UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Departamento de Traducción e Interpretación
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DOCTORAL

VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN: ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO

Giovanni Caprara

MÁLAGA

2007

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Departamento de Traducción e Interpretación
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DOCTORAL

VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN: ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO

Tesis Doctoral presentada por Giovanni Caprara para optar al Título de Doctor en Traducción e Interpretación con mención "Doctor Europeus" por la Universidad de Málaga

Fdo. Giovanni Caprara

Vº. Bº. Directora de la Tesis Doctoral:
Esther Morillas García

Fdo. Dra. Esther Morillas García

MÁLAGA – 2007

Si las culturas estuvieran hechas de silencio, querríamos saber los secretos del silencio, y si de ruido, los secretos del ruido, pero las culturas están hechas de traducciones. Una cultura no sería lo que es si los hombres y mujeres que la integran no hubieran tenido acceso, por medio de la traducción, a los textos de otras culturas.

Virgilio Moya, *La Selva de la Traducción.* Ed. Cátedra, 2004, pág. 9

ÍNDICE

PÁGINA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 1

I PARTE: BIOGRAFÍA, OBRA LITERARIA Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CAMILLERI EN ESPAÑA

CAPÍTULO I. CAMILLERI ANTES DE CAMILLERI: BIOGRAFÍA DEL AUTOR

1.1 INTRODUCCIÓN 23

1.2 NOTAS BIOGRÁFICAS 24

1.2.1 La familia Camilleri 26

1.2.2 La infancia (del colegio a la medición del pene) 28

1.2.3 La guerra 31

1.2.4 Las primeras creaciones literarias 33

1.2.5 Camilleri y la política 37

1.2.6 Camilleri: una vida por el teatro 39

1.2.7 Más experiencias teatrales 41

1.2.8 El último Camilleri en teatro 43

1.2.9 Camilleri: la radio y la televisión 43

1.2.10 Amistades sicilianas y no sicilianas 46

1.2.11 La crítica 50

CAPÍTULO II. EL CAMINO HACIA EL ÉXITO: LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

2.1 INTRODUCCIÓN 55

2.2 EL CICLO HISTÓRICO 58

2.2.1 *Il corso delle cose* 60

2.2.2 *Un filo di fumo* 61

2.2.3 *La strage dimenticata* 63

2.2.4 *La stagione della caccia* 65

2.2.5 *La bolla di componenda* 67

2.2.6 *Il birraio di Preston* 68

2.2.7 *La scomparsa di Patò* 70

2.2.8 *Il re di Girgenti* 72

2.2.9 *Il gioco della mosca* 73

2.2.10 *La concessione del telefono* 75
2.2.11 *La mossa del cavallo* 77
2.2.12 *Biografia del figlio cambiato* 78
2.2.13 *La presa di Macallé* 79
2.3 EL CICLO POLICÍACO 81
2.3.1 *La forma dell'acqua* 85
2.3.2 *Il cane di terracotta* 86
2.3.3 *Il ladro di merendine* 87
2.3.4 *La voce del violino* 88
2.3.5 *Un mese con Montalbano* 89
2.3.6 *La gita a Tindari* 91
2.3.7 *Natale con Montalbano* 93
2.3.8 *La paura di Montalbano* 93
2.3.9 *Le inchieste del commisario Collura* 96
2.3.10 *Il giro di boa* 97
2.3.11 *La pazienza del ragno* 99
2.4 OTRAS PUBLICACIONES 101
2.5 LOS PERIÓDICOS Y LAS REVISTAS 102
CAPÍTULO III. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO
3.1 INTRODUCCIÓN 109
3.2 CAMILLERI TRADUCIDO 112
3.3 *LA CONCESSIONE DEL TELEFONO* / *LA CONCESIÓN DEL TELÉFONO* 116
3.4 *UN MESE CON MONTALBANO* / *UN MES CON MONTALBANO* 118
3.5 *IL CANE DI TERRACOTTA* / *EL PERRO DE TERRACOTA* 120
3.6 *IL BIRRAIO DI PRESTON* / *LA ÓPERA DE VIGÀTA* 121
3.7 *LA VOCE DEL VIOLINO* / *LA VOZ DEL VIOLÍN* 123
3.8 *IL CORSO DELLE COSE* / *EL CURSO DE LAS COSAS* 124
3.9 *LA STAGIONE DELLA CACCIA* / *LA TEMPORADA DE CAZA* 126
3.10 *IL LADRO DI MERENDINE* / *EL LADRÓN DE MERIENDAS* 127
3.11 *LA GITA A TINDARI* / *LA EXCURSIÓN A TINDARI* 129
3.12 *L'ODORE DELLA NOTTE* / *EL OLOR DE LA NOCHE* 131
3.13 *LA FORMA DELL'ACQUA* / *LA FORMA DEL AGUA* 133
3.14 *GLI ARANCINI DI MONTALBANO* / *LA NOCHEVIEJA DE MONTALBANO* 134
3.15 *UN FILO DI FUMO* / *UN HILO DE HUMO* 137

3.16 *LA MOSSA DEL CAVALLO / EL MOVIMIENTO DEL CABALLO* 139
3.17 *LA PAURA DI MONTALBANO / EL MIEDO DE MONTALBANO* 140
3.18 *IL GIRO DI BOA / EL GIRO DECISIVO* 143
3.19 *LA PRESA DI MACALLÉ / LA CAPTURA DE MACALÉ* 144

II PARTE: DE VUELTA A LA OBRA ORIGINAL. CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA Y CULTURAL DE LAS OBRAS DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO IV. LA LENGUA DE CAMILLERI

4.1 INTRODUCCIÓN 149
4.2 ANTECEDENTES LITERARIOS 150
4.3 LA LENGUA EN LAS OBRAS DE CAMILLERI 157
4.3.1. El dialecto siciliano local 179
4.3.2 Variedad mixta 180
4.3.3 El uso del italiano 182
4.3.4 El habla de Catarella 183
4.3.5 Otros dialectos 185
4.3.6 La "sicilitudine" 188
4.4 LOS CICLOS NARRATIVOS DE CAMILLERI 190
4.4.1 Las novelas históricas 191
4.4.1.1 Lingüística y estilística en las novelas históricas de Camilleri 197
4.4.2 Las novelas policíacas 198
4.4.2.1 Un caso práctico 204

CAPÍTULO V. BREVE HISTORIA DE LA NOVELA POLICÍACA EN ITALIA

5.1 INTRODUCCIÓN 209
5.2 ANTECEDENTES 210
5.3 DEFINICIÓN DE UN GÉNERO 212
5.4 EL GÉNERO POLICÍACO EN ITALIA 216
5.5 DURANTE EL RÉGIMEN FASCISTA 221
5.6 LIMITACIONES Y PROBLEMAS DEL *GIALLO* EN ITALIA 223
5.7 LAS PRIMERAS PUBLICACIONES (SIGLO XIX) 230
5.8 EL SIGLO XX: LOS MAESTROS 235
5.9 LOS NOVÍSIMOS 240

5.10 EL *LEGAL THRILLER*.....248
5.11 EL *GIALLO* HISTÓRICO.....250
5.12 NO SÓLO LITERATURA: LAS SERIES DE TELEVISIÓN.....255
5.13 EL COMISARIO MONTALBANO: UN ÉXITO EN NÚMEROS.....260
5.14 PRINCIPALES MOTIVOS DEL ÉXITO TELEVISIVO DEL COMISARIO MONTALBANO..265

III PARTE: LENGUA, DIALECTO Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA PENÍNSULA ITALIANA: ANÁLISIS DE LA "LENGUA LITERARIA" DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO VI. EL CONCEPTO DE LENGUA Y NACIÓN EN LA PENÍNSULA ITALIANA

6.1 INTRODUCCIÓN.....273
6.2 LOS ORÍGENES DE UNA LENGUA.....274
6.3 LENGUA Y DIALECTO.....285
6.4 ITALIANO Y DIALECTO.....296
6.5 FACTORES PRINCIPALES EN LA EVOLUCIÓN DEL USO DEL ITALIANO.....301
6.5.1 La escuela.....301
6.5.2 La emigración.....302
6.5.3 El urbanismo.....303
6.5.4 La burocracia.....304
6.5.5 La prensa, el cine, la radio y la televisión.....304
6.6 EL USO DEL DIALECTO HOY.....309
6.7 EL DIALECTO, EL ITALIANO Y LAS CARACTERÍSTICAS SOCIALES DE LOS HABLANTES.....313
6.7.1 La edad.....313
6.7.2 El género.....314
6.7.3 La estratificación social.....317
6.7.4 El nivel de escolarización.....318
6.8 GEOSINONIMIA Y GEOHOMONIMIA.....320
6.9 LOS DIALECTOS DE ITALIA.....325
6.9.1 Los dialectos centro-meridionales.....331
6.9.2 El repertorio lingüístico de los italianos.....334
6.9.3 El modelo de Berruto.....343
6.9.4 Sociolingüística de las minorías.....346

CAPÍTULO VII. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

7.1 INTRODUCCIÓN 359
7.2 LA VARIACIÓN DIATÓPICA 361
7.3 LA VARIACIÓN DIASTRÁTICA 367
7.3.1 El italiano popular 369
7.3.2 Las jergas y las micro-lenguas 371
7.4 LA VARIACIÓN DIAFÁSICA 373
7.4.1 El concepto de *continuum* 374
7.4.2 Situación, argumento y función 375
7.4.3 El contexto 376
7.4.4 Los registros 376
7.4.5 Los subcódigos 378
7.4.6 El italiano del uso medio o neo-estándar 379
7.4.6.1 Fonología 379
7.4.6.2 Morfología, sintaxis y léxico del italiano neo-estándar 379
7.4.7 El italiano coloquial 380
7.4.7.1 Fonología 381
7.4.7.2 Morfosintaxis 381
7.4.7.3 Léxico 382
7.5 LA VARIACIÓN DIAMÉSICA 382
7.5.1 La lengua escrita 383
7.5.1.1 La norma 383
7.5.1.2 El estándar 385
7.5.1.3 Rasgos distintivos de la lengua escrita 386
7.6 LA LENGUA ITALIANA ESCRITA: CARACTERÍSTICAS GENERALES 387
7.7 LA LENGUA ITALIANA HABLADA 389
7.7.1 Rasgos distintivos del italiano hablado 390
7.7.2 Características del italiano hablado 390

CAPÍTULO VIII. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y PLURILINGÜISMO EN LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

8.1 INTRODUCCIÓN 395
8.2 FENÓMENOS LINGÜÍSTICOS PRODUCIDOS EN LA OBRA DE CAMILLERI 397
8.3 LAS VARIEDADES DE ITALIANO EN LAS NOVELAS DE ANDREA CAMILLERI 399
8.3.1 La variación diacrónica 399

8.3.2 La variación diatópica 402
8.3.2.1 La fonética 402
8.3.2.2 La morfosintaxis 404
8.3.2.3 El léxico 409
8.3.3 La variación diastrática 412
8.3.3.1 El italiano popular 412
8.3.4 La variación diafásica 416
8.3.4.1 Los registros 416
8.3.4.2 Los subcódigos 420
8.3.5 La variación diamésica 422
8.4 EL DIALECTO EN LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA DE CAMILLERI 424
8.5 USO DEL DIALECTO LOCAL 427
8.6 USO DEL DIALECTO ITALIANIZADO 428
8.7 OTRAS LENGUAS Y OTROS DIALECTOS 429
8.8 EL PLURILINGÜISMO EN LA OBRA DE CAMILLERI 431
CAPÍTULO IX. ANÁLISIS DEL SICILIANO EN ANDREA CAMILLERI
9.1 INTRODUCCIÓN 445
9.2 CARACTERÍSTICAS PECUALIARES DEL SICILIANO DE CAMILLERI 446
9.2.1 Particularidades fonéticas 446
9.2.2 Particularidades morfológicas 450
9.2.2.1 Las formas verbales 454
9.2.3 Particularidades léxicas 458
9.2.3.1 Camilleri y sus creaciones léxicas 459
9.4 LISTA DE ADJETIVOS POR ORDEN DE FRECUENCIA 506
9.5 LISTA DE ADVERBIOS Y LOCUCIONES ADVERBIALES POR ORDEN DE FRECUENCIA 524
9.6 LISTA DE OTROS ELEMENTOS GRAMATICALES POR ORDEN DE FRECUENCIA 537
9.6.1 Los pronombres personales 537
9.6.2 Los pronombres posesivos 540
9.6.3 Los adjetivos demostrativos 543
9.6.4 Las preposiciones 547
9.6.5 Los artículos 553
9.6.6 Las conjunciones 556
9.6.7 Uso de los sustantivos y campos semánticos 558

IV PARTE: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LAS OBRAS DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO X. APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DE CAMILLERI EN ESPAÑA

10.1 INTRODUCCIÓN 577
10.2 MIXTURA LINGÜÍSTICA 585
10.3 ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES 596
10.3.1 Referencia a la vida cultural siciliana 598
10.3.2 Referencia a la comida en Sicilia 601
10.3.3 Frases hechas 605
10.3.4 Proverbios y refranes 607
10.3.5 La religión en las obras de Camilleri 609
10.3.6 La música en Andrea Camilleri 610
10.3.7 El sexo en Andrea Camilleri 612
10.3.8 Las palabrotas en Camilleri 614
10.3.9 Los topónimos 616
10.3.10 Dottore, Dottori y Cavaliere 618
10.4 EXPERIMENTACIÓN DE LOS REGISTROS LINGÜÍSTICOS 620
10.4.1 El italiano estándar 621
10.4.2 Dialecto italianizado 622
10.4.3 Dialecto siciliano 625
10.5 LA TRAMA NARRATIVA 627
10.5.1 El italiano escrito en cartas, telegramas, notas 630
10.5.2 Ejemplos de estilo: estética y estilística de la traducción 633
CONCLUSIONES 639
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 653
RESUMEN EN ITALIANO DE LA TESIS DOCTORAL PARA LA OBTENCIÓN DE LA MENCIÓN "DOCTOR EUROPEUS" 713
ANEXO I. INTERVISTA A CAMILLERI. "TRADUZIONE, SPERIMENTAZIONE, LINGUA E DIALETTO: INTERVISTA A ANDREA CAMILLERI" 751

INTRODUCCIÓN

1. ALGUNAS CLAVES EXPLICATIVAS DEL PORQUÉ DE ESTA TESIS DOCTORAL

Antes de abordar directamente la introducción de la presente tesis doctoral, nos gustaría contextualizar de dónde surge este proyecto de investigación y cuáles son las motivaciones y trabajos previos que nos han llevado a redactar este trabajo de investigación.

Hay varias razones que justifican tanto la elección del tema objeto de estudio como el periplo recorrido en su realización. Entre éstas destacamos las siguientes:

- LA FORMACIÓN DEL DOCTORANDO.
- MOTIVACIONES PERSONALES.

1.1 LA FORMACIÓN DEL DOCTORANDO

El doctorando es Licenciado en Lenguas y Literaturas Extranjeras (*Lingue e Letterature Straniere, Español-Alemán*) por la Universidad de Siena desde el 11 de marzo de 1998, con una *Tesi di Laurea* (Proyecto de Fin de Carrera) titulada: “La novela policíaca española: Justo Navarro”.

También obtuvo el título de Licenciado en Filología Hispánica (por homologación del MEC de 28 de septiembre de 2002), tras la superación de la prueba de conjunto establecida como requisito previo a la homologación por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga.

Este interés por la literatura contemporánea y por el género policíaco en particular (en este caso, referidos a la literatura española) ya se vieron reflejados en la *Tesi di Laurea* anteriormente citada.

A ésta siguieron los estudios en la Universidad de Granada (bienio 1998-2000), donde el doctorando realizó los cursos del programa de doctorado "Teoría de la Literatura, de las Artes y Literatura Comparada", organizado por el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada.

Bajo la dirección del Profesor Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros realizó su Trabajo de Investigación tutelado cuyo título reza: "La novela policíaca en España. Aproximación de género: Andrea Camilleri en Italia".

1.2 LA VINCULACIÓN COMO LECTOR DE ITALIANO A LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN EN LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA Y LAS PRIMERAS PUBLICACIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE ANDREA CAMILLERI AL CASTELLANO

El interés por la literatura contemporánea española e italiana, en general, y por el género policíaco, en particular, llevaron al doctorando, una vez incorporado a la Universidad de Málaga como lector de italiano, a ampliar sus intereses de investigación a los ámbitos de la teoría y práctica de la traducción literaria y de la lingüística aplicada (concretamente de la variación lingüística en italiano). Esto conllevó al doctorando a realizar la tesis doctoral dentro del Departamento de Traducción e Interpretación, bajo la dirección de la Dra. Dña. Esther Morillas García, profesora del citado departamento en la Universidad de Málaga.

Como prueba de esta ampliación de intereses están las publicaciones que han ido apareciendo a partir de 2004, a medida que avanzaba la realización de la tesis doctoral.

Entre estas publicaciones destacamos las siguientes:

- "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", publicada en *Trans. Revista de traductología* del

Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga (Vol. 8), año de publicación 2004, ISSN: 1137-2311.

- "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", publicada en *Trans, Revista de traductología* del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga (Vol. 10), año de publicación 2006, ISSN: 1137-2311.
- "La variación lingüística en la obra de Andrea Camilleri"**,** publicada en *HIKMA, Revista de Estudios de Traducción* de la Universidad de Córdoba, (vol. 5), año de publicación 2007, ISSN: 1579-9794.

1.3 LA PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS, JORNADAS Y OTRAS REUNIONES CIENTÍFICAS

Al mismo tiempo que aparecían las primeras publicaciones sobre la traducción de la obra de Andrea Camilleri, se producían las primeras intervenciones en congresos, jornadas y otras reuniones de carácter científico para dar cuenta de los avances producidos en la investigación iniciada varios años atrás.

Entre estas intervenciones podemos destacar las siguientes:

- Participación como ponente en el *II Simposio Internacional "Traducción, Texto e Interferencias"*, organizado, entre otras entidades, por el Grupo de Investigación "Traducción, Comunicación y Lingüística Aplicada" (HUM-767 PAI-Junta de Andalucía), del que forma parte el doctorando. Este Simposio tuvo lugar en la Universidad de Málaga del 22 al 24 de octubre de 2003. En él se presentó la ponencia titulada: "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad de traductor". Esta contribución aparecería

publicada finalmente en la revista *Trans. Revista de Traductología* de la Universidad de Málaga (vid. supra).

- Participación como ponente en el *IV Simposio Internacional "Traducción, Texto e Interferencias"*, organizado, entre otras entidades, por el Grupo de Investigación "Traducción, Comunicación y Lingüística Aplicada" (HUM-767 PAI-Junta de Andalucía), del que forma parte el doctorando. Este Simposio tuvo lugar en la Universidad de Castilla-La Mancha, del 19 al 21 de octubre de 2005. En él se presentó la ponencia titulada: "Andrea Camilleri en español: recepción literaria de la obra de Andrea Camilleri en España".
- Participación como ponente invitado por la Fundación Rey Juan Carlos al curso de verano titulado "Italia entre cine, literatura y sociedad", que tuvo lugar en Aranjuez del 4 al 8 de julio de 2005. En este curso se presentó la ponencia titulada: "Andrea Camilleri, análisis de un fenómeno y recepción literaria de su obra en España".
- Participación como ponente invitado por la Escuela Dante Alighieri de Málaga, dentro del ciclo de conferencias celebrado en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga sobre "Narradores Italianos contemporáneos". En este ciclo se impartió la conferencia titulada: "El fenómeno Camilleri: de la literatura al cine" (27 de abril de 2007).

1.4 LA INVESTIGACIÓN EN ITALIA

Son numerosas las ocasiones en las que el doctorando ha ido a Italia para documentarse y recabar información para la realización de su tesis doctoral.

No obstante, es de destacar, sobre todo, las estancias llevadas a cabo en 2005 y 2006 en la *Libera Università degli Studi San Pio V* de Roma, que supusieron un empuje definitivo para la confección de la tesis doctoral.

Con motivo de una estancia realizada en Roma en octubre de 2005, el doctorando tuvo la oportunidad de entrevistar al propio Andrea Camilleri. De este encuentro con el autor surgieron muchas ideas que quedan reflejadas en esta tesis doctoral y que pretenden hacer justicia a la propia percepción que el autor tiene de su obra y de su obra traducida.

Esta entrevista, transcrita y traducida al español, fue publicada en la revista *Trans. Revista de Traductología* de la Universidad de Málaga en 2006 (vid. supra) y también aparece recogida, en versión original, como anexo final, en esta tesis doctoral.

La estancia de 2006, que se desarrolló entre los meses de julio y septiembre, permitió al doctorando perfilar definitivamente el enfoque de su tesis doctoral y comenzar la redacción definitiva del texto que ahora se presenta a la consideración de la Comisión nombrada a tal efecto.

En concreto, esta estancia en la *Libera Università San Pio V* de Roma, bajo la dirección del Profesor Dr. D. Lorenzo Blini, permitió al doctorando desarrollar su investigación en un tema que resulta central para comprender la obra y el lenguaje de Andrea Camilleri: el estudio de la variación lingüística del italiano.

Por otro lado, durante este período de estancia de investigación, el doctorado pudo recopilar distintos materiales que serían utilizados con posterioridad para la redacción de la tesis. Estos materiales versaban fundamentalmente sobre la variación lingüística del italiano y también sobre la valoración crítica que la obra de Camilleri ha recibido, en los últimos años, dentro del contexto académico y literario de la península italiana.

2. MOTIVACIONES PERSONALES

Las razones personales que han motivado al doctorando a la realización de este trabajo de investigación son varias, aunque destacaremos sólo dos de ellas:

La primera, y quizás la más importante, nace de su formación filológica y de un profundo interés del doctorando hacia la investigación literaria (sobre todo, en dos vertientes, las puramente literarias y las traductológicas). Como es posible apreciar por lo expuesto más arriba, el candidato ha dedicado sus últimos años de investigación no sólo a la realización de su tesis doctoral, ya que su principal tarea docente le ha ido acercando con un interés creciente tanto al estudio de la literatura italiana y de sus principales corrientes como a la investigación traductológica —con algunos estudios pormenorizados que han aparecido en distintas publicaciones nacionales e internacionales acerca de autores italianos y españoles.

La segunda motivación se debe al hecho de que el doctorando procede de una familia de orígenes meridionales, por lo que conoce de cerca los problemas del plurilingüismo y de la variación lingüística del italiano, dos conceptos que resumen en su totalidad el interés hacia la obra del escritor Andrea Camilleri.

El amor del candidato por la lectura y su interés hacia la investigación, apoyados por la enorme fama alcanzada por Andrea Camilleri en Italia y fuera de ella en las últimas décadas, han propiciado este trabajo de investigación que sólo pretende ser una aproximación al estudio de la obra del escritor siciliano.

De las primeras motivaciones, las filológicas y traductológicas, el doctorando durante la preparación y la realización de su trabajo de investigación, ha ido formulándose toda una serie de preguntas que sólo han encontrado una respuesta parcial con el desarrollo de la tesis doctoral. Entre

estas preguntas destacamos las siguientes: ¿Por qué es Andrea Camilleri un fenómeno literario? ¿Por qué sus personajes? ¿Por qué Sicilia? ¿Por qué su lengua? ¿Por qué estudiar a Andrea Camilleri? Estas cuestiones nunca se han alejado del interés primordial del doctorando de conocer y dar a conocer a un escritor procedente de su cultura de origen, italiana, y del origen de su familia, el sur de Italia.

Este trabajo de investigación quiere mostrar cómo Andrea Camilleri, el hijo de esa generación literaria y siciliana, que nace de las obras de ilustres escritores también sicilianos, como Pirandello, Verga y Sciascia (por citar sólo algunos), ha hecho de su lengua el motivo de su éxito. Escribe sus libros en una mezcla de dialecto siciliano y de italiano estándar. A veces predomina el primero, otras el segundo. En otros casos predominan ambos y otras veces no predomina ninguno de los dos porque Camilleri los mezcla de forma tal que uno a veces no sabe dónde acaba el dialecto y dónde empieza el italiano. En la tradición italiana no sólo novelística, sino también teatral (cómo no recordar el teatro popular napolitano de los hermanos De Filippo), y también en la tradición de los hogares, de las calles, de los bares, el dialecto ha sido el componente esencial de una identidad que gracias a Camilleri se ha vuelto a revalorizar en Italia. De esta forma, la Italia lingüística, pero también la ciudadana, la Italia individual y la colectiva, se han unido en una única Italia, en un único país (aunque unos cuantos hayan intentado en distintas ocasiones dividirla). Parece casi que, como pasó con los valores nacionales del himno y de la bandera, también para la lengua italiana se haya usado el nombre y el arte de Camilleri con el fin de descubrir, en primer lugar, la belleza del italiano y, en segundo lugar, la importancia de esas culturas dialectales, es decir, de nuestros orígenes.

Camilleri dice que no existe ningún modo para expresarse mejor que mediante la lengua materna. Y su lengua materna es el dialecto: gracias a él, nuestro autor no ha creado sólo espléndidas páginas de literatura, o maravillosos juegos cómicos e irónicos. Gracias al dialecto, la lengua del

pueblo, Camilleri ha podido acercarse a sus orígenes, a los orígenes de su familia y de su tierra. En Italia existe un dicho: *Parla come mangi*, "habla como comes". Camilleri ha comido mucho pan y dialecto, ha convivido y se ha empapado bastante de él, tanto que lo ha elevado a su mejor y única forma de expresión.

Una vez contextualizado este trabajo de investigación en sus distintos componentes, académicos, personales, lingüísticos y traductológicos, pasamos a formular cuál es el alcance de la investigación, qué objetivos se pretenden alcanzar con su realización, cuál ha sido la metodología empleada para su realización y cuáles son los retos a los que nos enfrentamos con la propuesta de este trabajo de investigación.

Este trabajo de investigación pretende realizar un acercamiento interdisciplinar a la lengua y cultura italianas contemporáneas tomando como referencia la obra de un autor que constituye todo un exponente de la narrativa italiana del pasado siglo XX: Andrea Camilleri.

Sin embargo, esta declaración de intenciones inicial, inabarcable dentro los límites de una tesis doctoral, nos llevó en su día a matizar y seleccionar los objetivos de este trabajo de investigación.

Así, la idea inicial de analizar y dar a conocer la lengua y la cultura italianas contemporáneas en el contexto de la universidad española, se vio plasmada finalmente en un título mucho más modesto en sus pretensiones: *La variación lingüística en italiano: Andrea Camilleri en español*.

3. EL ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN

El título de esta tesis, "Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano", quiere condensar en pocas palabras lo que se pretende analizar y el alcance de la investigación llevada a cabo.

Sin embargo, como suele ocurrir en el ámbito de las humanidades (filosofía, filología, traductología, crítica literaria, etc.), la profundidad de las cuestiones que se plantea el investigador tendrán siempre unos condicionantes:

a) La realización de una investigación cualitativa, aunque en ella se incluyan algunos trabajos de campo de tipo cuantitativo (frecuencia de uso de términos propios del siciliano en la obra de Camilleri, evolución del uso de categorías gramaticales del siciliano en su obra literaria, etc.) siempre está condicionada por una serie de "elementos subjetivos ineludibles". En este caso, la nacionalidad del investigador (italiana), su propia percepción del autor dentro de su cultura materna (italiana también) y la percepción que él cree que su obra ha tenido y tiene en la cultura meta (la española). No se trata de una investigación aséptica y neutra, sino de una investigación en la que las interpretaciones del investigador dan lugar a una serie de conclusiones que, vistas desde el punto de vista de otro investigador (español, de cultura materna española, etc.) podrían llevar a conclusiones distintas.

b) El estudio de la variación lingüística del italiano contemporáneo nos conduce ineludiblemente, desde la perspectiva de la Filología Italiana, a la obra de Camilleri como exponente de la incorporación del dialecto (en este caso el siciliano) a la obra literaria.

c) La explicitación del título "Andrea Camilleri en castellano" encierra una afirmación mucho más amplia de lo que pudiera parecer en un primer momento, pues no se trata sólo de analizar la obra de Camilleri traducida a la lengua española —como veremos más adelante, este análisis resulta decepcionante si se tiene en cuenta la pérdida sistemática del dialecto en la obra traducida.

d) El estudio del uso específico de las variantes del italiano, diatópicamente ubicadas en Sicilia, que realiza el autor en su obra, y la evolución que estos usos han tenido en su obra literaria.

Esta evolución no es algo neutro, aséptico, sino que nos lleva a concluir que Camilleri es un autor comprometido con su época, con los problemas culturales que atenazan a la sociedad italiana, con la reivindicación de una "lengua", o de una "interlengua", que no es sino la síntesis que el propio Camilleri hace entre su lengua materna familiar (el siciliano) y su lengua materna escolar (el italiano). Todo esto se refuerza con la entrevista mantenida con el autor en Roma, como podemos comprobar en el Anexo I de esta tesis doctoral.

4. OBJETIVOS

Esta tesis doctoral pretende abordar la problemática de la variación lingüística del italiano tomando como referencia la obra de Andrea Camilleri, autor contemporáneo que ha sido ampliamente traducido al español.

En una primera etapa, cuando nos acercamos a la obra de Camilleri, teníamos una triple preocupación:

- **Literaria y cultural.** Se trataba de conocer a fondo al autor, su obra y su evolución dentro del panorama literario y cultural italiano durante las últimas décadas.
- **Lingüística.** Es muy llamativo, desde la perspectiva de la literatura italiana contemporánea, la utilización que del lenguaje hace Camilleri. Por un lado, es un conocedor profundo de la lengua italiana "estándar", una de sus lenguas "maternas". Por otro lado, en su idiolecto como literato, va haciendo un uso cada vez más amplio de su

otra lengua materna, “el siciliano”, y de las variantes de éste que se han ido consolidando en su interacción con el italiano estándar, “el siciliano italianizado”.

- **Traductológica.** Por último, nos preocupaba analizar si la percepción original del autor dentro de la literatura italiana y de su peculiar uso de la lengua italiana estándar y de sus variantes en el siciliano y en el siciliano italianizado se verían reflejadas en sus obras traducidas al español.

Esta preocupación inicial, en la que los factores literarios, culturales, lingüísticos y traductológicos se encontraban en pie de igualdad, ha ido perfilándose de una forma distinta a medida que avanzábamos en la investigación.

Así, nuestra sospecha inicial de que las obras de Camilleri en español eran mucho menos ricas lingüística y estilísticamente que los originales en italiano se ha ido corroborando a medida que avanzaba nuestro análisis de la traducción al español de las obras más relevantes de este autor italiano.

Efectivamente, por un lado, las obras más complejas, en las que el juego lingüístico de Camilleri era más evidente o más profuso, sencillamente no se habían traducido al español. Por otro lado, las obras menos complejas, representativas de dos de sus preocupaciones literarias principales (la novela histórica y la novela policíaca) eran mucho menos ricas lingüística y estilísticamente en sus versiones traducidas al español. Sencillamente, la variedad dialectal del “siciliano” y del “siciliano italianizado” desaparecen de las versiones traducidas.

De ahí que, en lugar de centrar nuestro análisis en algunas obras representativas de Camilleri, hayamos optado por ampliar nuestro trabajo de investigación hasta las obras publicadas en Italia en 2005.

Si las traducciones eran más romas que los originales, esto quería decir que la percepción literaria y cultural de Camilleri en España y en los países hispanohablantes era distinta y cuanto menos incompleta.

Esto nos llevó a desplazar nuestro interés inicial por el estudio del texto meta (resultado de las traducciones en lengua española), a un estudio más pormenorizado del texto original, de las peculiaridades de estos textos; nos hemos preocupado por conocer la recepción de la obra de Camilleri y de rectificar, en la medida en que un trabajo de investigación de estas características puede hacerlo, la visión "sesgada" que de este autor se tiene, a nuestro modo de ver, en la cultura de recepción, la española.

5. LA ESTRUCTURA RESULTANTE

Tal y como se desprende de lo expuesto más arriba y de la lectura atenta del título que encabeza este trabajo de investigación, el acercamiento a la lengua y literatura italianas que hemos propuesto va más allá de una simple descripción de la variación lingüística o de la obra del literato anteriormente mencionado. A este respecto, hemos de distinguir entre:

- Un acercamiento filológico, biográfico y literario a Andrea Camilleri.
- De vuelta a la obra original: un acercamiento a la obra del autor dentro de la cultura italiana.
- La variación lingüística en italiano: estudio general y aplicado a la obra literaria de Andrea Camilleri en el siglo XX.
- La obra de Camilleri en español: análisis de las traducciones.

5.1 UN ACERCAMIENTO FILOLÓGICO, BIOGRÁFICO Y LITERARIO A ANDREA CAMILLERI

Esto incluye no sólo una presentación somera de los hitos que han marcado la biografía tanto personal como intelectual de Andrea Camilleri y de su extensa producción literaria, sino también la percepción que de este autor y de su obra se tiene en España y en español (gracias a la traducción realizada de algunas de sus obras a esta lengua).

En este sentido, esta primera parte incluye una contextualización del autor, de su obra y de la recepción que de ésta ha tenido y tiene lugar en la cultura española.

Hasta aquí, las pretensiones de esta tesis doctoral podrían ser entendidas como unas pretensiones literarias y culturales: estudiar un autor consagrado en una literatura europea (la italiana), analizar su obra desde una perspectiva evolutiva y temática y valorar la recepción que su obra traducida ha tenido en la cultura y en la literatura españolas.

Esta tesis doctoral se compone de un total de 10 capítulos distribuidos en cuatro partes claramente definidas. Dentro de la primera parte de la tesis encontramos los siguientes capítulos:

I PARTE: BIOGRAFÍA, OBRA LITERARIA Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CAMILLERI EN ESPAÑA

CAPÍTULO I. CAMILLERI ANTES DE CAMILLERI: BIOGRAFÍA DEL AUTOR

CAPÍTULO II. EL CAMINO HACIA EL ÉXITO: LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO III. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO

5.2 DE VUELTA A LA OBRA ORIGINAL: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DEL AUTOR DENTRO DE LA CULTURA ITALIANA

Cuando nos adentramos en el desarrollo de la primera parte de esta tesis doctoral no podíamos sospechar que la recepción de la obra de Camilleri en español (y, en particular, el tratamiento de su uso "personalísimo" del italiano en la confección de sus obras) tuvieran una plasmación tan escasa en las traducciones realizadas al español.

Este descubrimiento temprano nos obligó a hacer hincapié en todos los elementos que se perdían y hemos realizado un estudio pormenorizado de la propia obra de la lengua original (italiano), del italiano contemporáneo (estándar y variantes) y de la lengua "literaria" de Andrea Camilleri.

Este enfoque, mucho más centrado en profundizar tanto en la comprensión del autor como en la obra, pretende compensar la "visión sesgada" que de la lectura de sus obras traducidas puede tener el lector español y hacer justicia a la riqueza lingüística de la denominada "lengua literaria" de Andrea Camilleri.

Para llegar a una comprensión más acertada de la obra de Andrea Camilleri, hemos redactado los siguientes capítulos en la segunda parte:

II PARTE: DE VUELTA A LA OBRA ORIGINAL. CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA Y CULTURAL DE LAS OBRAS DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO IV. LA LENGUA DE CAMILLERI

CAPÍTULO V. BREVE HISTORIA DE LA NOVELA POLICÍACA EN ITALIA

Estos dos capítulos nos permiten comprender los dos grandes polos o temáticas de interés de Camilleri: la novela histórica y la novela policíaca, siendo esta última la que más le ha consolidado como autor de "best-sellers"

(de ahí que le dediquemos un capítulo a la comprensión del género dentro de la literatura italiana contemporánea).

5.3 LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN ITALIANO: ESTUDIO GENERAL Y APLICADO A LA OBRA LITERARIA DE ANDREA CAMILLERI EN EL SIGLO XX

Tal y como apuntábamos más arriba, la obra de Camilleri no se puede comprender sin atender a los ciclos literarios en los que se inspira y a los géneros que recoge. Sin embargo, esto no resulta suficiente para dar cuenta del "idiolecto" del autor, de su uso personalísimo de la lengua y la plasmación de este uso en sus obras literarias.

A este respecto, hemos pretendido dar cuenta de la evolución de la lengua italiana (y de sus variantes) a lo largo del siglo XX atendiendo a una contextualización lingüística y cultural que se basa en un estudio sociolingüístico y pragmático de la lengua y la cultura italianas en el siglo pasado para concluir realizando un estudio de la "lengua literaria" de Andrea Camilleri (un tema que será objeto de consideración en los capítulos 8 y 9).

Al estudio de estas cuestiones dedicamos cuatro capítulos, que constituyen la tercera parte de esta tesis:

III PARTE: LENGUA, DIALECTO Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA PENÍNSULA ITALIANA: ANÁLISIS DE LA "LENGUA LITERARIA" DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO VI. EL CONCEPTO DE LENGUA Y NACIÓN EN LA PENÍNSULA ITALIANA

CAPÍTULO VII. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

CAPÍTULO VIII. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y PLURILINGÜISMO EN LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO IX. ANÁLISIS DEL SICILIANO EN ANDREA CAMILLERI

Si bien los dos primeros capítulos de esta tercera parte nos permiten acercarnos desde una perspectiva general a la problemática de la variación lingüística del italiano en el siglo XX, los dos siguientes suponen un análisis significativo de la "variación lingüística" dentro de la obra de Andrea Camilleri.

5.4 LA OBRA DE CAMILLERI EN ESPAÑOL: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

Por último, tal y como reza el título de este trabajo de investigación, uno de los objetivos planteados era el análisis y valoración de la recepción de la obra de Camilleri en español desde una perspectiva literaria, cultural y lingüística.

El análisis y valoración desde una perspectiva literaria y cultural ya se han abordado en el Capítulo III; sin embargo, faltaba demostrar con ejemplos de la obra traducida de Camilleri que, efectivamente, la "lengua literaria" de este autor italiano quedaba "estandarizada" y, por tanto, "simplificada" y "amputada" en sus obras traducidas.

Con el fin de corroborar todas estas afirmaciones hemos dedicado la cuarta y última parte de esta tesis doctoral, constituida únicamente por un capítulo de análisis de las obras traducidas.

IV PARTE: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO X. APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DE CAMILLERI EN ESPAÑA

6. CONCLUSIONES

Las conclusiones que se desprenden de este acercamiento interdisciplinar a la obra de Camilleri se apoyan, además del trabajo de investigación (teórico y práctico) realizado, en la entrevista mantenida con el propio autor.

Por último, incluimos una serie de repertorios bibliográficos, en los que se recoge la bibliografía utilizada para la confección de esta tesis.

Para mayor claridad, hemos dividido la bibliografía en tres apartados:

1) Bibliografía principal: Obras citadas
    - Obras de Andrea Camilleri publicadas en Italia.
    - Obras de Andrea Camilleri publicadas en España.
    - Estudios sobre la obra literaria de Andrea Camilleri.
    - Principales artículos aparecidos en la prensa italiana.
    - Principales artículos aparecidos en la prensa española.
    - Obras citadas de lingüística y variación lingüística.

2) Bibliografía complementaria: Obras consultadas
    - Lengua, lingüística, lexicografía, teoría y práctica de la traducción literaria.

3) Diccionarios

- Diccionarios italiano-español-italiano.
- Diccionarios y manuales de dudas y dificultades de la lengua española.
- Diccionarios analógicos, de homónimos, sinónimos y antónimos de la lengua española.
- Diccionarios etimológicos y de historia de la lengua española.
- Diccionarios idiomáticos y argóticos de la lengua española.
- Diccionarios de frases y expresiones hechas de la lengua española.

I PARTE: BIOGRAFÍA, OBRA LITERARIA Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO I. CAMILLERI ANTES DE CAMILLERI: BIOGRAFÍA DEL AUTOR

1.1 INTRODUCCIÓN

Así como un gran río nutre la ilusión de que por algún lado se encuentra su único manantial, por grande o pequeño que sea, también una biografía, como la de Andrea Camilleri, genera la ilusión de que gracias a ella se puede explicar todo. En realidad, las biografías no lo explican siempre todo, pero si se ponen al lado de las obras de su autor nos revelan, o aclaran, los matices del misterioso punteado o de la profundidad escondida en cada obra. Además, y en particular en Andrea Camilleri, el buen hacer de sus biógrafos constituye un valioso

antídoto para comprender la inteligente humildad de nuestro autor, para poder comprender mejor el motivo de tan importante e indiscutible "caso letterario", que ha sido y es en Italia Andrea Camilleri.

1.2 NOTAS BIOGRÁFICAS

Andrea Camilleri, Porto Empedocle (Agrigento), hijo de Carmela y Giuseppe, nació el día de San Calogero, el 6 de septiembre de 1925[1]. Siciliano de nacimiento —romano de adopción—, hijo único, antes de llegar a la novela Camilleri ha sido poeta, director de teatro y guionista (para la televisión pública italiana) y editorialista.

La vida solitaria de sus primeros años transcurrió entre los gestos continuos de protección de sus padres quienes, tras la muerte de los dos hijos que habían nacido antes que Andrea, volcaron todas sus esperanzas y atenciones en el pequeño Andrea Calogero —Camilleri siempre ha sido devoto de este Santo a pesar de sus profundas convicciones políticas progresistas. La madre, ama de casa, y el padre, oficial del puerto de Porto Empedocle, licenciado en química, hicieron de aquel mundo entre algodones que fue la infancia de Camilleri un verdadero refugio del cual el joven Andrea escapaba, al principio, sólo gracias a sus lecturas: con apenas seis años se inició en la lectura con las pequeñas historias por entregas, cómics sobre todo, como los de *Flash Gordon*, *Mandrake* o *El hombre enmascarado*, que fueron sus primeros héroes de juegos y sueños infantiles.

Seguidamente pasó a otro género, comenzó a leer, en primer lugar, los libros encontrados en la biblioteca de su padre, gran apasionado de

[1] C'è un paese, sulla costa meridionale della Sicilia, che si chiama Porto Empedocle. Prima di diventare comune autonomo era una borgata di Girgenti (Agrigento): la cosidetta «Borgata Molo», di quasi tremila abitanti che campavano tutti del fiorente e rumoroso traffico portuale di zolfo, sale, grano, cereali proveniente dall'entroterra. (Camilleri, 2000c:14)

literatura. Además, la abuela materna y un tío medico fueron figuras importantes en el desarrollo cultural del joven Andrea Camilleri. En el verano de 1932, con sólo siete años, leyó por primera vez una novela, *La locura de Allmayer*, de Conrad. Leyó también *Moby Dick*, de Melville, y *La isla del tesoro*, de Stevenson. También Simenon tuvo un papel importante en la formación literaria del joven Camilleri, una pasión que ya todos conocemos y que lo llevó a su gran afición: el género policíaco.

Pero lo que realmente influyó en la formación infantil del joven Andrea fueron las primeras lecturas recibidas de las manos de su abuela Elvira —de la que hablaremos más adelante—, quien empezó a leerle las historias de *Alicia en el país de las maravillas*, estimulando así la fantasía del pequeño Camilleri.

Su infancia, como la de cualquier otro niño, transcurrió naturalmente también entre juegos: le divertían mucho sobre todo dos cosas, el mecano, un juego de creación y de mucha paciencia, y una muñeca, muy grande, que le regaló su madre un día que no paraba de llorar porque quería tener una hermanita. Esta muñeca ocupó en su vida un lugar que hoy Camilleri define como un espacio secreto, «Ed era mia sorella. Mia sorella in tutto e per tutto. La facevo sedere davanti a me, le parlavo, le raccontavo i miei segreti, pensavo persino che mi rispondesse». (cfr. Lodato, 2002:55)

Entre lecturas, juegos solitarios y descubrimientos fantásticos de animales misteriosos, los primeros años de la infancia del joven Andrea transcurren en Porto Empedocle, también a causa de su precario estado de salud y de crisis debidas a un físico débil, por lo que necesitaba un cuidado continuo. Su vida transcurría entre anécdotas curiosas en las que destacaba la presencia de muchos personajes familiares que en sus primeros años de vida iban conformando la personalidad y el carácter del joven siciliano.

1.2.1 La familia Camilleri

Los recuerdos de la infancia del escritor están unidos concretamente a un lugar, la casa de campo del abuelo paterno Vincenzo, cerca de Porto Empedocle, casa donde Camilleri nació, y donde la familia se reunía en muchas ocasiones. En esa casa había un reino, un gran almacén que custodiaba uno de los primeros coches construidos en Italia —un Scat ya sin ruedas que despertó la fantasía infantil del pequeño Andrea en viajes fantásticos alrededor del mundo— y una antigua capilla donde Camilleri solía jugar a ser obispo (cfr. Sorgi, 2000:36). La familia Camilleri era una familia que había sido rica en los tiempos de su abuelo, Giuseppe Camilleri, comerciante de azufre, quien había construido en Porto Empedocle una gigantesca refinería de azufre con la que mantenía relaciones comerciales junto a otras personas del pueblo, entre las que cabe destacar a Stefano Pirandello, padre del escritor Luigi Pirandello. La refinería, que durante muchos años había sido el pan de toda la familia, tuvo que cerrar debido a la competencia y a la entrada en el mercado de diversos productos extranjeros que se ofrecían a mejor precio, lo cual privó al abuelo Giuseppe de la exclusividad del negocio, quien para pagar las deudas que tenía vendió todo excepto la casa de Porto Empedocle y unas hectáreas de tierra, lo mínimo para la supervivencia de todos sus seres queridos.

Entre los componentes de la familia Camilleri, cabe destacar la existencia de la que quizás tuvo más peso en la formación del futuro escritor, la abuela materna, doña Elvira, «una donna molto generosa, che aveva un grande amore per la vita» (Lodato, 2002:56).

Esta mujer influirá mucho sobre el desarrollo adolescente del pequeño Andrea, y gracias a ella puede afirmarse que el mundo juvenil de nuestro autor se crea entre dos corrientes paralelas: por un lado, la fantasía, y, por el otro, las lecturas realistas. Dos campos que

Camilleri no abandonará nunca en su larga trayectoria literaria. La abuela Elvira, contrariamente a sus padres, era una mujer muy religiosa, y fue ella quien transmitió al joven Andrea los primeros conocimientos de la doctrina católica.

Gracias al tío Alfredo, hermano de la abuela Elvira, un médico poliomelítico que poco creía en la medicina —estaba semiparalizado—, aunque sí creía en el yoga y en los remedios naturales de las hierbas que hervía junto a las raíces que encontraba en el campo, "el tío mago" como le llamaba Andrea Camilleri de pequeño (cfr. Capecchi, 2000:12), nuestro autor se aproxima también a la lectura de autores más comprometidos como Dostoievski y Tolstoi (cfr. Lodato, 2002:91), entre otros, aunque en la soledad de la biblioteca de este familiar, bajo la atenta mirada de la calavera Yorik (cfr. Sorgi, 2000:126), encontrará muy apasionada la lectura de obras teatrales, como también de las revistas de teatro *Il dramma*, *L'illustrazione italiana* y *La lettura*, donde por primera vez leyó una poesía de Guido Gozzano (cfr. Lodato, 2002:91). En el estudio del tío Alfredo también se inicia en las obras de Nikolai Gogol: empezó con las *Historias de San Petersburgo,* aunque un verdadero deslumbramiento lo tuvo leyendo *Almas muertas,* deslumbramiento que Camilleri reproduce en *La concessione del telefono* (1997b), en la que emerge la difícil relación de sus personajes con el lenguaje burocrático epistolar presentado al comienzo de la historia —de la que hablaremos más tarde.

El vínculo que une la familia Camilleri a la de los Pirandello se debe al hecho de que la abuela paterna de Andrea, Carolina, era prima del escritor Luigi Pirandello. Era una mujer muy reservada y también muy guapa. Aunque no vivía con su familia, Camilleri recuerda con admiración el día en que Pirandello fue a su casa a saludar a la prima Carolina. Así fue el primer encuentro con Pirandello: «un incontro

traumatico, che per lunghi anni avrebbe tenuto Camilleri lontano dai testi di quello che sarebbe divenuto, nella sua vita di regista teatrale, di scrittore e di studioso, uno degli autori fondamentali» (Capecchi, 2000:14).

Camilleri conserva un buen recuerdo de esta abuela, de la que, dice, no ha aprovechado demasiado de su sabiduría en cuanto «era una donna molto chiusa, molto severa» (Lodato, 2002:60).

Por último, cabe destacar la figura del padre y de la madre. Del primero, quizás, Camilleri heredó la pasión por la diversión y el placer de las compañías femeninas, aunque lo más importante para él era mantener sanos ciertos principios, la lealtad y la entrega al trabajo, especialmente. Del padre, Andrea Camilleri dibuja un recuerdo conmovedor en muchas páginas de su producción narrativa. La madre, en cambio, queda en la producción narrativa de Andrea Camilleri en un segundo plano. El escritor siciliano recuerda haber recibido de ella el gran valor para la unión familiar: «La mamma era di una durezza esemplare nei miei riguardi […]. Era magra, bella, mani lunghe, ossute.» (Lodato, 2002:228)

1.2.2 La infancia (del colegio a la medición del pene)

De los primeros estudios realizados en Porto Empedocle, Andrea Camilleri conserva todavía un buen recuerdo, también porque a esos años Camilleri asocia la época de las primeras «rivelazioni sessuali» (Lodato, 2002:61), en compañía de sus compañeros de juegos de grupo, y de un extraño sentido de culpabilidad que el escritor tardará mucho tiempo en olvidar.

Entre los personajes que con más gusto recuerda de esa época, Camilleri siente un placer particular cuando habla del maestro Vinti y

de la maestra Pancucci, que fueron los primeros en valorar la inteligencia del pequeño Andrea. (cfr. Lodato, ibídem)

Con siete años, gracias a sus compañeros del colegio, seguramente más espabilados que este niño que había pasado sus primeros años de vida "encerrado" en casa, Andrea ya sabía cómo nacían los niños y por qué en la Pensione Eva, una vieja y solitaria casa cerca del puerto, siempre entraban y salían sólo hombres.

Sus intereses "sexuales" y los de sus compañeros seguían en los juegos de la tarde cuando en varias ocasiones se disponían en círculo para medirse el pene y para ver quién lo tenía más largo «e io sempre regolarmente battuto» (Lodato, 2002:61).

Este episodio aparece en el *Birraio di Preston* (1995b), donde es el pequeño Gerd el que recuerda los años juveniles de Camilleri y los juegos con los demás chicos del pueblo.

El extraño sentido de culpabilidad que acompañaba a Andrea Camilleri en sus primeras relaciones con los otros niños de su edad se debía, además de a su inteligencia y a su cultura, prematura seguramente, a la escasa condición económica de la mayoría de sus compañeros de colegio, mucho más pobres que él, un sentimiento de culpabilidad que acompañó a Camilleri hasta los primeros años del instituto cuando, ya cansado de esta situación, decidió ser un niño igual que los demás y llegó incluso a crear una propia banda de amigos.

Eran los años del fascismo y en aquellos tiempos se decía que quien fuese bueno en italiano no lo era en gimnasia. Él quería ser bueno en gimnasia, y no en italiano, y si uno era bueno en gimnasia luego tenía su peso durante la celebración de los juegos deportivos de los sábados fascistas, cuando todos los jóvenes del pueblo se reunían

para la práctica de los ejercicios físicos, tan importantes para el orden del régimen de Mussolini.

Una vez acabados los estudios de primaria, en 1933, Camilleri empieza a estudiar en el *Ginnasio* —escuela secundaria de estudios clásicos— de Agrigento. Camilleri recuerda con particular nostalgia aquellos tiempos, también porque finalmente tenía la ocasión de salir de Porto Empedocle y de relacionarse con otros niños de su edad que cada mañana cogían el autobús que los conducía al instituto. Y en aquellos viajes Camilleri dice haber conocido experiencias originales que le llegaban de las historias de todos sus compañeros. Quizás, fue en alguna ocasión durante uno de esos viajes cuando nació dentro de él la idea de que era posible reunir todas las historias contadas por sus compañeros, que procedían de lugares distintos de la provincia, como si procedieran de una ciudad imaginaria, única, y esto le proporcionó el modo de conocer la profundidad de cierta «locura» siciliana, del ser siciliano. Quizás, en aquel momento, nace la idea de crear una ciudad de la que procedan todos aquellos cuentos juveniles, a veces fantásticos y a veces reales, típicos de los niños de su edad. Así nace Vigàta, el pueblo siciliano que aparece en las páginas de numerosas novelas con el comisario Montalbano como protagonista. Era una ficción que resumía una única historia de vida, la de muchos niños que vivían aquellos años en total desenfado.

Los años de *Liceo* también son el recuerdo de unos profesores. Gracias a ellos, el joven Andrea consigue satisfacer su necesidad de lectura: «Leggevo due libri al giorno, come un ossesso e prendevo appunti.» (Capecchi, 2000:16)

Entre todos, destacan su profesor de italiano, Manuele Cassesa, «un autentico pazzo di genio» (Capecchi, *ibídem*) y el profesor de filosofía Carlo Greca, que tras una clase dedicada a Carl Marx desveló

a Camilleri, y a algunos compañeros, su hasta entonces desconocidos ideales comunistas.

Antes del paréntesis bélico, cabe destacar las frecuentes visitas de Camilleri a la imprenta de un abogado de Porto Empedocle, el abogado Francesco Macaluso, junto a un «gruppo di malati di sabato fascista» (Capecchi, 2000:17). De esta experiencia nacen los seis números del periódico *L'asino*, ocho páginas de carácter literario y político, que, podemos decir, marcan el fin de los años juveniles, del respeto hacia el orden preconstituido del régimen, y que inician al joven Andrea hacia nuevas perspectivas y nuevos ideales.

Su tranquila juventud, a partir de los años cuarenta, parece verse entorpecida no obstante por el Fascismo. Sin embargo, en 1943, la guerra en Europa llega a su culminación y Camilleri, a punto de realizar el examen final de sus estudios superiores, recibe la feliz noticia de que, a causa de la inminencia del conflicto y bajo los continuos bombardeos de los aliados, el examen queda definitivamente suspendido y todo se resuelve con un aprobado general.

1.2.3 La guerra

Con 18 años, Andrea Camilleri vive la experiencia bélica, mejor dicho, sobrevivió a ella, tan sólo cinco días. Ese fue el tiempo que duró su experiencia de soldado uniformado en la base naval de Augusta. Acabados sus estudios en el *Liceo* de Agrigento, tuvo que presentarse en el servicio militar sin pasar por la talla del reclutamiento debido a la llegada del conflicto bélico. Esos cinco días de sufrimiento no fueron nada comparados con el largo y duro calvario que sufrió Sicilia cuando desembarcaron los aliados americanos en la madrugada del 10 de julio de 1943 y empezó la liberación de los alemanes.

Entre 1943 y 1945 Camilleri sufre las consecuencias del conflicto bélico entre refugios antiaéreos y la casa en el campo de Serradifalco, donde reside toda la familia, a excepción del padre que se había quedado en su puesto de trabajo en el puerto y consiguió huir de las bombas y de la muerte. En estos años experimenta miles de aventuras amargas y felices al mismo tiempo, episodios que marcaron aquel desembarco aliado en las playas de Porto Empedocle: lucha en su guerra personal por la supervivencia y vive además la experiencia de unos personajes, famosos y no famosos, conocidos también en las playas de Porto Empedocle, la mayoría militares americanos, como el general Patton o el fotógrafo Capa, figuras importantes y míticas en los sueños de un joven de su edad que completan este álbum fotográfico sobre la vida de Andrea Camilleri (cfr. Lodato, 2002:124). Desde entonces, la vida de miles de sicilianos cambió por el regreso a la libertad:

> La nostra vita cambiò innanzitutto per il ritorno alla libertà, ma specialmente —anche se può sembrare poco elegante dirlo— per il mangiare: si concludevano due anni di fame nera. A Serradifalco, per parecchi giorni, andai avanti con fave secche che tenevo in tasca e ogni tanto mangiavo… non era rimasto più niente. (cfr. Lodato, 2002:132)

Mientras tanto, el 29 de julio se hizo oficial la caída de Mussolini. Destrucción y muerte siembran todavía el paisaje que se abre ante los ojos del joven Camilleri, y Porto Empedocle es cada día más pequeña para él: Andrea es como un “submarino hundido”, muy alejado del resto del mundo. Cuenta Camilleri (Capecchi, 2000:20):

> Stavo a Porto Empedocle, non c’erano telefoni, non c’era niente. Mi sentivo come dentro un sommergibile affondato, senza comunicazione con il mondo esterno se non un tubo che lancia siluri attraverso il quale immettere bottiglie con dentro messaggi nella speranza che arrivassero a qualcuno.

Durante el período de liberación, casi a punto de terminar la guerra, empieza para Italia la fase de la reconstrucción. También Camilleri vive esta época como un proceso de cambio, de maduración. Su idea principal era la de matricularse en la Universidad de Florencia, donde, además de trabajar en el periódico local *La Nazione*, que le hubiera permitido pagarse los estudios con una beca, iba a tener la posibilidad de estar cerca de un importante ambiente literario como el que existía en Florencia en aquellos años. Pero los acontecimientos bélicos cambian este proyecto y Camilleri decide matricularse en la facultad de Letras Modernas de Palermo con el sueño de ser lector de italiano en el extranjero. Conocía el francés y había leído un libro de cuentos de un tal Pier Maria Pasinetti, que también había sido lector y en cuya experiencia se inspiró (cfr. Lodato, 2002:145).

1.2.4 Las primeras creaciones literarias

Camilleri viaja a Palermo, se matricula en la Universidad, llega el primer examen de italiano, aprueba con el mínimo de la nota, discute con el profesor que seguidamente le suspende, deja aparcado su sueño de enseñar italiano en el extranjero y vuelve a Porto Empedocle.

Tras esta experiencia, antes de que la familia Camilleri viaje a Enna, en el interior de Sicilia, donde el padre fue trasladado por razones de trabajo, Andrea Camilleri empieza a escribir cuentos y poemas que ocasionalmente salen publicados en algunos periódicos y revistas de la época con los que iba manteniendo contactos desde hacía muy poco tiempo, a saber, *L'Ora* y *L'Italia socialista*, donde a menudo sus artículos aparecían en la tercera página de cultura que en aquel entonces estaba dirigida por Aldo Garosci, un apreciado historiador y convencido antifascista.

La triste experiencia bélica sufrida por Italia, por Sicilia en particular y por toda la humanidad, es el pretexto que empuja al joven Camilleri a escribir: en muchas de sus primeras obras, Andrea Camilleri —resulta evidente la inspiración en los mayores poetas de la época, Ungaretti, Saba y Quasimodo—, intenta encontrar una palabra nueva capaz de dar un sentido nuevo a la vida de los hombres cansados después de tanta muerte y tantas lágrimas. En 1945 escribe el poema *Solo per noi* dominado por el tema de la muerte y la destrucción:

> Un giorno si alzeranno
> neri morti
> dalle case bruciate che il vento
> ancora sgretola
> e avranno occhi per noi.
> Nessuno parlerà:
> dure labbra daranno la condanna
> ai nostri volti
> e intorno sarà notte.

Porto Empedocle es una ciudad pequeña, al igual que Sicilia. Pero Andrea Camilleri resiste y se resiste también, de momento, a la idea de huir de su casa y de su tierra natal. Escribe, sigue con sus estudios en Palermo, donde vuelve, muy a su pesar, y participa en varios premios enviando pequeñas obras, un modo de poner pie sobre otras tierras, aunque sea sólo con la fantasía.

Y desde Enna Camilleri empieza a encontrar sus primeros éxitos literarios gracias también a la lectura de su revista preferida de la época, *Politecnico*, de Elio Vittorini. Lo que Camilleri escribe gusta, y esta confirmación le llega de importantes representantes de la cultura italiana de la época, Carlo Bo y Giuseppe Ungaretti entre otros, quienes parecen apreciar su producción artística.

Los años en la Universidad de Palermo ocupan un lugar muy importante en el joven Camilleri: en la capital de Sicilia entra en contacto con un ambiente cultural, muy vivo en aquella época, y

conoce a personajes del mundo de la pintura, como Renato Guttuso, y de la poesía, sobre todo Sandro Penna. Todo gracias a la amistad con Giuseppe Ruggiero, un verdadero punto de referencia del cenáculo literario en el cual se sentaba Camilleri.

En la vida del autor siciliano fue determinante la participación en un concurso para comedias inéditas en Florencia. En 1948 presentó el boceto de una obra teatral denominada *Giudizio di mezzanotte*, que inesperadamente gana el primer premio. El viaje a la capital de la Toscana no fue importante para Camilleri sólo por el mero hecho de haber ido a Florencia, donde ya por cierto había estado en 1941 participando con una ponencia sobre el repertorio teatral ideal de la juventud fascista, un trabajo inspirado en una comedia, *Le montagne*, de Giuseppe Romualdi, que Camilleri había puesto en escena, una de sus primeras direcciones teatrales, por decirlo de algún modo (cfr. Lodato, 2002:158).

La visita a Florencia permitió a Camilleri, por primera vez, entrar en contacto con un verdadero "mundillo" literario —diferente del de Palermo— hasta el momento desconocido para él. En esta ciudad establece una buena relación con Silvio D'Amico que, a finales de 1948, le ofrece la posibilidad de presentarse a una oposición para estudiar dirección en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, que había vuelto a resurgir, gracias a D'Amico, tras el paréntesis fascista.

Aquel sumergible en el que viajaba Camilleri, escondido bajo el mar de Sicilia, parecía emerger: unos poemas de Camilleri siguen apareciendo de nuevo en el mismo período en la revista *Mercurio*, la revista político-literaria más importante de la época, y finalmente decide participar, aunque la familia pasa por un período de escasez económica, en el concurso de la academia. No fue fácil, pero Camilleri estaba bastante preparado. Lo que sorprendió a sus examinadores fue sobre todo la genialidad de este joven siciliano que llegaba de tan lejos con tan buenas ideas, y sus esfuerzos

se vieron compensados con la admisión en la academia donde estudió con el profesor Orazio Costa.

Durante estos años, quizás, podríamos definir esta primera etapa "literaria" de su vida como la de la experiencia, la de la práctica incansable, ya que Camilleri sigue componiendo poemas pero también relatos cortos: algunas de sus mejores creaciones aparecen más tarde en revistas como *Inventario* en 1948 —dirigida por Eliot, Ungaretti y más tarde por Nabokov—, *Pesci rossi* en 1949, *Pattuglia* en 1950, semanal de la juventud comunista, y *Momento* en 1952.

Gracias a este esfuerzo creativo, Camilleri obtuvo en 1947 una mención de honor en el *Premio Saint-Vincent* de poesía, donde ganaron Alfonso Gatto y Sergio Solmi, y su nombre apareció en una antología preparada por Ungaretti, presidente del jurado, *I poeti di Saint-Vincent*, junto al de otros autores que encabezarán la escena literaria de los años siguientes en Italia: Pier Paolo Pasolini y Maria Corti, entre otros.

El primer premio literario llega para Camilleri en 1950, con *In morte di García Lorca*, con el que ganó el certamen de las *Olimpiadas Poéticas* de Génova.

En más de una ocasión, Camilleri ha recordado el encuentro con otro personaje importante, siciliano también como él, al que ya se ha hecho mención, Luigi Pirandello, un familiar pero, sobre todo, un autor fundamental en su experiencia de director teatral y punto de referencia para algunas novelas históricas de Camilleri de las que hablaremos más detenidamente.

El examen de la *Accademia Nazionale* marcó totalmente el futuro de Andrea Camilleri, que dejó finalmente Sicilia, en primer lugar, para viajar al "continente" (como llaman los sicilianos a Italia) y, en segundo lugar, porque reconoció dentro de sí una fuerte inspiración política que lo acercó a los ideales de izquierda del joven

Partito Comunista, del que Camilleri abrió una sede unos años antes en su pueblo natal, una vez obtenido el consenso tácito de las tropas americanas instaladas en la isla. En aquella época todo necesitaba ser autorizado por los americanos (cfr. Lodato, 2002:172).

1.2.5 Camilleri y la política

Tras los primeros descubrimientos escolares de su verdadera inclinación política de izquierdas, aunque procediera de una familia fascista, como lo eran su abuelo, su tío y su padre, Andrea Camilleri define esta etapa de su vida como aquella en la que más se sentía atraído por una «strana inclinazione di sinistra, vagamente libertaria, anarchica perfino» (Sorgi, 2000:130).

El fascismo vivido por Andrea Camilleri (que aún siendo joven escribía poemas para Mussolini, a quien le envió también una carta para ser admitido en las filas en la guerra de África Oriental, petición a la que el mismo Duce contestó, aunque negativamente, debido a la joven edad del aspirante militar), en los años de las publicaciones de *L'asino* pasó a ser una «manta», bajo la cual en Sicilia se podían arropar las propias ideas sin grandes problemas: «Io ero fascista, ma mi sentivo intimamente di sinistra. Leggevo scritti di giovani intellettuali fascisti come Berto Ricci o Dino Garrone» (Sorgi, 2000:131).

Cuando acabó la guerra, una vez caído el régimen de Mussolini, los jóvenes como Camilleri empiezan a despertar de su letargo ideológico. Italia, tras la guerra, carece de partidos, y la ferviente pasión política conduce a muchos anónimos coetáneos de Camilleri a interesarse por la política.

Llegada la liberación de Sicilia, la izquierda vuelve a renacer y uno de los primeros compromisos ideológicos por parte de los que

apoyaron este ideal fue dar a los campesinos mejores condiciones de vida. La mafia, que se opone a este proyecto, lucha por la independencia de Sicilia del resto de Italia. La mafia delega en un hombre, el bandido Salvatore Giuliano, el intento de abortar este proyecto que seguramente habría afectado a los intereses de los propietarios de las tierras y de los latifundios existentes en la isla. La matanza de Portella della Ginestra —el día 1 de mayo de 1947— durante la celebración de la fiesta de los trabajadores, en la que murieron numerosos campesinos y varios sindicalistas, aumentó en la isla los episodios de guerrilla en contra del nuevo Estado que iba a ser construido por los americanos.

Giuliano es utilizado por la Mafia en contra de los comunistas y la matanza de Portella della Ginestra tiene seguramente sus responsables, aunque nunca fueron revelados sus nombres. Muerto el bandido, la mafia entiende que el separatismo de Sicilia es una aventura sin muchas perspectivas y prepara otras alternativas y un nuevo equilibrio alrededor de las fuerzas políticas democristianas.

La experiencia política de Camilleri duró poco porque, en cuanto acabó la guerra, empezaron a volver a Porto Empedocle los viejos comunistas, huidos durante el fascismo, que ciertamente volvían con sus antiguos ideales. Pronto se empezó a notar en el comunismo de entonces una neta separación entre los que apoyaban una política obrera y los que procedían de una formación burguesa, como Camilleri. Los que prevalecieron fueron los que apoyaban las luchas de los obreros, dirigidos por Turiddu Hamel. Ahí, tras un débil intento acabó la experiencia militante política de Camilleri quien, lejos ya de Sicilia, olvidó definitivamente sus intereses políticos —aunque siempre siguió sintiendo dentro de él esa fuerte ideología progresista que no le abandonaría nunca.

1.2.6 Camilleri: una vida por el teatro

Ya en Roma, los primeros tiempos y las primeras experiencias con el profesor de la *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica* Orazio Costa no fueron "espléndidas". Tras un primer período de euforia, una nueva vida en la capital, Camilleri estuvo a punto de dejarlo todo y volver a su Porto Empedocle natal cuando, debido a una serie de circunstancias, decidió quedarse en Roma. Pero el carácter y la suerte del joven Andrea Camilleri en esa ciudad no siempre le fueron de ayuda. Ya en la academia empieza a trabajar en algunos teatros donde da a conocer sus cualidades artísticas. Sin embargo, sus sueños se ven interrumpidos repentinamente por un episodio que nada tiene que ver con el teatro, sino con las mujeres: la dura disciplina de aquella época, una moral intransigente, y a menudo demasiado beata, una noche "loca" en la cama de una amiga mientras el grupo de teatro en el que trabaja Camilleri se alberga en un colegio de monjas, hacen que la dirección de la Accademia decida expulsarle, y la comunicación oficial de esta decisión le llega del mismo Silvio D'Amico, que unos años antes le había recomendado presentarse a la oposición en la Accademia. Un escándalo para aquel entonces, y todo parece venirse abajo en los proyectos del joven siciliano (cfr. Lodato, 2002:198).

Gracias a unas amistades políticas, que Camilleri nunca ha ocultado, consigue seguir en Roma, donde definitivamente se establece tras un corto período de "reflexión" pasado en Sicilia. Roma es una ciudad que ocupará un lugar importante en la vida de este autor, una ciudad que lo acoge y que será para él una segunda casa en la que empezar a desarrollar su actividad teatral[2], primero, y literaria, después. Allí conoce a Diego Fabbri, el mayor comediógrafo italiano, cercano al mundo católico, muy inteligente y muy culto, sin ninguna

[2] Entre las principales representaciones teatrales de Camilleri subrayamos también *Finale di partita* de Beckett en 1958 y algunas novelas del autor siciliano Luigi Pirandello, entre las que destacan *Così è (se vi pare)*, en 1958, *La rappresentazione della favola destinata ai Giganti*, en 1959, *e Il gioco delle parti* en 1980.

hipocresía católica, sino muy abierto y con mucho poder. Con él empieza a trabajar desde lo más bajo, de nuevo, como sustituto ayudante del director. (cfr. Lodato, ibídem:199)

Aquel período resulta también bastante difícil para Camilleri por los escasos recursos económicos con los que cuenta. Por este motivo, gracias a un amigo, Chicco Pavolini, empieza a colaborar en un proyecto dirigido por éste, una nueva edición de la *Enciclopedia dello spettacolo*, que se había quedado obsoleta tras el período fascista y la censura (cfr. Lodato, ibídem:200). Camilleri trabajará duro durante unos años y en poco tiempo se ganará la simpatía de los que colaboran en este proyecto, quienes le encargan también realizar la sección dedicada al teatro italiano y francés contemporáneo.

La llegada al mundo del espectáculo para Andrea Camilleri resulta, por estas razones, bastante anecdótica. En pocos años, Camilleri consigue poner en escena un increíble número de obras. De sustituto ayudante del director pasa a ayudante del director y en pocos años a director. El éxito en este mundo llega en 1953 con su primera dirección en solitario. En escena Camilleri trabaja sobre la obra *Abbiamo fatto un viaggio* de Raoul Maria De Angelis, una experiencia que nuestro autor recuerda siempre con mucha conmoción por el modo en que llegó, por la época que vivió y sobre todo porque en aquel entonces nada se hacía por dinero —también porque había poco dinero—, sino por verdadera pasión. (cfr. Lodato, ibídem:202)

El resultado fue espléndido y con ello desaparecen los viejos fantasmas de la Accademia. Entre los críticos que reseñaron aquel espectáculo, en los periódicos de la mañana siguiente, Camilleri leyó un artículo del mismo Silvio D'Amico que le brindó un conmovido homenaje. El año 1953 es también muy importante para Camilleri: este "don Juan" siciliano conoce a la que será su mujer, su compañera de toda la vida, de ahora en adelante, Rosetta. La joven milanesa

apareció durante las pruebas de la obra citada anteriormente, ya que fue invitada por una amiga que trabajaba en la compañía de Camilleri. Éste se percata pronto de que ha encontrado a la mujer de su vida, y tras una simpática pedida de mano telefónica —que no contamos por razones de brevedad— (cfr. Lodato, *ibídem*:206-207), empieza un noviazgo que llevará a la pareja a celebrar su boda en Roma apenas cuatro años después de aquel encuentro, en el año 1957. Del matrimonio nacerán tres hijas.

1.2.7 Más experiencias teatrales

Otro experimento teatral llega con la obra *Seis personajes en busca de autor*, representada en Lisboa por actores rusos e ingleses que recitaban en su propia lengua. Camilleri fue el primero que llevó a Beckett a Italia, poniendo en escena *Final del partido* en 1958 en el Teatro dei Satiri de Roma y más tarde en una versión televisiva con Adolfo Celi y Renato Rascel. Representó textos de Ionesco (*El nuevo inquilino*, en 1959, y *Las sillas*, en 1976), de Adamov (*Como hemos sido*) en 1957, y también trajo por primera vez a Italia obras de Strindberg y T.S. Eliot. Llevó a escena también los poemas de Maiakovski en el espectáculo *Las intrigas y el alma*, que estuvo de gira por toda Suramérica durante algunos meses.

La experiencia teatral representará un hito importante para la consolidación de Camilleri como escritor de éxito: porque él, en sus estudios sobre la escena, dedica siempre la máxima atención a ciertos requisitos técnicos que darán más valor a su obra como, por ejemplo, el corte de las escenas, pero también la importancia de los diálogos entre los personajes. (cfr. Capecchi, 2000:26)

Y es precisamente su carácter, su forma de hacer y de entender el teatro, lo que le llevará a relacionarse con lo mejor del mundo del

arte dramático italiano. Quizás la amistad más grande que nace encima del escenario será para Camilleri aquella que surge con Edoardo De Filippo, el mayor representante del teatro popular napolitano. Entre los dos nace un compromiso y un enorme respeto recíproco. Camilleri trabajará durante unos años en varios proyectos de obras teatrales del autor napolitano. Naturalmente, una vez más, el trabajo de Camilleri como director teatral es reconocido por un gran éxito entre el público. A mitad de los ochenta muere su padre —que ya vivía en Roma en casa de Camilleri— y sólo unos años más tarde desaparece también la madre, ambos a causa de graves enfermedades. El vacío provocado por la desaparición de estos familiares tan queridos por nuestro autor sólo se verá colmado por su recuerdo. La importancia de los padres para Camilleri nos permite afirmar que quizás sean ellos los verdaderos artífices del fenómeno que es hoy en día el escritor de Porto Empedocle. Al recordar a la madre, nuestro escritor usa palabras cariñosas. Ella era su primera admiradora, aunque no compartiera mucho su manera de escribir «Lassa predere, ni po fare a meno di scrivere parulazze» (Lodato, *ibídem*:227).

Cuando ella muere, Camilleri ya había publicado dos novelas, *Il corso delle cose* (1978) y *Un filo di fumo* (1980).

Junto a los padres también hay otros, pocos, personajes famosos y no famosos, sicilianos y no sicilianos, como Leonardo Sciascia, Vitalino Brancati, Elio Vittorini, Vincenzo Consolo, Livio Garzanti y el mencionado Eduardo De Filippo, que también fueron los promotores del éxito de Andrea Camilleri. No obstante, tampoco deberíamos olvidar al amigo Orazio Costa, que tanto ha dado y creído en Camilleri, y los muchos, muchísimos personajes anónimos, amigos fraternos, compañeros de juegos y de experiencias durante su adolescencia en tierras sicilianas.

1.2.8 El último Camilleri en teatro

Andrea Camilleri es conocido sobre todo por su faceta de narrador. El estudio de los ambientes, la caracterización de los personajes, su entorno y su habla: todo esto produciría el éxito de Camilleri también en el mundo del teatro y agrandaría su currículum académico llegando en pocos años a obtener también una plaza fija de profesor, primero en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, donde trabajó hasta 1970 y luego en la Accademia d'Arte Drammatica, como recordábamos antes, de 1977 a 1997, en el mismo lugar donde empezó a dar sus primeros pasos, no muy afortunados, por cierto, lejos de Sicilia.

La última etapa de Camilleri con el teatro coincide con el año 1990, aproximadamente, y da como fruto sus mejores producciones o quizás sus dos mayores éxitos: de nuevo vuelve a Pirandello, con *I giganti della montagna* y a Maiakovski con un espectáculo titulado *Las intrigas y el alma*. Este espectáculo, dedicado al escritor ruso, no se caracteriza sólo por el definitivo alejamiento del teatro de nuestro autor sino también por su definitiva desilusión política: después de haber creído en el comunismo, Andrea Camilleri observa con profunda tristeza la degeneración de la revolución soviética de los años 90 y los cambios irreversibles de Europa.

En su último espectáculo Camilleri pone en escena tres poemas de Vladimir Maiakovski *La flauta vertebral*, *La nube en pantalones* y *Conversación con Lenin* y advierte toda la distancia que separa esos versos de la concretización histórica de una ideología.

1.2.9 Camilleri: la radio y la televisión

A las cifras que antes cuantificaban la actividad teatral de Camilleri, hay que añadir un millar de direcciones de programas radiofónicos y una prolífica actividad televisiva, con más de 80

direcciones, y editorialista, de la que ya no se cuentan las publicaciones en muchos periódicos y revistas italianas. Todo ello da una idea exacta de la actividad desarrollada por Camilleri a lo largo de su carrera.

Andrea Camilleri ha sido autor, guionista y director de numerosos espacios radiofónicos, decíamos, y ha producido varios programas, entre ellos un ciclo dedicado al teatro de Eduardo De Filippo y las muy famosas series policíacas del comisario Maigret de Simenon —a quien conoce personalmente en Roma— y del teniente Sheridan, ambas recordadas en blanco y negro por el gran público televisivo italiano.

La llegada al mundo de la televisión fue bastante convulsa para Camilleri. Le ocurrió lo mismo que con su incursión en el mundo de la representación teatral. A una etapa inicial de sufrimiento y de esfuerzos le seguirán, más tarde, el reconocimiento por el gran éxito de sus guiones y de sus intervenciones como director. Sin embargo, como decíamos, las cosas le fueron bastante mal al principio.

Participó, sin éxito, en una oposición para entrar en la RAI (Televisión Pública Italiana) en el año 1957 —el mismo año en que se casó. Aunque, en principio, el éxito de su oposición parecía asegurado, el nombre de Andrea Camilleri no fue incluido entre los candidatos admitidos —las amistades políticas y, sobre todo, sus ideales comunistas nunca ocultados, quizás fueron la causa de esta inexplicable exclusión.

Camilleri sigue trabajando para el teatro, aunque la situación económica familiar de un recién casado, padre por primera vez en 1958 de una niña, Andreina, despierta varias preocupaciones: «Per la prima volta realizzo di essermi sposato» (Lodato, 2002:212)

Siguen las colaboraciones con la Enciclopedia y la actividad teatral lo lleva a viajar por toda Italia con varias direcciones. Hasta que un día recibe una llamada telefónica en la que el interlocutor le invita a presentarse en la sede de la RAI donde se transmite la programación del tercer canal. El interlocutor era Cesare Lupo, en aquel entonces director del canal, que le propone sustituir durante seis meses a la responsable teatral para esta cadena. En aquel año el tercer canal basaba toda su programación en interesantísimos espacios culturales, transmitiendo música sinfónica y prosa.

Camilleri empezó a colaborar con la cadena pública televisiva con un contrato de seis meses, después la colaboración siguió durante muchos años más y naturalmente, al igual que con el teatro, también en la radio y en la televisión pública la presencia de Camilleri se hizo notar en programas verdaderamente valiosos —como mencionamos anteriormente—, la producción cinematográfica dedicada a Simenon y a Eduardo De Filippo en 1964.

La gran rueda de la suerte volvió a moverse a su favor y después de pocos meses Andrea Camilleri obtuvo de Cesare Lupo el permiso de poder pasar al segundo canal, no sin antes haber encontrado a alguien que le sustituyera, condición *sine qua non* impuesta por Lupo.

Además, en esos años, la familia Camilleri aumenta: en 1960 y en 1964 nacen sus otras dos hijas, Elisabetta y Mariolina. Las colaboraciones con la RAI siguen dando óptimos resultados y Camilleri trabaja en varios proyectos, entre los que nos gustaría subrayar la producción del programa «Cent'anni di teatro italiano» y unas cuantas comedias, al estilo de las series televisivas de nuestros días —estamos en 1964—, *Le commedie del buon umore* y *La figlia del capitano*, protagonizada por Amedeo Nazzari.

1.2.10 Amistades sicilianas y no sicilianas

Tanto en la producción narrativa como teatral de Andrea Camilleri, cabe destacar el papel fundamental que desempeñan los personajes. En la mayoría de los casos, el escritor siciliano, para darle cuerpo, utiliza personas reales que viven en su memoria, personajes comunes, hombres y mujeres de Sicilia. Gracias a ellos, además de conocer más de cerca el mundo de nuestro autor, Camilleri nos transmite también esa parte, ese mundo encerrado en una isla, con sus peculiaridades, sus usos y sus costumbres, dando a la sicilianidad un valor universal.

Hojeando el álbum personal de Camilleri, donde se esconden sus amistades y sus recuerdos, es fácil acercarse a un mundo, a menudo inaccesible, aparentemente lejano de la vida de cada día. Nuestro autor, de hecho, ha vivido durante casi medio siglo en los ambientes más exclusivos y exclusivistas del teatro, la poesía y la literatura italiana. Entre todos los personajes que han ocupado un lugar importante en la vida real y artística de Camilleri no puede pasar inadvertido Leonardo Sciascia. Fue una relación que tardó años en nacer —lo conoció en los años sesenta cuando ya Camilleri trabajaba en la televisión pública italiana en Roma—, pues nunca habían tenido ocasión de coincidir en Sicilia. Camilleri trabajaba en la producción televisiva del caso de la muerte de un banquero, Emanuele Notarbartolo, asesinado por la mafia en 1983, y pidió la colaboración de Leonardo Sciascia para el guión. La colaboración no se produjo, debido al carácter esquivo de Sciascia, quien en aquella época prefería mantenerse alejado de los ambientes televisivos. Un carácter reservado y, a menudo frío y distante, caracterizaban la forma de ser de Leonardo Sciascia, quien en otra ocasión coincidiría con Camilleri durante la realización teatral de *Il giorno della civetta*, una novela de

ambientación mafiosa y siciliana escrita por Sciascia, quien se quedó sorprendido por la aptitud de Andrea Camilleri en su puesta en escena.

Es cierto que no se puede decir que entre ambos hubiese una gran amistad, respeto sí, cada uno por el trabajo del otro, aunque Sciascia discrepaba algo del modo de escribir de Camilleri. Se conocieron durante la realización de unas novelas históricas de Camilleri, *Il corso delle cose* y *Un filo di fumo*, y más por *La strage dimenticata*, una historia sobre unos episodios trágicos que acontecieron en Porto Empedocle, y que Camilleri propuso a Sciascia que la escribiera, pero éste rechazó la propuesta y finalmente fue Camilleri quien la escribió. Sciascia, más tarde, comentó a su compañero que no había apreciado mucho esa historia, quizá por el excesivo uso de términos dialectales que restaban "comprensión al texto" (cfr. Lodato, 2002:239).

Camilleri definió a Sciascia como un amigo de segundo grado, como para resaltar un vínculo de amistad poco estrecho entre los dos. Pero probablemente Sciascia sea el autor más citado en las novelas de Camilleri, y esto es ciertamente el símbolo del profundo respeto que el escritor de Porto Empedocle guarda hacia su paisano. El nombre de Sciascia aparece en *Il cane di terracotta* (cfr. Camilleri,1996a:124), y en *Il ladro di merendine* (cfr. Camilleri, 1996b:231), donde el comisario Montalbano lee *Il consiglio d'Egitto*.

Como subraya Capecchi (cfr. 2000:32), Sciascia no fue sólo quien puso en contacto a Andrea Camilleri con la editora Elvira Sellerio —de esta amistad nacieron numerosas publicaciones con la editorial de Palermo—, sino que fue el escritor siciliano que más ha hablado de mafia y que más ha servido a Camilleri para crear algunos aspectos del comisario Montalbano —sobre todo el carácter serio y reservado—, aunque también su ironía, su timidez delante de las cámaras de televisión.

Sciascia fue, además, quien definió primero «il giallo», la novela negra, como «la forma più onesta di letteratura» (Capecchi, *ibídem*), con su jaula lógica de la que el narrador nunca puede salir. Por otra parte, fue el escritor más racional que leyó Camilleri, en la medida en que en sus novelas busca alejarse de la fantasía y representa, por tanto, no una meta ideal de escritura sino una meta racional.

La narrativa de Camilleri supone una confrontación con Leonardo Sciascia tanto por el origen siciliano común como por la convergencia temática —típicamente *sciasciana*—: la importancia de la historia atada a la memoria de la tierra y a la búsqueda de la verdad, el valor de la sicilianidad, la elección del género histórico-policíaco —que compone también la base de los dos ciclos en los que se basa toda la producción narrativa de Andrea Camilleri. La complejidad de esta relación se basa también sobre la diferencia que ambos autores presentan en su visión ideológico-literaria y estilística, en la que resulta imposible prescindir de la importancia de las influencias recibidas por ambos autores del personaje quizás más famoso de la literatura siciliana, Luigi Pirandello. Más allá del substrato siciliano común, la idea narrativa de Andrea Camilleri se desarrolla a la luz de la complicada relación entre Pirandello y Sciascia que, como hemos dicho, tanto ha influido en el estilo de nuestro autor. Además, Camilleri, en su deseo de proceder más allá de los confines isleños, encuentra en estos dos autores el modelo para lograr esta superación: tanto Leonardo Sciascia como Luigi Pirandello son «siciliani di mare aperto e non di scoglio» (cfr. Sorgi, 2000:39), como los definió Vittorio Nisticó, antiguo director del periódico *L'Ora*, experto conocedor de ambos escritores, metáfora con la cual se hacía referencia a Sicilia como un límite por superar y metáfora en la que también Camilleri se reconoce. Tanto Pirandello como Sciascia están presentes en la narrativa de Andrea Camilleri como referencia

imprescindible, en la medida en que el autor representa su problemático acercamiento con la realidad y delimita también la imposibilidad de alcanzar una verdad única, el binomio "apariencia-autenticidad", las contradicciones, la incomunicabilidad, la locura del vivir en Sicilia, temas que nos remiten al drama pirandelliano del individuo obligado a vivir en una irremediable alienación. Gracias a estos autores, el enlace temático de las obras de Andrea Camilleri lo encontraremos en la duda, en lo imprevisible, en la ambigüedad, en las que es fácilmente localizable la irrupción de lo irracional en el racionalismo de derivación *sciasciana*.

Entre otros autores sicilianos amigos de Andrea Camilleri cabe destacar el nombre de Vitaliano Brancati, un hombre inteligente y un escritor culto, parsimonioso en los gestos y en las palabras, «parecía casi un inglés». (cfr. Lodato, 2002:251)

Con Elio Vittorini nació una fuerte amistad desde los años juveniles, cuando Camilleri escribía poemas que puntualmente le enviaba. Vittorini no dejó nunca de apreciar el estilo, aunque un poco "montaliano", del joven siciliano. Conoció a Vittorini en la redacción milanesa de la revista *Politecnico*, seguramente la mejor revista literaria italiana del siglo pasado, y fue Vittorini quien primero apreció las cualidades artísticas de Camilleri publicando algunos de sus mejores poemas en una antología de jóvenes poetas italianos.

Una gran amistad es lo que sella la relación con Vincenzo Consolo, otro autor importante que seguramente merece ser mencionado en estos apuntes biográficos sobre Andrea Camilleri, aunque el profundo respeto inicial entre ambos ha dejado lugar, tras el magnífico éxito literario de Camilleri, a una fuerte polémica en la que Consolo define a nuestro autor «non uno scrittore, ma un personaggio mediatico, costruito grazie alla televisione» (Lodato, 2002:254).

El último “monstruo sagrado” que seguramente ocupa un lugar privilegiado en la vida de Andrea Camilleri ha sido Eduardo De Filippo, el mayor representante del teatro napolitano. Andrea Camilleri convenció a de Filippo (hombre muy reservado y serio) para que trasladara su teatro popular a la televisión —un experimento nunca realizado en la televisión pública italiana. La obra de De Filippo fue enteramente producida por la RAI y realizada bajo la dirección de Andrea Camilleri. Como ya vimos, entre éste y el autor napolitano nació una fuerte amistad basada en una profunda admiración recíproca: por un lado, la genialidad y la maestría de Eduardo de Filippo, por el otro, el buen director amante del teatro y de la comedia a la italiana en particular.

El recuerdo que todavía conserva Camilleri de Eduardo es naturalmente «un grande insegnamento tecnico. Ma anche un grande insegnamento nei rapporti umani» (Lodato, *ibídem*:265).

1.2.11 La crítica

La crítica ha tenido mucho peso a la hora de definir el habla particular de Andrea Camilleri y no siempre ha acogido favorablemente las “invenciones” lingüísticas de nuestro autor, aunque muchos de los que se han interesado por esta cuestión consideran que es justamente la lengua el punto fuerte de sus novelas, un elemento que es capaz de envolver al lector hasta el punto de que, aunque no sea siciliano, consiga entender y sumergirse en el entramado lingüístico creado por el autor de Porto Empedocle.

A este propósito, Corrado Augias (1998c), define a Camilleri como un escritor «che ha il tocco, che sa come maneggiare il suo curioso impasto di dialetti». Según las palabras de otro crítico «in Camilleri l’impasto siculo-italiano non serve solo a verniciare le storie di colore locale», sino que es una manera de «infondere vigore e brio a

una prosa che nei gialli è di solito inerte e convenzionale» (Malatesta, 1997), «una specie di superiore divertimento e un'inarrestabile simpatia che viene dal piacere del testo (…), nasce dal linguaggio inventato in un italiano postunitario, approssimativo ma espressivo, per niente manieristico, anzi veristico e verosimile» (La Capria, 1998).

No obstante, tampoco faltan las críticas. En este sentido Bruno Porcelli (1999:216), aunque analice positivamente la obra de Andrea Camilleri en su conjunto, considera que:

> Il rapporto fra lingua e dialetto non è ancora sempre risolto nel modo migliore. In molti punti, infatti, soprattutto all'inizio, si avverte come uno stridore fra i due tipi di espressione, non amalgamati e compenetrati lessicalmente e sintatticamente, ma semplicemente giustapposti e affrontati in lacerti disomogenei che trattano temi diversi.

También Ermanno Paccagnini (1997) es bastante escéptico sobre el uso que Camilleri hace de su lengua, sobre todo en lo que se refiere a la propia condición lingüística, que coloca al narrador en el mismo nivel que algunos personajes:

> Meno mi convince al contrario l'impegno come scelta stilistica totalizzante dell'opzione mistilingue tra italiano e dialetto. Salvo eccessi, funziona abbastanza nella trilogia ottocentesca. Nei polizieschi, invece, ottima in bocca, mente e pensieri dei personaggi, e di Montalbano in particolare, finisce per suonarmi disturbante, e anzi penalizzante, in quanto filo del racconto vero e proprio.

El esfuerzo de Andrea Camilleri ha sido el de encontrar un estilo adecuado, no sólo de la realidad del mundo local que quería contar en sus historias (y que el miedo de perder en su memoria le ha hecho considerar), sino también de sus propias aptitudes para la escritura. Aunque sabe utilizar magistralmente un italiano culto, el mayor interés por el dialecto y la mayor riqueza expresiva de éste con respecto a la lengua estándar, le hacen valorar una lengua, su lengua materna, no como una lengua obsoleta o antigua, sino como una fuente

inagotable de riqueza lingüística y expresiva, como se refleja en sus novelas de forma cada vez más importante.

CAPÍTULO II. EL CAMINO HACIA EL ÉXITO: LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

2.1 INTRODUCCIÓN

Camilleri ha conseguido crear un puente entre su actividad teatral, televisiva y por último literaria:

> Il mio attivo teatrale si è ribaltato tutto intero nella mia scrittura. Non ho mai perso niente. Come tirare fuori un personaggio, come farlo parlare, come costruire la ritmica sequenza delle scene, il teatro, è stato un insegnamento decisivo. (cfr. Lodato, 2002:222)

Llevar a cabo una dirección televisiva, radiofónica o teatral es, sobre todo, crear una idea verdaderamente crítica sobre el texto. El

director, para Camilleri, no es más que el intérprete de un texto, el director de una orquesta que interpreta una partitura.

Lo mismo ocurre con el Camilleri narrador: antes de crear un personaje nuestro autor lo hace hablar, escribe los diálogos de sus narraciones. La atención demostrada por Camilleri en la creación de sus personajes —más bien del carácter que del individuo en sí— es posterior: un personaje en Camilleri nace para ser expresión de un mundo y de una cultura. La lengua será un claro signo de distinción, que más adelante analizaremos.

Por este motivo, podemos afirmar que el éxito literario de Andrea Camilleri es debido a la totalidad de sus textos, historias sicilianas creadas en una lengua gustosamente mezclada cuya oralidad es objeto de estudio de cualquier investigación realizada sobre este autor.

Sicilia es el centro de interés de sus obras, tanto de las novelas policíacas como de los cuentos, tanto de los ensayos como de las novelas históricas, y la provincia es el contexto predilecto en sus novelas ambientadas en Vigàta, la ciudad inventada por Andrea Camilleri.

Muy distintos de novela a novela son los indicadores socio-culturales del «microcosmo siciliano» creado por Andrea Camilleri (cfr. Minore, 2000): las referencias a los mitos y a las creencias religiosas, a las tradiciones locales, a la mentalidad popular y a todos aquellos aspectos antropológicos delinean, pese al paso del tiempo, la identidad insular de Sicilia y de sus gentes respecto a la evolución nacional del resto del país.

Como ya vimos en su narrativa, Andrea Camilleri invita a una continua confrontación con Leonardo Sciascia, sobre todo por la presencia en sus obras de muchos rasgos temáticos típicamente

sicilianos: la importancia de la historia unida a la memoria de su tierra y la búsqueda de la verdad, el valor de la sicilianidad, la elección del género histórico-policíaco y sobre todo la cercanía de ambos a Luigi Pirandello —que también en su obra ha siempre representado Sicilia como meta de su búsqueda literaria. Estos rasgos evidencian el carácter común de los tres escritores sicilianos, con la única diferencia de que, en Camilleri, lo que ha tenido más peso en su producción literaria ha sido siempre la exigencia de ir más allá de los límites de su insularidad.

Pirandello es un referente imprescindible en la obra de Andrea Camilleri en la medida en que su predecesor representa la cercanía problemática de sus obras con la realidad y configura las idiosincrasias de los personajes: la imposibilidad de encontrar una única verdad, el binomio apariencia-autenticidad, las contradicciones, la incomunicabilidad, la locura del vivir en Sicilia son todos temas que reconducen al drama pirandelliano del individuo destinado a una irremediable alienación.

En Camilleri, en el entramado de sus historias, el lector advierte y contempla la existencia de la duda, de lo imprevisto, la ambigüedad de la realidad sobre la base del relativismo producido por Luigi Pirandello, constituyendo este relativismo la irrupción de lo irracional en lo racional, tema entre otros muy aprovechado también por Leonardo Sciascia.

Concretamente, podemos afirmar que toda la producción artística de Camilleri se divide en dos ciclos, el ciclo histórico y el ciclo policíaco. Nuestro análisis se centra en las obras publicadas entre 1978 y 2005.

2.2 EL CICLO HISTÓRICO

En su ciclo histórico, Andrea Camilleri decide representar el descontento de los sicilianos de finales del siglo XIX y cuenta la desconfianza del pueblo hacia las intervenciones llevadas a cabo por los gobiernos post-unitarios en Sicilia (1861), una desconfianza común a todo siciliano hacia las instituciones, consideradas incapaces de dirigir Sicilia y vencer a los males atávicos que la atenazan.

En *Un filo di fumo* (1980), Andrea Camilleri define a Sicilia con estas palabras:

> Mettiamo che la Sicilia sia un albero, va bene? Un albero malato. Questi signori hanno cominciato a fare: quast'albero ha nel tronco macchie così e così, ha i rami mezzí purriti, ha le foglie metà di questo colore e metà giallose e quindi se ne sono tornati a casa loro contenti e felici. (cfr. Camilleri, 1980:36)

La fecha del nacimiento editorial de Camilleri, su primera verdadera novela, con la que podríamos afirmar que su nombre entra oficialmente en el panorama de la literatura italiana actual —aunque la fecha de esta primera obra es anterior, como veremos posteriormente— es el año 1978, cuando el editor Lalli publica *Il corso delle cose*.

Anteriormente Camilleri había publicado con el editor Curci, en 1963, un pequeño libro considerado más bien un experimento narrativo —y por esto a veces esta edición no figura en las muchas bibliografías de Camilleri. El título de esta obra es *Il quadro delle meraviglie*, hoy agotado.

Camilleri «è un intellettuale prodigiosamente trasversale» (Lodato, 2002:231), abierto a toda forma de comunicación y experimentación artística. En su biografía hemos conocido a un Camilleri poeta y a un Camilleri narrador, un Camilleri director teatral

y un Camilleri radiofónico. Pero también hemos conocido a un Camilleri director televisivo y, además, a un Camilleri productor de uno de los mejores programas de la televisión pública italiana de los últimos tiempos. Podríamos ampliar aún más el campo de su "transversalidad" y añadir su faceta de comunicador e historiador al mismo tiempo, aunque es el mismo autor el que especifica no ser un historiador, en el sentido de que sus reconstrucciones históricas no están escrupulosamente documentadas.

Esta transversalidad se traduce en su capacidad de "huir" de papeles cristalizados y de moverse cómodamente sobre la madera de un escenario teatral o entre las moquetas de los estudios televisivos o radiofónicos, hasta la intimidad de sus casas en las que han nacido sus obras literarias. Allá donde había ideas en circulación, personajes que crear, monstruos sacros con los que medirse —de cualquier sector del arte—, pero sobre todo allí donde se encontraban historias, estaba la genialidad, la fantasía y la ironía de Andrea Camilleri.

Su interés por la historia reside en el valor de la memoria y su escritura propone rescatar episodios olvidados y sepultados de la memoria colectiva.

A continuación, realizaremos un breve análisis de las principales novelas de Camilleri para describir las características más relevantes que podemos encontrar en cada una de ella. No será nuestra intención hacer un resumen del contenido de cada obra, sino completar algunas informaciones de carácter bio-bibliográfico sobre nuestro autor.

2.2.1 *Il corso delle cose*

Il corso delle cose es una obra que se publicó, como ya hemos mencionado, por primera vez en Italia gracias al editor Lalli en 1978, después de varios rechazos de importantes editoriales, entre ellas Mondadori —una nota graciosa de las peripecias de la edición de este libro está escrita por el mismo autor al final de la novela reeditada algunos años más tarde por Sellerio, en 1998, con un título muy elocuente, *Mani avanti*:

> Passarono altri mesi in vana attesa, poi mi decisi a telefonare a Lacaita il quale mi rispose che non aveva in mente di pubblicare opere di narrativa, [...]. Da Bompiani ebbi pure un bel no, un altro no da Garzanti, un terzo no da Feltrinelli. E da altri. (cfr. Camilleri, 1998a:144)

En esta primera entrega encontramos una serie de características propias de la narrativa camilleriana —tanto desde el punto de vista estructural de la novela como de los contenidos. Según el esquema típico de quien ha trabajado durante muchos años en el teatro, en esta novela su autor divide la historia en secuencias, y los diálogos asumen un papel central —a menudo el autor no especifica el nombre de los interlocutores. Además, otra característica de esta primera novela de Camilleri es que éste la escribe en una lengua capaz de unir el italiano con el dialecto siciliano —una característica no secundaria en este autor.

El dialecto en la obra de Andrea Camilleri no es un expediente ornamental sino un elemento constitutivo y esencial del lenguaje. Aunque en sus obras vemos cómo Camilleri pasa progresivamente a una intensificación del elemento dialectal a través de una fuerte especialización lingüística, es el mismo autor el que define su primera novela como «un discreto avvio per una ricerca di linguaggio certamente lunga e difficile» (cfr. Camilleri, 1998a:142-143) y añade:

> Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? (…) fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. (…) Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo quotidiano (*ibídem*:141).

Otro aspecto que llama la atención es la intención de Camilleri de «ridurre la tragidità della vicenda a una farsa» (Capecchi, 2000:50), gracias a la creación de unos personajes capaces de expresar los típicos rasgos estereotipados —en este caso del pueblo de Sicilia— que a veces tan sólo desarrollan un simple papel secundario. Lo que para los demás es un delito de mafia, para un siciliano es un desafortunado incidente debido a unos simples cuernos:

> Delitto di mafia? Vogliamo scherzare? Il nostro è sempre stato un paese babbo, un paese stupido, qui gli omicidi, in dieci anni, si contano sulle dita di una mano sola, e sempre si è trattato di qualche cornuto risentito, di interessi, di qualche ubriaco. (cfr. Camilleri, 1998a:44)

2.2.2 *Un filo di fumo*

Después de *Il corso delle cose*, el resultado es que el tapón de la botella parece finalmente saltar, como un «efecto champagne», y con él Andrea Camilleri empieza lentamente una escalada hacia la fama hasta encontrar un lugar importante como autor de novelas de éxito. En 1980, la editorial Garzanti publica *Un filo di fumo* —reeditada por Sellerio en 1997—, una obra que obtiene el premio *Gela*. La editorial Garzanti, en aquel período, era una de las más serias editoriales italianas, dirigida por Livio Garzanti.

En esta historia, ambientada en el año 1891, la farsa y la ironía se unen para alcanzar una reflexión profunda sobre la situación social de un pueblo de Sicilia caído en la pobreza económica tras unos años de esplendor gracias al comercio del azufre. La unidad de Italia (1861)

es también motivo de desilusión para la gente que vive en la isla —como recordábamos antes—, y esa misma desilusión es un tema muy querido por Camilleri, la «unità tradita» como la define (cfr. Capecchi, 2000:54), que encontraremos varias veces también en otras novelas pertenecientes al ciclo histórico de Camilleri: «Storia è e storia sarà» (Camilleri, 1980:69).

Éste es el tema que une la visión de la realidad de la novela de Camilleri a la de otros escritores sicilianos —desde la Unidad de Italia hasta nuestros días—, desde Verga a De Roberto, desde Pirandello a Tomasi di Lampedusa, para acabar con Sciascia, que en un cuento llamado *Il quarantotto*, habla de las revoluciones de 1848 y de 1860 en Sicilia, tras las que el poder se quedó en mano de los aristócratas, demostrando también un gran interés por la historia de Sicilia (cfr. Capecchi, 2000:56).

También en *Un filo di fumo* Andrea Camilleri muestra su interés por los acontecimientos misteriosos y ambiguos, a menudo también distorsionados de la historia. Todo libro de Camilleri perteneciente al ciclo histórico reproduce las "huellas" de un documento histórico, antiguo o reciente. Así se explicará la vertiente histórico-policíaca de sus obras como un recorrido de búsqueda de la verdad, en los que el punto de partida reside siempre en los hechos y en las observaciones directas de las cosas que llevarán a Andrea Camilleri a satisfacer su deseo de saber y conocer la verdad, concentrando su propia escritura en unas temáticas político-sociales como la injusticia, la corrupción y la indiferencia del Estado —una reflexión que abraza no sólo las novelas históricas sino también las policíacas.

2.2.3 *La strage dimenticata*

En 1984 Sellerio publica *La strage dimenticata*, obra con la cual Camilleri participa en el prestigioso *Premio Strega* en 1992. Aunque es todavía una joven editorial, la red de distribución de Sellerio cubre todo el territorio nacional y en pocas semanas, desde Palermo hasta Milán, este libro se encuentra en la mayoría de las librerías italianas.

Esta novela, junto a la de Garzanti, es el comienzo de una actividad literaria, que, como veremos, será hasta hoy imparable; desde 1990, en particular, no ha conocido todavía altos en su camino.

Al final de la historia, Camilleri transcribe los nombres de ciento catorce mártires desconocidos que murieron en las luchas del *Risorgimento,* ciento catorce hombres caídos por la liberación de Sicilia en 1848 en su lucha contra el ejército borbónico. Fueron matados no porque se hubieran cometido crímenes, ni siquiera porque representasen un peligro para aquel ejército. Su única culpa residía en que se habían asociado al pueblo revolucionario.

La strage dimenticata es una novela que quiere recordar los nombres de aquellos mártires por la libertad de su tierra, un documento histórico que se basa sobre la reconstrucción de aquel episodio en el intento de buscar a los responsables de la matanza y condenarlos, aunque sólo sea literariamente, dado que la Historia se ha olvidado de contar la verdad.

En pocos años Andrea Camilleri consigue producir una serie de novelas que le consagran primero como autor “revelación” y después como “fenómeno literario”, y todo ello con 70 años, aproximadamente. Tanta producción y tanto éxito no hacen más que certificar la calidad literaria de Camilleri. Pensemos, además, que las obras citadas tuvieron una particularidad, quizás única en este género,

seguramente anecdótica en Italia: que la lengua de este autor, en vez de alejarlo de la escena literaria, lo acerca al éxito. Explicamos por qué: la editorial Garzanti quiso que la edición de *Un filo di fumo* saliera con un glosario realizado por el mismo autor, un diccionario siciliano-italiano al final del libro, en el intento de ayudar al lector a entender aquella inusual mezcla de italiano y dialecto. Gracias a este diccionario, el lector se ha ido adueñando del habla mezclada de Camilleri, de esa mezcla entre italiano y siciliano que tantos calentamientos de cabeza dio al principio a sus editores.

Mucho se ha escrito y se está escribiendo sobre este tema, este trabajo es prueba de ello. Pero el "problema" de la lengua de Camilleri empezó gracias a una amistad: la de nuestro autor con Leonardo Sciascia que, como recordábamos anteriormente, ha sido uno de los personajes importantes en su vida y en su actividad intelectual.

Sciascia fue al principio uno de los mayores detractores del habla camilleriana, e intentó disuadir —sin éxito como vimos— a su amigo de que siguiera utilizando aquella mezcla de idiomas en sus obras literarias.

También en *La strage dimenticata* nuestro autor no se libra de reflexionar sobre el carácter histórico de sus primeras entregas. La labor de nuestro autor no corresponde a la de un histórico: ante los hechos ocurridos, ante los misterios que a menudo esconde la historia, Camilleri se preocupa más por rescatar estos episodios del pasado, para que no desaparezcan en el olvido:

> A me interessa che la seconda strage, quella della memoria, sia in qualche modo riscattata. E mi si perdoni magari il linguaggio, il suo colore, le sue intemperanze, che da storico certamente non è. (Camilleri, 1984:69)

2.2.4 *La stagione della caccia*

En 1990, fecha que coincide con el alejamiento definitivo de Andrea Camilleri del teatro —aunque creemos que un autor como él nunca podrá alejarse del teatro que ha sido su vida—, nuestro autor empieza a trabajar en *La stagione della caccia*, obra finalmente publicada por Sellerio, dos años más tarde, en 1992, —la editorial Sellerio y su directora Elvira Sellerio, empieza a creer en la importancia y en el valor de este autor.

Gracias a esta publicación el nombre de Camilleri comienza a difundirse entre un público cada vez más amplio, que ya lo conoce pero que todavía no lo aprecia masivamente, como ocurrirá unos años más tarde. Aunque la cuestión de la lengua sigue representando un problema para muchos lectores, esta misma edición llega a vender aproximadamente nada menos que sesenta mil copias. En Francia la traducción de esta obra, aparecida con el título *La saison de la chasse*, traducida por Dominique Vittoz, ganará en el mes de noviembre de 2001 el *Premio Amédée—Pichot de la Ville d'Arles* durante el concurso *XVIII Assises de la Traduction Littéraire*.

La stagione della caccia es una novela que nace de un documento de finales del siglo XIX encontrado por Camilleri en el que se advertía a los emprendedores de azufre de un pueblo de Sicilia que no mantuvieran negocios con un comerciante charlatán y deshonesto de Porto Empedocle. Esta novela se presenta también como una construcción fantástica basada en hechos reales que en un determinado momento atrajeron la curiosidad del autor. La idea le vino a Camilleri tras la lectura de unos libros que hablaban de las condiciones sociales y económicas de Sicilia entre 1875 y 1876, una encuesta gubernamental que dio a Camilleri la idea para esta historia. La novela, que Camilleri ha definido como su libro «più amaro» (Sorgi, 2000:72), es quizás el pretexto que usa nuestro autor para subrayar el

valor de la memoria —como testigo de la historia y filtro de la realidad de su tierra:

> […] il romanzo dei sogni che svaniscono, della solitudine, della distanza che separa ciò che si desidera da ciò che si riesce ad ottenere, della fuga dalla realtà attraverso la morte, la pazzia, la volontaria regressione all'infanzia. (Capecchi, 2000:57)

Andrea Camilleri, aunque niegue y diga que sus historias quizás no están lo debidamente documentadas —como deberían ser las entregas con carácter histórico— recurre también a los recuerdos personales de familia, a documentos encontrados en su casa natal de Porto Empedocle, documentos que le sirven para dar a conocer anécdotas, proverbios, episodios significativos de su vida, que el autor define como "historias celulares" que representan lo mejor y lo más exácto de la cultura siciliana.

Pero volvamos a los años noventa. La crítica en esta fecha ha reconocido ya un mérito al "joven" autor Camilleri: sabe contar y crear historias, sabe escribir —aunque aquel dialecto asusta pero divierte al mismo tiempo a su público:

> Camilleri è scrittore di buon talento, che predilige l'aspetto artigianale, minimo, quasi dimesso della letteratura. E lo predilige alla letteratura che vuole essere spettacolare, epica, grandiosa, in una parola, alta. (Cotroneo:1998)

En *La stagione della caccia,* además, Camilleri habla de episodios reales, pero olvidados, del pasado con los que nuestro autor conquista a sus lectores y demuestra su oficio de narrador. De hecho, en las novelas que componen el ciclo histórico, Andrea Camilleri, enseña a sus lectores la Sicilia de los años que siguieron a la unificación de Italia, una Sicilia todavía "atada" a las tradiciones borbónicas, dirigida por gobernadores —sobre todo piamonteses— y vigilada por fuerzas del orden público dirigidas por personajes que

proceden de las provincias del norte de Italia, que muy a menudo —como a veces ocurre en la realidad— tienen alguna dificultad en entender las especifidades sicilianas y actúan sin evaluar la peculiaridad de la Isla.

2.2.5 *La bolla di componenda*

A este ciclo hay que añadirle también otra obra, más bien considerada un ensayo y aparecida unos años más tarde: *La bolla di componenda* (1993), publicada por Sellerio. En ella se cuenta la historia de una *componenda* —de un acuerdo o compromiso— con la que el poder eclesiástico garantizaba a los feligreses que pagaban la absolución de sus pecados. Como vemos, son hechos históricos reales, ampliamente documentados por el autor, que revelan su voluntad y capacidad de narración, su necesidad de crear, de bordar y embellecer con la fantasía acontecimientos históricos (también esta obra nace de la lectura de las encuestas realizadas en Sicilia entre 1875 y 1876).

Además del valor social que conserva la obra, ésta parece ofrecer al lector la clave para entender que aunque se traten temas espinosos como la mafia, la corrupción, la colonización del sur y el malestar social que conllevó, Andrea Camilleri prefiere la farsa más que la tragedia, «con la tendenza a sdrammatizzare, a sfuggire dall'atteggiamento serio e accigliato per avviarsi sui sentieri dell'ironia.» (Capecchi, 2000:61)

El autor no sabe resistirse a la tentación de la fantasía, lo prefiere así, prefiere sonreír sobre unos hechos más que indignarse, es decir, construye una historia agradable a partir de unos hechos dramáticos como él mismo expone:

> Mi sono abbandonato alla fantasia, all'invenzione, e forse è atteggiamento disdicevole in un contesto tanto serio: ma è stato come un istintivo gesto di autodifesa, un tentativo inutile di fuga. (Camilleri, 1993:106)

Además, en *La bolla di componenda* Camilleri ofrece al lector su interpretación de la escritura, caracterizada no sólo por su estilo discursivo, fluido y comunicativo, sino también por la divagación:

> Mi accorgo che sto divagando. E' un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno di immaginarmi attorno quei quattro o cinque amici che restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo (...). Parlando la cosa ha un senso perché segue l'umore del momento. (*ibídem*:31)

2.2.6 *Il birraio di Preston*

Aunque sea de 1995, adelantamos ahora la salida de *Il Birraio di Preston*, siempre con Sellerio, porque también esta obra pertenece al ciclo histórico, quizás mejor definido como un subtipo de "invención" histórica. En este caso realiza una mezcla de ambientaciones, más o menos novelescas, ubicadas en la Sicilia de los años posteriores a la Unificación de Italia. Camilleri brinda al lector fiel todas sus capacidades narrativas capaces de dar múltiples saltos y de moverse entre realidad y fantasía —sobre todo fantasía, aunque la historia arranca de unos hechos reales. Esta novela también nace de la *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia — 1875-1876* (1968), que había inspirado a Andrea Camilleri en la redacción de *La stagione della caccia* (1992) y *La bolla di componenda* (1993), como ya hemos recordado. En esta obra encontramos múltiples temas, presentes también en otras novelas de este autor: por ejemplo, la estupidez y la prepotencia del poder, encarnado en el gobernador civil del pueblo de Montelusa, Don Fortuzzi, la colonización del sur de Italia por parte de algunas autoridades del norte del país —tras la unificación del país, con la clara intención de civilizar un pueblo inculto como el de Sicilia—, la desilusión sobre la manera en que personajes como Don Pippino Mazzaglia, habían contribuido a la formación del Estado unitario y

que después envía el ejército para acallar las protestas de los que mueren de hambre.

Pero, sobre todo, es el *Birraio di Preston* la novela que ofrece el testimonio de cómo la historia no cuenta nunca la verdad de las cosas y cómo un acontecimiento puede estar deformado y manipulado hasta tal punto que, finalmente, lo que se cuenta es lo contrario de lo que ocurrió en realidad. Esta novela también posee una clara estructura teatral, en la que las escenas —que no siguen un orden lógico y cronológico— parecen estar diseñadas y escritas para ser representadas en un escenario, lo que supone una demostración más de la larga experiencia adquirida por nuestro autor en el teatro. Las escenas descritas en esta novela representan un cuadro real de unas calles, de un pueblo y sus olores: el pueblo es una vez más Vigàta, en el que conviven juntos expertos "troveros" —*tragediatori*—, que recitan la cotidianeidad de sus vidas, una comedia personal suya. Si esta obra representa un «testo unico nella produzione narrativa di Camilleri» (Capecchi, 2000:60), esto se debe también a las novedades lingüísticas contenidas en ella: es decir, en esta novela encontramos una mayor exigencia de Camilleri en usar formas dialectales sicilianas y por primera vez, debido a esta exigencia, el lector encuentra serias dificultades para entender ciertos monólogos de la historia.

Con *Il Birraio di Preston*, Camilleri obtiene importantes reconocimientos nacionales e internacionales: finalista del *Premio Viareggio* y del *Premio Meldini* en 1995, participa en el *Premio Strega* en 1995, gana el *Premio Vittorini* en 1996 y el *Grand Prix des Îles du Ponant* en 1999, en la traducción al francés *L'Opéra de Vigàta* de Serge Quadruppani.

Éste es el ciclo histórico más novedoso de Camilleri, quien prefiere, como decíamos anteriormente, dar a sus "invenciones" literarias un carácter más irónico, dejando espacio a componentes

tragicómicos, que de ahora en adelante estarán presentes en sus obras de mayor éxito.

Al ciclo histórico de nuestro autor tenemos que añadir también otras dos obras: *La scomparsa di Pató* (2000b), publicado por Sellerio, —unos extractos de esta obra aparecieron con anterioridad en el *Almanacco dell'Altana* (n.6, 2000:51-59), revista con la que Camilleri ha colaborado en varias ocasiones— y posteriormente *Gocce di Sicilia, Edizioni dell'Altana* (2001), una pequeña entrega del autor siciliano, que nos gusta subrayar no tanto por su importancia bibliográfica, sino por ser un cuadro maravilloso y rico del paisaje y de los personajes sicilianos, cuentos originales aparecidos en otra entrega del *Almanacco dell'Altana* entre 1995 y 2000.

2.2.7 *La scomparsa di Patò*

La scomparsa di Patò representa un retorno al género histórico tras un largo período en el que Andrea Camilleri ha trabajado sobre todo en el género policíaco —de aquí la consideración de que ambos ciclos se entremezclan en la producción narrativa del autor siciliano. Según una modalidad muy connatural a nuestro autor, la inspiración para esta novela surge de una frase de Leonardo Sciascia en la novela *A ciascuno il suo*, a partir de la cual Andrea Camilleri cuenta la historia de un contable de Vigàta, Don Antonio Patò, que se marcha voluntariamente durante la representación del *Mortorio*, el día 21 de marzo de 1890:

> Cinquant'anni prima, durante le recite del «Mortorio», cioè della Passione di Cristo secondo il cavalier D'Orioles, Antonio Patò, che faceva Giuda, era scomparso per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì: solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente. (Sciascia, 1966:96)

Gracias a una importante documentación recopilada por el autor, en la que se incluyen artículos de periódicos, actas de las investigaciones de la policía, mensajes secretos, etc., Camilleri formula varias hipótesis sobre el motivo de tal desaparición. Cada personaje de la historia ocupa un papel preciso y tiene una versión sobre lo que le ha ocurrido al señor Patò. Una vez más, en puro estilo camilleriano, nos encontramos ante una novela —por cierto, un esquema ya experimentado con éxito en *Un filo di fumo* y en *Il Birraio di Preston*—, en la que la verdad oficial acerca de la desaparición de Don Antonio Patò, «finisce per non corrispondere alla realtà dinamica dei fatti che sembrano accreditare l'ipotesi di scomparsa per motivi amorosi.» (Capecchi, 2000:83)

Pero la conclusión es que el verdadero motivo de la desaparición del contable no depende ni de temas amorosos, ni de cuernos, ni de una maldición divina caída sobre el pobre personaje que pagaba el castigo por haber interpretado varias veces el papel de Judas en la obra mencionada ni tampoco por la teoría de los intersticios —una teoría del astrónomo Alistar O'Rodd, según la cual el contable había desaparecido en uno de los espacios vacíos que se crean en el *continuum* espacio-temporal. Más bien, la desaparición de Don Antonio Pató se debe a unas ilícitas relaciones entre mafia y política: pero la verdad es molesta, así que la desaparición del personaje, en un teatro organizado por los que han llevado a cabo toda la investigación, fue por una caída accidental del escenario en la que Don Antonio Pató se golpeó la cabeza, perdió la memoria, se perdió por el campo y finalmente murió de hambre.

2.2.8 *Il re di Girgenti*

Il re di Girgenti (2001) es una obra inspirada en la autoproclamación como rey de un campesino de Agrigento poco después de que la familia Saboya dejara el reinado de Sicilia a cambio del de Cerdeña. Con esta obra Andrea Camilleri se consagra como ganador del *Premio Mondello* en el año 2001.

Esta novela representa un hito en la producción narrativa de Andrea Camilleri porque en él el dialecto no representa —como es fácil de suponer— un límite lingüístico del retraso sociocultural o un simple símbolo antropológico-documental de Sicilia, sino que quiere ser un ejemplo de las infinitas posibilidades expresivas creadas por la lengua de nuestro autor en correspondencia con las infinitas y posibles verdades: aquí el lenguaje de Camilleri hace de indicador, de elemento de diferencia entre la verdad y la mentira, o si se prefiere, entre la verdad oficial y la verdad efectiva[3]. Ocurre que la verdad del italiano burocrático de ciertos personajes que aparecen en la historia se contrapone con la genuina voz dialectal, depositaria de la verdad de unos personajes humildes —esto es, representa la distancia entre la

[3] A este propósito nos gustaría aquí recordar las palabras del profesor Vittorio Coletti, autor de un interesante ensayo dedicado al habla de Andrea Camilleri en *Il re di Girgenti* cuyo título es "Arrigalannu un sognu": «Solo in Italia è concepibile e leggibile un romanzo come *Il re di Girgenti*. Un romanzo scritto in una lingua locale e personale, in un dialetto ben noto e illustre, un idioletto fantasioso e preciso, nel siciliano di Andrea Camilleri. (…) il dialetto reale e reinventato dall'esuberante estrosità verbale dell'autore non si limita a rivestire punti precisi e limitati del testo (…) a svolgere un ruolo narratologico importante ma non esclusivo (…). Nel *re di Girgenti* questo dialetto è la lingua di tutto il romanzo, del narratore e dei personaggi, occupa ogni spazio e si adatta ad ogni situazione, lasciando all'italiano solo pochissime finestre (…). Per tutto il resto del lungo romanzo l'idialetto (viene da coniare questo neologismo) di Camilleri la fa da protagonista, frutto di una ricerca linguistica divertita e sapiente che riesce a raccontare i fatti come se si trattasse della solita lingua media e strumentale necessaria ai romanzi, e al contempo riesce ad imporsi in primo piano come se fosse l'oggetto rappresentato, il personaggio principale, la vera storia. (…) viene da chiedersi, si può scrivere un romanzo in una lingua fortemente differenziata, particolare, mezza vera e mezza finta? Sì (…), se la scelta è monolinguistica (…) come il dialetto siciliano manipolato da Andrea Camilleri (…) irrompe sulla pagina con strepito e colore, eccede con garbo, diverte con misura, non infastidisce mai e lascia tutti ammirati (cfr. Coletti, 12/2001).

hipocresía del sistema y la autenticidad del pueblo. Un campesino de nombre Zosimo, el protagonista de la historia, que se caracteriza por su estricta habla dialectal, es proclamado rey por el pueblo de Girgenti como representante legal de aquel mundo ignorado por los poderosos y los ricos y como bastión de todo tipo de oposición ideológica del pueblo en contra del poder del Estado extranjero (de los Saboyas y de los Borbones). Camilleri asigna a la lengua española la "expresión" del poder real y de la nobleza ibérica, muy distante de la realidad siciliana, mientras el pueblo no hace uso de esta lengua y sigue expresándose en dialecto.

El poder, en las páginas de *Il re di Girgenti*, se identifica en el respeto de la Ley: «La legge! Tu lo sai chi comanda in Sicilia? Un re di Spagna». (cfr. Camilleri, 2001b:25)

2.2.9 *Il gioco della mosca*

Il gioco della mosca (1995), publicado por Sellerio, es una obra muy singular que se compone de cuentos inspirados en sentencias judiciales famosas y en la explicación de términos propiamente dialectales, además de proverbios sicilianos todavía en uso u olvidados en el imaginario colectivo:

> Non ho inteso scrivere una sorta di dizionario delle sentenze, delle parole, dei mimi, delle parità, dei detti, dei proverbi in uso, dalle mie parti. Io ho raccolto alcune microstorie, anzi sarebbe meglio dire storie cellulari, e le ho rielaborate. (cfr. Camilleri, 1995a:11)

Un intento, el de Camilleri, para salvar de las tinieblas y del olvido expresiones y tradiciones típicas de Sicilia, una obra que de algún modo entra en el ciclo histórico como una contribución anárquica e involuntaria de reconstruir el pasado, de recordar las costumbres de la gente, de los habitantes de Porto Empedocle, su

ciudad natal. El autor define el contenido de su novela como «una muzziata» (Camilleri, 1995a:60), un conjunto de cosas pertenecientes al mismo género pero de distinta importancia. Este esfuerzo que el autor realiza por recordar el pasado pone también de manifiesto su preocupación por volver a encontrarse a sí mismo.

En *Il gioco della mosca* Camilleri reconstruye experiencias vividas en primera persona: no quiere ser un diario, ni tampoco la historia de un pueblo. Es un conjunto de recuerdos, de carácter histórico, social y psicológico de una Sicilia que existe sólo en la memoria del autor.

Cada episodio del libro, podría tener vida propia en cuanto no hay unión entre uno y otro: pero, en su conjunto, el libro afirma la belleza de cada uno de ellos. Son las que Camilleri define historias celulares, como si de una comedia o de una película se tratara.

Aunque esta entrega es fácil de leer, ciertamente va dirigida a un lector no superficial, interesado en transformar cada una de las facetas que trasforman las historias contadas en verdaderos documentos de vida.

El título del libro procede del de una de las historias, *U iocu da mosca*, un juego que el escritor hacía cuando era joven y que podía durar unas horas. Era un juego de silencios, en el que se tenía que esperar a que una mosca se posara encima de unos cristales de pequeñas dimensiones donde los jugadores ponían una muestra de saliva. La mosca no tenía ninguna posibilidad de salir viva. Durante estas largas horas de espera, que cada jugador llenaba a su manera y en las que el joven Camilleri se contaba a sí mismo historias verdaderas e inventadas, se escribía el futuro profesional de nuestro autor como director y escritor:

> Sono fermamente persuaso che nel corso di questo gioco, durato anni, si sono decisi i nostri destini individuali; troppo tempo

> impegnavamo nella pura meditazione su noi stessi e il mondo. E così qualcuno divenne gangster, un altro ammiraglio, un terzo uomo politico. Per parte mia a forza di raccontarmi storie vere o inventate in attesa della mosca, diventai regista e scrittore. (cfr. Camilleri, 1995a:85)

Si bien es cierto que el lector no tiene por qué dejarse engañar por el orden alfabético con el cual se organiza todo el libro, podemos cambiar el orden de las secuencias y ordenarlas nuevamente según las observaciones que el autor va desarrollando a lo largo de esta entrega. El orden de los argumentos, sin embargo, no es intercambiable.

La verdadera esencia de *Il gioco della mosca* la encontramos en la introducción, donde el autor transmite al lector el valor que tiene para él la recuperación de la memoria:

> Dal tempo della mia infanzia molte cose sono naturalmente cambiate, in meglio o in peggio non mi interessa, ma proprio perchè cambiate, rischiano di perdersi, di svanire anche all'interno della memoria. (cfr. Camilleri, 1995a:11)

El valor de la memoria no es un tema nuevo en la literatura siciliana: también Leonardo Sciascia había dedicado su atención a este argumento en el celebre *Occhio di capra* (1985). Estos dos textos representan y ponen de manifiesto el fuerte arraigo y sentido de pertenencia a su tierra que caracteriza a estos dos autores.

2.2.10 *La concessione del telefono*

Entre 1998 y 1999 la editorial Sellerio vuelve a editar *Il corso delle cose* —que ya fue publicado en 1978 por el editor Lalli. Sellerio sigue creyendo en Camilleri, y sobre todo en la facturación anual de las ventas de sus libros.

En 1998 se publica *La concessione del telefono*, otro salto al pasado precisamente en el momento de mayor auge de la producción

policíaca dedicada al comisario Montalbano. *La concessione del telefono* es galardonada con el *Premio Fregene* en ese mismo año.

En esta novela Camilleri también rechaza la técnica narrativa unitaria en la construcción de su obra, dando lugar a una historia contada a través de documentos, cartas y artículos de periódicos cuyo objetivo principal es, una vez más, el de contar una historia y mostrarnos la visión de los distintos narradores. Gracias a este *modus narrandi* se obtiene un efecto tal que el lector percibe una visión completa de la historia, si bien la gran capacidad del autor es la de saber insertar páginas en la narración que, aunque sean pertinentes con la narración misma, contribuyen a despistar al lector sobre la verdadera solución de la historia.

Una característica que une a la mayoría de las entregas que pertenecen al ciclo histórico es la de contar una página del pasado y en particular la que sigue a 1861, es decir, la fecha de la unificación de Italia.

Si en *Un filo di fumo* Sicilia aparece como un árbol enfermo y en *La bolla di componenda* se habla del olvido con el que la clase política italiana desatiende las condiciones sociales de la isla, en *La concessione del telefono* nuestro autor usa la sátira para criticar las disfunciones del aparato burocrático del nuevo gobierno que afecta a la concesión de una línea telefónica realizada por el protagonista, Filippo Genuardi, quien es perseguido por un gobernador civil afectado de graves trastornos psíquicos.

Se trata de una historia muy divertida y apasionada. Al principio el lector se ve deleitado por los textos de unas cartas entre algunos personajes de Vigàta. Las cartas presentan tonos muy diferentes entre sí, según el destinatario: de las confidenciales se pasa a las casi vulgares, para llegar a las formales, que naturalmente son las enviadas a la administración pública. Estas cartas constituyen un

ejemplo más de las muchas variaciones lingüísticas a las que Camilleri ha ido acostumbrando a su público.

El tipo de escritura es el habitual de nuestro autor: el valor de la propia lengua de origen, llena de términos dialectales, es utilizado por Camilleri de manera magistral. El autor transforma así una historia, quizás poco interesante desde un punto de vista literario, gracias a la revalorizada lengua.

2.2.11 *La mossa del cavallo*

En *La mossa del cavallo* (1999), publicada por la editorial Rizzoli y galardonada con el premio *Elsa Morante* en ese mismo año, se cumple lo que Andrea Camilleri ha subrayado en el libro de Marcello Sorgi:

> Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera dei personaggi. (...) Nel romanzo storico, un certo lavoro di ricerca è indispensabile (…) Il personaggio (…) nasce, quasi, dalle parole che deve dire. […] La sua lingua è il suo pensiero. (Sorgi, 2000:120-121)

El autor de *La mossa del cavallo*, una novela policíaco-histórica, lleva a cabo una correspondencia lógica, es decir, una operación de alternancia entre lengua e ideas, en la que los personajes reflexionan en silencio en dialecto al tiempo que sus ideas se van manifestando en su mente. Resulta particularmente interesante el caso del protagonista de esta novela, Giovanni Bovara, que tras unos años lejos de Sicilia vuelve a la isla y una vez allí descubre tener muchas dificultades para volver a comprender ese mundo que ha olvidado.

En la primera parte, lo que Bovara piensa es reproducido en dialecto genovés —a través del uso del estilo indirecto: «Nel suo letto all'albergo Gellia, Giovanni smaniava in preda a un incubo, un peson

ch'o l'impiva de poa, da f vegn di resti. Stava dentro à un moin, ma dentro a quel mulino no gh'a nisciun.» (cfr. Camilleri, 1999a:38)

En la segunda parte el lector asiste a la recuperación, por parte de este personaje, de su habla, una recuperación valorada por una declaración del mismo protagonista durante el interrogatorio final «penserò e parlerò accussì.» (*ibídem*:209)

Al igual que el protagonista de *La mossa del cavallo,* que tiene dificultades para comprender tanto el habla como los mecanismos mentales de los sicilianos, el lector de esta obra tiene que afrontar la difícil tarea de traducir las muchas páginas escritas en genovés, un dialecto complicado y poco conocido, a diferencia del napolitano y del romano. Pero las intenciones de Andrea Camilleri son claras, es decir, el autor quiere poner a sus lectores frente a las mismas dificultades que se enfrenta Giovanni Bovara una vez llegado a Sicilia, como si de una dificultad especular se tratara.

En la edición española de esta novela publicada por la editorial Salamandra en 2003 bajo el título *El movimiento del caballo*, la traductora ha respetado el estilo del autor dejando las frases pronunciadas por el protagonista en dialecto genovés pero añadiendo la traducción de las mismas e integrándolas en la trama narrativa.

2.2.12 *Biografia del figlio cambiato*

Llegamos así a la última producción de Andrea Camilleri, una producción en la que los ciclos se entremezclan, como acabamos de ver en la novela anterior, y coinciden con el comienzo del nuevo milenio: en el año 2000 la editorial Bur publica *Biografia del figlio cambiato,* y esta obra obtiene el premio internacional *Il Molinello* al año siguiente.

Para hablar de este libro puede tomarse al pie de la letra lo que el mismo autor escribe en una nota final al texto que quiere ser un homenaje a Luigi Pirandello, tanto por ser isleño al igual que Camilleri como por haber sido durante años, y en muchas ocasiones, objeto de estudio y de inspiración —además de ser casi parientes: «Questo libro ambisce ad essere la trascrizione di un mio racconto orale sulla vita di Luigi Pirandello da un punto di vista limitato e del tutto personale.» (Camilleri, 2000:267)

Camilleri es un profundo conocedor de Pirandello —ya lo ha demostrado en anteriores obras— y con esta nueva entrega oculta, debajo de la afable superficie del cuento, un armamento propio de un especialista. La historia es muy simple: la vida de Pirandello contada por un paisano culto que tenía tan sólo once años cuando el escritor murió, nueve cuando le otorgaron el premio Nóbel y que nació cuando en Roma el famoso escritor inauguraba el Teatro d'Arte (1925).

El libro es una prueba del interés de Camilleri por Luigi Pirandello, ambos presentan una pasión similar por el teatro y la escritura. No sorprende, por ello, el intento coloquial y del todo personal, típico de su narrativa, de nuestro autor, de dirigirse al lector común y no al académico, interpretando la vida de Pirandello a la luz de los principales hitos que marcaron la producción artística del premio Nóbel. Entre estos, los que dan sentido al título, el drama de la identidad que se revela en la convicción amarga y en el feliz descubrimiento de ser un hijo cambiado.

2.2.13 *La presa di Macallé*

En 2003 ve la luz *La presa di Macallé*, publicado también por Sellerio, otro viaje al pasado, un viaje que se produce en la memoria de un niño —el mismo Camilleri, quizás. En esta obra Andrea

Camilleri ha cambiado el período histórico: nuestro autor intenta descubrir la época de los años veinte en un pueblo de Sicilia, entre la felicidad y la despreocupación de un mundo que cambia y de un régimen que desea cambiar el mundo.

Camilleri, en su juego entre realidad y fantasía, reconstruye una historia original —en la que es imposible no pensar en las cercanías biográficas de su juventud—, aunque en una nota final se apresura a declarar que la única verdad, «è solo il contesto "storico", vale a dire la Guerra di Etiopía.» (Camilleri, 2003b:274)

Con esta última entrega de Andrea Camilleri podemos hablar de un texto en el que el autor dibuja un cuadro simbólico de una cultura dominada por el fanatismo, por la "contaminación" arbitraria entre lo sacro y lo profano, por la exasperación de ciertos temas relacionados con el sexo en un ambiente cerrado y arcaico.

El padre de Michelino, protagonista de la historia, un fascista que goza de mucho prestigio en el pueblo y que se revela, desde las primeras páginas de la novela, como el responsable principal de una mentalidad dominante en su familia.

El clima de represión en contra de los comunistas, que son considerados en esta novela como bestias (por lo que matarlos no es pecado), el amor ancilar que puede ser aceptado por el hombre —que debe siempre dar testimonio de su virilidad—, a cambio también de algún regalo; el adulterio de la mujer, que tiene que ser castigada a palos; la violación de un niño, que puede ser resuelta sólo con la venganza privada y nunca denunciada públicamente; las armas que son emanación de virilidad y valor, y por lo que pueden ser usadas por aquellos que quieren ser unos buenos fascistas: todos estos son los temas presentes en esta novela, en la que nuestro autor sólo persigue un único fin, dar a conocer a su público la idea mitológica que el niño protagonista tiene acerca del régimen de Mussolini y de su orgullo

imperial sobre los abusos y el desprecio hacia los pueblos conquistados así como también una idea equivocada sobre el pecado y la fe.

La dureza con la que Camilleri describe las numerosas escenas sexuales presentes en la novela, o los delitos llevados a cabo por Michelino, no son muy habituales en este autor. El único fin de la historia no es atraer el lector con este género de escenas sino mostrar a todos —y denunciar— la violencia y la hipocresía de un momento de la historia de Italia que ha marcado las costumbres y la cultura de todo el país durante muchas generaciones.

2.3 EL CICLO POLICÍACO

Entre 1994 y 2000 nacen la mayoría de las novelas que componen el denominado ciclo policíaco y que todavía el autor siciliano sigue manteniendo abierto con sus últimas producciones —de las que hablaremos más adelante.

Entrar en la verdadera "jaula lógica" de la novela policíaca (cfr. Sorgi, 2000:73) es para Camilleri un intento de racionalizar el procedimiento confuso y sin lógica del ciclo histórico: el acercamiento a la realidad lógica de este ciclo está motivado por el deseo que siente nuestro autor hacia la investigación de hechos reales —su fuente de inspiración procede sobre todo de la crónica de los periódicos:

> Io non ho una possibilità di invenzione che non abbia riferimento reale. Cioè io non so inventarmi nulla dal nulla. Proprio ho una necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire. Io ho sempre bisogno di un punto di partenza, minimo, se vuoi, del fatto accaduto, di qualcosa che è già successo. (Sorgi, 2000:80)

Crear entregas policíacas es una necesidad que el autor siente durante la redacción de *Il Birraio di Preston* y más aún de *La stagione*

della caccia. Camilleri más bien advierte dentro de sí “el deber” de encaminarse hacia un estímulo diferente del que suponen las novelas históricas, quizás más «rigoroso», o «logico», como afirmaba Leonardo Sciascia (Dauphinè, 1991:21), en el que la fantasía sigue teniendo mucho espacio, es cierto, pero en el que no encontramos un hecho histórico en concreto, un episodio central, que dé lugar a toda la historia.

El ciclo policíaco de Camilleri ve una vez más a Sicilia como el centro de las ambientaciones, aunque de las páginas de Camilleri nace una Sicilia «diferente», la tierra famosa y conocida por su historia y por sus historias de mafia deja espacio a otra Sicilia, más real, más moderna, pero quizás más imprevista. En las novelas policíacas de Andrea Camilleri, Sicilia y el sentido de la «sicilianidad» están presentes no sólo por la elección lingüística y por manifestaciones más evidentes, como el amor por los paisajes, los olores, los sabores o por la amplia tradición literaria que hace de Sciascia, Pirandello, Bufalino y Consolo los autores más citados en sus novelas; Sicilia también está presente por su «mescolanza di arcaismo e postmodernità, […], nei suoi aspetti più aspri e contraddittori» (Polacco, 1999:146), por el azul de su mar y por su lengua verbal y no verbal, por las ganas de reaccionar y de querer mirar hacia el futuro, y por último, una Sicilia, capaz de denunciar el horror de los homicidios de los jueces Falcone y Borsellino, pero también una tierra llena de esperanzas.

Es una realidad, la que Camilleri nos presenta en sus novelas policíacas, caracterizada por las luchas entre bandas mafiosas y por el cambio generacional que ve a los viejos grupos criminales enfrentados a los nuevos; pero también es una realidad que presenta detenciones de alcaldes, de consejeros y de diputados por colisiones político-mafiosas, de arrepentidos mafiosos, y una realidad que quiere denunciar una vez más el abandono del Estado por la tierras del sur.

Una realidad que no puede olvidar las avalanchas de inmigrantes que llegan de noche surcando con sus pateras el mar de Sicilia y que llenan los centros de acogida como si de campos de exterminio se tratasen, y que tampoco olvida los problemas de los trabajadores a punto de perder su puesto, que reciben, por un lado, la solidaridad del comisario Montalbano y, por otro, los golpes de porra de la Policía.

El pueblo de Vigàta es el escenario en el cual se desarrollan los misterios que un «intrépido» comisario de policía, Salvo Montalbano, protagonista indiscutible de todas las entregas que se adscriben a este ciclo, está dispuesto a desafiar. Salvo Montalbano es el verdadero artífice del éxito literario de Andrea Camilleri.

La elección del nombre de este personaje no es casual. Montalbano, además de ser un apellido muy común en Sicilia —otro homenaje a su tierra— quiere ser también un reconocimiento personal de Andrea Camilleri al amigo y gran compañero Manuel Vázquez Montalbán, el escritor catalán padre—creador del detective Pepe Carvalho.

Algunos rasgos típicos del comisario Montalbano lo acercan también a la vasta gama de «parientes» más célebres, investigadores famosos como Nero Wolf y Maigret.

Los casos en los que trabaja el comisario Montalbano son todos hechos delictivos y a veces extraños que encuentran una lógica gracias sobre todo a la intuición y a la sensibilidad de este policía, intuición de hombre más que intuición de “madero”. El personaje creado por Andrea Camilleri no quiere ser ciertamente un superhéroe, ni tampoco un genio intelectual, y esto hace de Montalbano un personaje familiar y auténtico.

En Vigàta, provincia de Montelusa, en lugares inventados pero fuertemente emblemáticos, «il centro più inventato della Sicilia più

típica» (cfr. Santoro, 2002), excepto en algunos casos, este comisario de policía no tiene que afrontar graves problemas de orden público o importantes historias de mafia —aunque estemos en Sicilia—, sino "simples" casos de homicidios, resultado de pasiones amorosas, de ataques de locura por cuestiones de dinero, herencias o "cuernos", por discusiones familiares, elementos que evidencian la visión dramática y "humana" de la vida. La mayoría son historias privadas, de pistoleros de provincia, de gente humilde, de curas, todas bien insertadas en el ámbito interno de la actualidad —que como recordábamos antes son el verdadero pozo de inspiración de Andrea Camilleri: la inmigración clandestina, el tráfico de órganos y de armas o eventos nacionales completan el campo de interés de nuestro autor.

El comisario Montalbano actúa y resuelve sus investigaciones con completo desencanto: sabe que el éxito del enigma no mejorará el mundo, pero sabe también que puede contribuir, aunque sea en una mínima parte, a descubrir la verdad.

Las novelas policíacas de Andrea Camilleri quieren ser un homenaje a toda novela de investigación hecha dentro y fuera de Europa: por ello, nuestro autor se abandona muy a menudo en las páginas de sus novelas también a auténticas reflexiones sobre este género, denunciando la manía de etiquetar siempre el género policíaco como un subgénero sin las «cartas en regla» para entrar en la historia de la literatura. La novela policíaca no sólo tiene una larga tradición a sus espaldas, sino que también es el artífice de la mejor representación de nuestra sociedad y del momento histórico vivido por todo hombre.

En 1994 ve la luz *La forma dell'acqua*, mejor novela extranjera en Francia en la traducción de Serge Quadruppani (*La forme de l'eau*, galardonada con el *Prix Mystère de la Critique* en 1999); le sigue *Il cane di terracotta* (1996), finalista del *Premio Mistery*, mejor novela policíaca de 1996, *Premio Fedeli* en 1997 y *Gran Premio de los*

lectores de las bibliotecas de París de 2000, en la traducción de Serge Quadruppani (*Chien de faience*). A estas dos primeras obras les siguen *Il ladro di merendine* (1996), *Premio Chianti* y *Premio Ostia* de 1997; *La voce del violino* (1997), *Premio Flaiano* 1998 y finalista del *Premio Bancarella* en ese mismo año; *Un mese con Montalbano* (1998); *La gita a Tindari* (2000), ganadora del premio internacional *Nuove lettere* y finalista del *Premio Scerbanenco* de 2000. Con esta misma obra, en el año 2001, Andrea Camilleri obtiene el *Premio Bancarella*.

2.3.1 *La forma dell'acqua*

En *La forma dell'acqua* (1994) nace el mito del comisario Montalbano, verdadero pilar del éxito literario de su creador, como ya hemos recordado, seguramente uno de los personajes más conseguidos en la historia de detectives a la italiana: un policía esquivo e irritable, culto y sarcástico, enemigo de todo tipo de aproximación, «disincantato eppure prontissimo a indignarsi dinanzi alle minime e massime nequizie» (Novelli, 2003:41).

Como dice el mismo autor en el libro-entrevista de Marcello Sorgi (2000:72), esta novela, tras la experiencia adquirida en el primer ciclo dedicado a la memoria, nace de «una esigenza, come dire, di razionalizzazione della scrittura».

El comisario Montalbano no investiga un verdadero delito, sino el hábil montaje construido por alguien para desacreditar la imagen de un ingeniero muerto en extrañas circunstancias, el señor Luparello. El comisario no desmonta la trama y prefiere dejar las cosas como están, como si de una «effimera formalizzazione dell'inconsistente» se tratara (Polacco, 1999:142), es decir, como el agua que coge la forma del recipiente que la contiene.

En *La forma dell'acqua* nuestro comisario hace suya la expresión «la verità è luce» (Camilleri, 1994:145), y en esta relación luz/verdad no se esconde ninguna actitud de exaltación del presente sino «la misura con cui indagare la storia nel suo divenire» (Santero, 2002:34), cuyo único fin es descubrir la realidad de los hechos. En la literatura de Andrea Camilleri las tramas siguen la corriente de las micro historias, historias celulares, de las historias cotidianas, lejos de las noticias importantes, o que por lo menos mantienen cierta distancia de los acontecimientos nacionales —aunque a menudo es posible observar en sus páginas el reflejo de los grandes acontecimientos que también se enlazan con los pequeños.

El contexto de sus historias hace constante referencia a una connotación sociocultural muy próxima a Sicilia, como en una continua representación, muy variada, del colectivo humano de esta tierra, teatral y burlesca, en una vertiente que no parece examinar desde dentro estos personajes, sino que se queda en una observación externa acerca de su complejidad.

Las palabras que siguen son de Andrea Camilleri:

> La Sicilia di Montalbano è una Sicilia vera e allo stesso tempo completamente inventata. Spesso mi chiedono perché non parlo di mafia. Io la metto sempre, ma come un rumore di fondo. Non la conosco più bene, e non so se era possibile conoscerla 40 anni fa. Certi modi di agire della mafia di oggi non li capisco. Siccome questo è un problema enorme preferisco tenerla in secondo piano. Se devo parlare di mafia preferisco non parlarne romanzescamente. Ho una collaborazione con le pagine siciliane della Repubblica e lì me ne occupo da un punto di vista giornalistico. (Di Vincenzo, 1999)

2.3.2 *Il cane di terracotta*

En 1996 Camilleri escribe *Il cane di terracotta*, una novela donde se superponen dos investigaciones: una que se interesa por el tráfico de armas —primera parte— y otra sobre el hallazgo de dos jóvenes muertos seguramente muchos años antes, quizás cuarenta.

Ambas historias tienen un final negativo en cuanto la primera acaba en nada y la segunda es «simplemente» inútil en términos de investigación porque ya no tiene ninguna relación con el presente. El comisario Montalbano parece resolver, o por lo menos lo intenta, sus casos por «afinidad ambiental»: él es tan perfectamente siciliano que cada indicio, cada prueba de un delito, se trasforma para él en un mensaje unívoco procedente de un código desconocido que debe ser analizado símbolo por símbolo, como si se tratara de una lengua arcaica que sigue evolucionando en nuevas formas.

Por las entregas de Andrea Camilleri el lector se convence de que la justicia está bastante lejos y de que no es fácil de alcanzar, en particular cuando quien lucha en contra de ella lucha también en contra de ciertos poderes ocultos, como la mafia y los servicios secretos. El comisario Montalbano, en *Il cane di terracotta*, atrae la atención de los que le aprecian sobre todo por su simplicidad y por su rechazo a las verdades preconstituidas, no teme enfrentarse a nadie, ya sea un mafioso o un alto directivo del Estado.

2.3.3 *Il ladro di merendine*

La misma doble estructura en la arquitectura de la obra la encontramos también en la siguiente entrega policíaca, *Il ladro di merendine* (1996), en la que la investigación del homicidio del *cavalier* Lapecora se enlaza con la misteriosa trama de las relaciones de los servicios secretos italianos y tunecinos con la muerte de un peligroso terrorista, pasando por la historia de celos de una mujer, la de una joven prostituta y la del pequeño François, el ladrón de meriendas, que una vez detenido empieza a confesar al comisario informaciones muy importantes.

En este período de tiempo comprendido entre 1994 y 1996 la situación política italiana varía y con ella varía también el escenario de las novelas de Camilleri: de un gobierno de centro-derecha se pasa a uno de centro-izquierda, Carlo Azeglio Ciampi es elegido Presidente de la República Italiana, y esta situación de cambio influye también en nuestro autor que modifica sus personajes, en particular el comisario Montalbano, quien investigación tras investigación comienza a cambiar y a ver de forma distinta ciertos acontecimientos, contrariamente a otros detectives, como el Maigret de Simenon, por ejemplo, que permanece impasible al cambio de la Historia.

El comisario Montalbano cambia, evoluciona, y con él evoluciona también su edad: el lector sabe que en la primera entrega de *La forma dell'acqua* Montalbano tiene 43 años y ahora es casi un cincuentón. Pero su carácter también evoluciona: el público se da cuenta ya de que la figura del superhéroe —que nunca existió, por cierto— del comisario deja espacio a un hombre cansado cuyo entusiasmo investigador deja lugar al desencanto por su trabajo, al disgusto y a un fuerte sentido de impotencia de poder contrarrestar los horrores que parecen ser inevitables de nuestra sociedad.

2.3.4 *La voce del violino*

Con *la Voce del violino* (1997), su cuarta novela policíaca, el comisario Montalbano consigue averiguar el nombre del asesino de Michela Licalzi. En las cuatro novelas hasta el momento analizadas, el atento lector recibe la sensación de que el margen efectivo de que goza el comisario en sus movimientos es bastante reducido: mientras se encuentran en juego simples individuos, él puede y sabe intervenir sobre la realidad, como si se tratase siempre del establecimiento de una relación clásica entre investigador e investigado y los motivos fuesen siempre los mismos: rivalidades, ambición, celos y deseo de

enriquecimiento. Cuando el delito asume otras dimensiones y pasa a ser un crimen organizado o de Estado, Montalbano lo único que puede hacer es constatar los hechos o limitar al máximo sus consecuencias (cfr. Polacco, 1999:142).

Ambas temáticas están magníficamente enlazadas por Andrea Camilleri, sobre todo en lo que respecta a la técnica narrativa: las investigaciones del comisario siempre están contadas como si se tratara de una investigación de tipo tradicional cuyo fin es el descubrimiento y la condena del culpable. En este caso también el lector se apasiona con la historia como si de un episodio "canónico" de novela policíaca se tratara.

2.3.5 *Un mese con Montalbano*

Los años noventa serán recordados en la historia de la literatura italiana como los años de *Un mese con Montalbano* (1998) y, seguramente, como la década más importante para Andrea Camilleri, no ya autor para una minoría sino autor de todos. Camilleri es consagrado autor del año y este reconocimiento llega con hasta tres libros en las listas de los diez más vendidos en Italia en 1998. Esta obra es galardonada también con el *Premio Trophées 813* en el año 2000, como mejor colección de cuentos, en la traducción francesa *Un mois avec Montalbano,* traducida una vez más por Serge Quadruppani.

Un éxito de estas proporciones, ampliado también por la salida de *Gli arancini di Montalbano* (1999), en la Italia mediatizada de los noventa, en medio de importantes cambios políticos y sociales, sirve para uniformar y unir más al país. Entre tantos problemas nacionales que marcan la década de los noventa, el nombre de Camilleri concilia Italia y su pueblo. Todos hablan de él, de sus «creaciones», de sus personajes, que llegan incluso a ser imitados en el estilo dialectal, de

norte a sur, saliendo Sicilia del olvido, después de unos años de terror debido a la violencia de la acción mafiosa en su territorio en el que caen sacrificadas muchas vidas humanas, como las de los ya mencionados jueces Giovanni Falcone y Paolo Borsellino.

Todos, como en un lenguaje secreto, se entienden usando el arte del *tam-tam*, del boca a boca, del pasa-palabra leyendo las aventuras creadas por Camilleri: su nombre y el del comisario de policía Montalbano ya son del dominio público, llenan las páginas de los periódicos y no sólo eso. De estas famosas novelas del ciclo policíaco, y más aún de las que seguirán, nacen famosas series de televisión producidas por la televisión pública italiana RAI 2 entre 1999 y 2002, para cuya realización Camilleri ha colaborado como guionista, llevando a la fama al actor Zingarelli —un "producto" de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatico de Roma— que tan bien interpreta al comisario Montalbano y que llega a recibir no sólo la simpatía y el más alto reconocimiento de sus admiradores sino también del propio Camilleri.

Las hazañas del comisario "más famoso" de Italia han sido creadas tanto para experimentar el género narrativo del cuento, como para satisfacer la avidez de un personaje que reivindica constantemente su derecho a tomar forma en cada página escrita, y de los demás personajes que le rodean, que a menudo nacen y mueren en el espacio limitado de unas páginas, pero que complacen siempre al lector. En estos años Andrea Camilleri trabaja en *L'odore della notte* (2001), finalista del *Premio Scerbanenco*.

Tras estas primeras novelas se advierte ya un cambio del personaje del comisario Montalbano.

2.3.6 *La gita a Tindari*

En *La gita a Tindari* (2000) el cansancio de Montalbano aumenta: un cansancio debido seguramente a un trabajo que ya no le motiva. Este personaje vive literariamente en vilo, decidiendo si seguir o desaparecer de la fantasía del autor. Empieza a prevalecer en él cierta idea de "huida" que según Marina Polacco (1994) se interpreta como su fuerza artística, su razón de ser, que aumentará sorprendentemente en las entregas siguientes.

Pasando de una investigación a otra, el deseo de huir se transformará en un deseo por huir de los horrores de la realidad que no disminuyen, en ningún momento, el amor del comisario por su tierra natal. En él parece prevalecer un sentimiento de "derrota" y de "rechazo" que alcanzará el ápice en una de las escenas finales de *La gita a Tindari*, en la que Montalbano vomita literalmente todas las tensiones y los malestares acumulados:

> Vomitò il whisky appena bevuto, vomitò il mangiare di quella jornata e il mangiare della jornata avanti e quello della jornata avanti ancora e gli parse, la testa sudata oramá dintra la tazza, un dolore ai fianchi, di vomitare interminabilmente tutto il tempo della sua vita. (Camilleri, 2000a:273-274)

Montalbano empieza a sentirse mayor para este trabajo y cada vez consigue adaptarse con mayor dificultad a los cambios que caracterizan el mundo que le rodea, con la proliferación de Internet y de los teléfonos móviles, con la llegada de la nueva mafia que ya no es la de antes, con nuevos delitos ligados a los modernos descubrimientos —como el mercado de órganos.

Pero, a pesar de todo, su capacidad de seguir resolviendo delitos no viene a menos, y en *La gita a Tindari* consigue de todos modos desvelar el misterio que rodea el asesinato de un joven de

Vigàta y la desaparición, con muerte sucesiva, de dos ancianos del pueblo.

Cada entrega del comisario Montalbano se caracteriza por la introducción de nuevos personajes, que muy a menudo aparecen también en entregas posteriores de Andrea Camilleri —demostrando un satisfactorio *continuum* narrativo entre ellas. Resulta particular la presencia femenina en las novelas de Camilleri: en *La gita a Tindari* encontramos de nuevo el personaje de Ingrid Sjostrom —ya presente en *La forma dell'acqua*—, una sueca fascinante, mecánico de profesión antes de casarse con Giacomo Cardamone, capaz de traicionar al marido «con svedese semplicità e disinvoltura» (Capecchi, 2000:72), por la que Montalbano se siente muy atraído. Pero también es imposible olvidar a la guapa y solitaria Anna Tropeano, alma gemela ideal del comisario, la rubia Beatrice, capaz de encantar al comisario y a su ayudante Mimí Augello, hasta tal punto que en *La gita a Tindari* el interrogatorio de este personaje se concentra en preguntas personales que se alejan de las investigaciones; y a Anna Ferrera, una inspectora de policía enamorada del comisario, que consigue difícilmente encontrar un lugar propio en las dos primeras entregas de Camilleri y en la vida del comisario Montalbano. Entre todas ellas, la que ocupa el papel principal en los sentimientos de nuestro comisario es Livia, la novia que vive en Génova y que aparece de vez en cuando en las entregas de Camilleri, una relación, la del comisario y Livia, sobre todo telefónica, ya que él trabaja en Sicilia y ella en Liguria, un largo noviazgo hecho de discusiones, muchas, y momentos de encuentros, los justos.

2.3.7 *Natale con Montalbano*

En 2001, la editorial Mondadori publica *Natale con Montalbano* —una recopilación de dos obras ya publicadas, *Gli arancini di Montalbano* y *Un mese con Montalbano*. Montalbano aparece aquí como un hombre de una existencia ordinaria, como la de un funcionario perfecto, enamorado de su novia de toda la vida que vive lejos, pero interesado en tres grandes pasiones: la comida, las bebidas y la literatura. Duro, a veces antipático, pero dotado de una fuerte carga humana e irónica. Éste es el verdadero comisario Montalbano, al que basta una palabra, un gesto, una mirada o tan sólo un detalle aparentemente insignificante o una simple sensación, entre las muchos elementos absurdos de la vida cotidiana, para poner en marcha una investigación. Se reflejan así, en esta obra, de una forma casi imperceptible e invisible, aspectos de la vida cotidiana en la que encuentran solución muchas de las historias en las que el comisario resuelve crímenes de los más difíciles y extraños, del pueblo en el que trabaja. Otros, en un continuo flash-back de recuerdos, cuentan asuntos complicados o desagradables ya resueltos en el pasado por nuestro comisario cuando entró en la policía. Sin embargo, los acontecimientos, violaciones, intrigas y dramáticas pasiones que le rodean no ocultan el lado irónico del carácter de nuestro comisario, una ironía que no abandona a este personaje ni siquiera cuando se enfrenta a asuntos de la mafia.

2.3.8 *La paura di Montalbano*

Un año más tarde, Andrea Camilleri presenta a su público *La paura di Montalbano* (2002) también publicado por Mondadori. Se trata de otra entrega sobre el simpático y astuto comisario de policía, en la que nuestro autor, al igual que ocurre en la otra publicación de Mondadori de ese mismo año, *Storie di Montalbano*, nos habla de un

personaje que crece y que se modifica de aventura en aventura. Sabio y rebelde, a veces duro y otras sensible al dolor del mundo, el comisario Montalbano es sobre todo un hombre, con sus limitaciones, con sus ideales y con sus miedos y méritos. Los miedos son una reacción previsible para un héroe que ha construido su simpatía en la normalidad, en la normalidad más absoluta, hecha de instintos que a menudo sobresalen sobre la razón, sobre la *metereopatía*, que tanto altera el carácter y el humor del comisario, a veces negro como una mañana nublada, pero dispuesto a cambiar a mediodía delante de un buen plato de espaguetis del restaurante San Calogero de Vigàta.

En *La Paura di Montalbano* los lectores encuentran seis cuentos, tres bastante largos y otros tres más cortos: los más largos son todavía inéditos en aquella fecha, mientras dos de los más cortos ya habían sido publicados: *Giorni di febbre* en la revista *Le due città*, de la Administración Penitenciaria, en el año 2001, y *Un cappello pieno di pioggia* en el periódico *La Repubblica* del mes de agosto de 1999. Aunque no pueden ser considerados como policíacos, los cuentos recogidos en esta nueva publicación tratan de unos encuentros ocasionales y extraordinarios del comisario Montalbano, más sabio y más rebelde de entrega en entrega, y seguramente más sensible al dolor del mundo.

Es bastante normal que el comisario pueda tener miedo, sobre todo considerando que el miedo es una reacción previsible para un héroe que ha hecho del instinto una fuerza que en ciertas ocasiones prevalece sobre la razón. Su genuina normalidad le empuja a ser amado por su público, en particular cuando el comisario se enfada con sus colaboradores, con Mimí Augello, con su novia Livia o con el policía Catarella, un verdadero fenómeno lingüístico con su mezcla aún más divertida de italiano y dialecto siciliano. Hay un vínculo que une las seis historias de este libro: un matiz especial que ata y alarga

el estilo narrativo de todos los cuentos, más allá del cemento instantáneo constituido por el estilo inconfundible del comisario y por los rasgos de su mundo. En las historias se advierte cierta emoción que vibra bajo la piel, que revive en los personajes creados y manipulados por Camilleri, y a veces, estas emociones hacen vibrar también la piel del lector, que alcanza puntos extremos de conmoción —algo inédito en la literatura de nuestro autor.

Entre estos personajes, por ejemplo, el mariscal de los carabineros Verruso, siempre formal, puntilloso en su trabajo, aparentemente una especie de anti-Montalbano, pero grandioso por la dignidad con la cual guarda un secreto que conserva dentro de sí, o la imagen de la señora Giulia Dalbono, que como si fuera una paradoja, ya no puede abrir los ojos tras una intervención médica que, por el contrario, debía haber mejorado sus problemas de visión. Como tampoco es imposible olvidar las miradas salvajes de Grazia Giancrasso, una chica muy joven que conocemos en el cuento *Ferito a morte*, o las dos señoras mayores de *Meglio lo scuro*, con las que se enfrenta Montalbano mientras investiga un episodio de hace cincuenta años: parece que el delito nacido a consecuencia de una ofensa repetida, de la dignidad huida, del rencor aumentado con el tiempo es más frecuente en las historias de Montalbano, que el gesto violento provocado por el impulso ciego, de la rabia de un instante. Es como si también en el delito los personajes de Camilleri vivieran rodeados por una obsesión, una obsesión antigua, como si el gesto criminal que pretende rescindir una obsesión antigua no fuera otra cosa que la forma extrema de un tormento que afecta a todo el mundo.

Para Andrea Camilleri otro año cargado de éxitos es 2003: antes de *Il giro di boa*, publicado nuevamente por Sellerio, Giovanni Capecchi realiza la edición de *Le inchieste del commisario Collura*, la publicación de ocho cuentos aparecidos por entregas en el periódico

La Stampa en 1998 y seguidamente publicadas por la editorial Libreria dell'Orso.

2.3.9 *Le inchieste del commisario Collura*

Se trata, como hemos dicho, de la edición de ocho cuentos que proponen al lector un nuevo personaje, también policía, también comisario, pero no siciliano. El comisario se llama Vincenzo Collura, para los amigos *Cecè*, un policía que por motivos de servicio —salió mal herido de un disparo en el hígado tras un tiroteo con unos delincuentes— se encuentra momentáneamente en reposo. Sin embargo, a pesar de las advertencias de los médicos, no es capaz de alejarse del todo de su trabajo, y para no ser visto por los compañeros, decide aceptar una propuesta de trabajo que le lleva a subirse a un barco y allí, entre un crucero y otro, se encarga de la seguridad de los pasajeros.

Será quizás por la ambientación de estos cuentos, pero es cierto que *Le inchieste del commisario Collura* trae a la memoria a la que por excelencia ha sido definida como la dama negra de la novela policíaca, es decir, a Agata Christie. En esta entrega no se encuentran esas escenas *simenonianas* que tanto caracterizan las historias del comisario Montalbano, sino un lugar limitado, un barco, en cuyo interior Collura va buscando la verdad, en un microcosmos creado por Camilleri en el cual es posible encontrar personajes de diversos orígenes sociales, por cierto muy distintos unos de los otros. Collura, que es amigo de Montalbano, recibe la ayuda de su colaborador Scipio Premuda, quien le ayuda a resolver extraños casos que acontecen en el barco, como por ejemplo la aparición de un fantasma, la desaparición de unas joyas o el intercambio de dos hermanas gemelas. La narración es muy rápida, todo se expresa en italiano estándar, si exceptuamos el uso de algunas expresiones dialectales en siciliano que dan al texto al

texto cierta carga humorística. Los personajes de esta entrega están estrechamente vinculados a los acontecimientos narrados por Camilleri: a menudo parece que éstos desearan tener más espacio, quizás encontrarse en otra dimensión, tener otra posibilidad de resaltar o de pretender tan sólo más atención por parte de su creador. Sin embargo, esto no ocurrirá en la medida en que *Le inchieste del commisario Collura* sólo tiene la pretensión de divertir, de compartir un rato agradable, al autor y a sus lectores. Y como no podía faltar un ataque al presidente del gobierno italiano Silvio Berlusconi, en el primer cuento Andrea Camilleri nos habla de un millonario, que fue presidente del gobierno y que de joven cantaba en los barcos de crucero. Con sesenta años vuelve de incógnito a cantar en el mismo barco donde trabaja Collura.

2.3.10 *Il giro di boa*

Con *Il giro di boa* (2003), el comisario Montalbano, que durante algunas semanas ha dejado el protagonismo al amigo Collura, vuelve más entregado a su trabajo aunque empieza ya a pensar en la jubilación, quizás por falta de estímulos, piensa él, —no quisiéramos pronosticar aquí que quizás esa falta de estímulo sea más bien la de su creador—, quizás porque empieza a no encontrarse bien en una sociedad que está cambiando frenéticamente, una sociedad en la que se han perdido reglas y valores, en la que la policía, y también ciertas instituciones, se mueven descontroladamente. En *Il giro di boa* el cansancio del personaje de Montalbano aumenta. Él, experto policía, que cree todavía en el aspecto romántico de su misión social al servicio de la comunidad y con un profundo respeto por la ley y el orden, intérprete del disgusto social en el cual viven las clases menos afortunadas, es un hombre, un policía en crisis tras los acontecimientos, muy criticados por Camilleri en varios artículos

aparecidos en la prensa italiana, que rodean la celebración del G8 de Génova, en los que la fuerza represiva y autoritaria de la policía chocó con los ideales de miles de jóvenes y del mismo comisario Montalbano. Al estilo de otros celebres personajes, como el honesto Maigret de Simenon, o el antifascista Cadin de Didier Daeninckx, pasando por el «extremista» Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán, parece que gracias a Camilleri, desde los incidentes de Génova, comience un nuevo recorrido de la literatura popular de género, como es el caso de la novela policíaca.

> Ho riscritto una parte del romanzo per parlare di Genova. Non solo per dovere di contemporaneità, visto che la trama del romanzo si sviluppa in quel periodo, ma anche perché ritengo necessaria una riflessione sui comportamenti repressivi. Questa è una caratteristica del Noir Mediterraneo, raccontare le trasformazioni di una società criminale che produce crimine e anticrimine in una spirale senza fine e che, in nome del controllo sociale, tende a limitare le libertà dei cittadini (Bucci, 2003).

Il giro di boa quiere ser, es evidente, una obra rompedora. Tras los anteriores temas sociales tocados por la serie del comisario Montalbano, con esta novela el autor siciliano introduce también otras cuestiones sociales, quizás más contemporáneas a nuestra época. El tema de la inmigración clandestina se mezcla con la aparición de un cadáver en el mar. Es el mismo comisario quien lo encuentra una mañana cuando sale a nadar en frente de su casa. Piensa que tal vez se trate de otro cadáver de algún clandestino que no ha conseguido llegar a la costa. Pero la investigación lleva a Montalbano a descubrir que, antes al contrario, se trata de un cruel homicidio. Mientras la investigación avanza entre muchas dificultades, Montalbano asiste a la llegada de una patera cargada de clandestinos. De ella se escapa un niño, que aterrorizado por la situación y por la presencia de la policía, se va a esconder entre los barcos amarrados en el puerto. La paciencia de Montalbano, hablando con el pequeño, lo devolverá a junto a su la madre. El comisario no sabe todavía que aquel episodio, paso a paso,

lo conducirá de nuevo a la misteriosa muerte del clandestino encontrado en el mar. Y en el intento de resolver el caso se verá herido en un tiroteo, lo que le dejará apartado durante un tiempo de su trabajo.

En 2004, los apasionados de la literatura de Andrea Camilleri se alegran por las nuevas entregas de *La prima indagine di Montalbano*, publicado por Mondadori que se adelanta unas semanas a otra entrega del comisario Montalbano, *La pazienza del ragno*.

2.3.11 *La pazienza del ragno*

Es esta otra historia de investigaciones y de mentiras, en la que el secuestro de una joven de Vigàta constituye el hilo conductor de toda la historia. Una vez más, la verdad será otra, diferente de la que se deja suponer a lo largo de la historia, y será el comisario Montalbano el que descubrirá toda la trama, una especie de telaraña, como el título mismo de la novela deja suponer, en la que se mezclan odios y pasiones, amores y venganzas.

Será por el paso de los años o por la herida del tiroteo obtenida en *Il giro di boa*, o tal vez porque tiene la sensación de que su vida privada sigue estancada en una situación quizás definitiva, pero lo cierto es que el Montalbano protagonista de esta nueva entrega de Camilleri es un hombre aún más cansado, un detective que parece no comprender del todo las razones que le llevan a continuar siendo un policía.

Aunque el humor negro del comisario se ve aliviado por la presencia de su novia Livia, que lo cuida con mucho cariño, no puede dejar de pensar en las interminables horas pasadas en la cama del hospital en el que fue ingresado, y es atormentado por un insidioso insomnio que le lleva a pensar de sí mismo que es un inútil.

Tal vez como reacción a esta situación insólita en él decidió interesarse por el misterioso secuestro de la joven estudiante. La anomalía de este nuevo caso reside en que, a diferencia de muchos secuestros comunes, en los que se realiza una petición de rescate a cambio de la libertad del secuestrado, en este caso la familia de la joven está casi en la ruina. Muy pronto se vislumbrará que el interés de los secuestradores se dirige hacia un tío materno de la chica, un rico emprendedor de Vigàta, que se ha enriquecido sirviéndose de las leyes a su gusto, y que es un candidato en las listas del partido Progresso Italia.

Montalbano llega una vez más a desvelar el misterio que rodea el secuestro con el razonamiento y con algo de intuición, a su manera. También la ayuda de un libro de Simenon y la atenta observación de una telaraña encontrada en un parque le servirán para llegar a la conclusión del caso que, contrariamente a sus costumbres, el comisario mantendrá oculta a todos en una personal y anárquica decisión de respetar lo que es justo y lo que no lo es de la vida.

En *La pazienza del ragno*, contrariamente a los cánones más típicos de las novelas policíacas, no hay ningún cadáver, y es por este motivo que ha sido definida como una novela de misterio atípica.

Con este libro se cierra hasta 2004 la producción narrativa de Andrea Camilleri. Sin embargo, es posible seguir leyendo a este autor en las páginas de muchos periódicos o escucharlo intervenir en algún que otro programa de radio o de televisión hablando de literatura, de éxito o de política. Camilleri es un punto de referencia importante para mucha gente, y no sólo para el público que lo ama y lo sigue. En la actualidad hay numerosas páginas *web* que informan sobre este autor y se ha creado un espacio en Internet que se denomina *Camilleri*

Fans Club[4] que le ha sido dedicado y que tiene el gusto de informar a lectores y curiosos sobre este autor tan importante, y sobre su obra, que ya ha sabido crearse un espacio importante en los manuales de literatura italiana de estas últimas décadas.

A Camilleri se debe el mérito de haber creado una verdadera literatura de entretenimiento de altos contenidos en la que sus personajes hablan gracias a la extraordinaria capacidad de su autor de hacerlos dialogar siguiendo su larga práctica como autor teatral. La ironía de sus historias, y de sus personajes, es el espejo del alma de los sicilianos, la misma ironía que les permite «sdramatizzare» y transformar la tragedia en farsa, «senza rinunciare a riflettere e a far riflettere.» (Capecchi, 2000:10)

El optimismo fundamental que encontramos en los libros de Andrea Camilleri —sobre todo en los libros del ciclo policíaco—, nos presenta de todos modos «una Sicilia in movimento, capace di reagire alle ingiustizie e alle prepotenze» (Capecchi, *ibídem*), en la que los personajes positivos, generalmente la mayoría, consiguen prevalecer sobre los negativos. Todo esto, bien uniformado por el uso de un lenguaje mixto —italiano y dialecto siciliano—que huye del aplastamiento estandarizado de la lengua homologada y que propone situaciones de relevante comicidad.

2.4 OTRAS PUBLICACIONES

En el año 2000, Edizioni dell'Altana publica en Roma *Favole del tramonto*, una colección de cuentos que quieren describir, como si

[4] La URL http://www.vigàta.org. es una página *web* dedicada a Andrea Camilleri donde es posible encontrar información muy detallada sobre todo el panorama literario y otros aspectos del escritor siciliano, con interesantes notas de prensa, resúmenes de sus novelas, entrevistas, etc.

de unas micro investigaciones se tratara, el motivo de las actuales condiciones del hombre (siempre rodeado de problemas), y en 2001, aunque su elaboración es de 1997, aparece *Racconti quotidiani*, una pequeña obra, de apenas 91 páginas, que habla del tiempo, de nuestro tiempo: de los niños que creen en los pollos con seis muslos, de las estaciones del año que ya no parecen ser las mismas, con sus primaveras y sus veranos, de la importancia de saber estar en las colas en las oficinas públicas y de Papá Noel, el mítico hombre bueno, que en la era de Internet ya no encuentra un sitio adecuado para él. Son en total 21 cuentos cotidianos, bien equilibrados por su autor, con un toque irónico característico y que le sirven para hablar de nuestro mundo y que nos lleva a reflexionar sobre los cambios de nuestro tiempo. Muchos de ellos, antes de ser reunidos en esta edición, aparecieron en anteriores colaboraciones de Camilleri en periódicos nacionales. Esta pequeña obra es el fruto de los artículos publicados por el periódico *Il Messaggero*, *La Repubblica* —en la edición de Palermo— y *La Stampa*, y sus ediciones de Giovanni Capecchi.

2.5 LOS PERIÓDICOS Y LAS REVISTAS

El creciente éxito editorial de Andrea Camilleri es también la "causa" de una serie de importantes colaboraciones iniciadas en 1997 con los periódicos *Il Messaggero*, *La Repubblica* y *La Stampa*, y con numerosas revistas más, entre las que destaca *MicroMega*. Las intervenciones de Camilleri en estos medios, generalmente, tienen lugar en hechos de crónica, nunca salen del carácter literario, social y político. Cualquier cosa es usada por Camilleri para dar su versión, su idea, sobre algún asunto. Nuestro autor usa mucho la ironía, un tipo de ironía más bien proclive a la sonrisa, subrayando siempre la dificultad

de entender la realidad que tiene lugar muy de prisa, a la que no nos acostumbramos o a la que no podemos seguirle el paso.

Andrea Camilleri aprovecha estos episodios para repasar sus recuerdos, su memoria personal, la de la infancia sobre todo. Y prueba de ello son sus palabras en *Racconti quotidiani* (del que ya hemos hablado en el apartado anterior), publicación en la que se recogen muchos de estos artículos.

De los temas de actualidad, Camilleri pasa al recuerdo personal; por ejemplo, la muerte de dos turistas atropellados por el coche de un traficante le permiten acordarse de su bisabuelo, que comerciaba ilegalmente entre la isla de Malta y Sicilia ("Elogio del vecchio contrabbandiere", *La Stampa*, 27/12/1999), la festividad del día dos de noviembre trae a su memoria la felicidad que de niño le producía la espera de los regalos traídos por los difuntos de la familia (*Il giorno che i morti persero la strada di casa*, *Il Messaggero*, 02/11/1997), como era tradición en Sicilia.

El humor domina la mayoría de sus intervenciones en los periódicos: entre las estaciones del año, comenta Camilleri, reina la más absoluta anarquía. Y mientras la televisión muestra imágenes de niños marroquíes jugando con la nieve, Camilleri por un momento teme que las imágenes siguientes enseñen niños esquimales construyendo castillos de arena ("Il galateo perduto delle stagioni", *La Stampa*, 03/02/1999).

Sonrisa, ironía: todo ello contado en la lengua de Camilleri, que quizás nace precisamente de un episodio que ocurrió casualmente en un estudio en el que se grababa un programa para la RAI. De vuelta a casa empieza a contárselo a su padre y lo hace con tanta ironía, con tanta comicidad, que él mismo se maravilla de la gracia que le hizo al padre. Se sentó, cogió su máquina de escribir y empezó a redactarlo tal y como se lo había contado, usando el mismo tono y el mismo

lenguaje. Y lo hizo usando una mezcla de idioma que no era ni dialecto ni italiano. Era una lengua mixta, era el habla cotidiana de la casa, era la lengua familiar, que de allí a unos años tanto éxito le iba a proporcionar. Era la lengua del corazón y del sentimiento.

La vocación de "trovero" marca el estilo de Camilleri: de sus artículos aparecidos en la prensa no nacen sólo pequeñas obras maestras que parten de la realidad de un hecho de crónica para llegar al mundo de la fantasía y al contrario. De las colaboraciones con el periódico *La Stampa* nacen una serie de cuentos que han dado lugar al nacimiento de nuevos personajes que podrían aparecer en un futuro en alguna nueva novela de Camilleri. Es el caso, por ejemplo, del comisario Collura, protagonista de ocho entregas aparecidas en *La Stampa* entre los meses de julio y septiembre de 1998, una colaboración que volverá a repetirse entre los meses de de agosto y septiembre de 2000 y en los que la realidad, mezclada con la fantasía, encuentra siempre su protagonismo.

Del mismo estilo son también las intervenciones en el *Almanacco dell'Altana* desde 1995, en el que una vez más vuelven a entrecruzarse narraciones biográficas con hechos reales e inventados por nuestro autor siciliano. También en la revista *MicroMega* (1999) Camilleri deja sus huellas, esta vez en el papel de autor de una serie de artículos mezclando con la fantasía noticias recogidas de documentos históricos. Crea *Il filosofo e il tiranno*, en el que se imagina un diálogo entre Platón y el tirano de Siracusa Dionisio. Pero entre las colaboraciones aparecidas en la revista bimestral romana hay que destacar también un artículo de carácter histórico—político en el que Camilleri reconstruye las relaciones entre Mafia y política, los casos de corrupción de la vieja Democracia Cristiana, después del desembarco aliado en la isla durante la Segunda Guerra Mundial.

Las intervenciones periodísticas[5] permiten aclarar algunos aspectos sobre el carácter y las ideas de Camilleri: su fuerte pasión por las cosas pertenecientes al pasado que «sembrano immolarsi all'altare della modernità» (Capecchi, 2000:41), la defensa del dialecto y de las variedades lingüísticas (*Il Messaggero*, 01/02/1998), el amor por las mujeres, son sólo algunos de los temas más apreciados por nuestro autor.

Según el procedimiento que caracteriza toda la producción narrativa de Camilleri, las historias descritas nacen de hechos reales, de un recuerdo o de una pista encontrada en algún libro o documento antiguo.

El último Camilleri que quisiéramos recordar en esta breve bio-bibliografía es el Camilleri de hoy, el autor de éxito que tanto ha contribuido al redescubrimiento del dialecto —en su caso el siciliano—, así como el estudio de las últimas tendencias de la literatura italiana entre finales del siglo pasado y comienzos de éste.

Andrea Camilleri, un autor entre dos siglos, es seguramente el escritor más prolífico que conoce hoy Italia. Las ediciones y las traducciones de sus obras se han multiplicado a lo largo de la última década: sus libros se han leído y están siendo traducidos a muchos idiomas y no tiene que extrañarse el lector de este trabajo si decimos que existen versiones de sus novelas hasta en gaélico y en japonés.

El fenómeno Camilleri, fenómeno italiano o, mejor dicho, fenómeno siciliano, distinguido con prestigiosos premios literarios, ha entrado en los hogares —no sólo gracias a los libros, como veremos más adelante—, en las aulas universitarias, en las páginas de la prensa, más o menos especializados de literatura, en los debates políticos, en Internet —donde ya son incontables las páginas que le han sido dedicadas. A través de la atenta

[5] Hemos recogido en la bibliografía de este trabajo algunos artículos periodísticos de Camilleri publicados entre 1994 y 2001.

lectura de sus obras, el lector descubrirá no sólo elementos bibliográficos importantes de la vida de este autor —en la medida en que muchos episodios vividos por Camilleri aparecen en sus cuentos, en sus historias, sobre todo los que han marcado su niñez—, sino también las claves de lectura de su obra: la legibilidad de sus textos, primero, la ironía constante en la que se esconde el carácter latino y mediterráneo del autor y, por consiguiente, el de sus personajes, después. Seguidamente, el optimismo de sus historias en las que nos presenta una Sicilia en "movimiento", una Sicilia que quiere quitarse de encima los fastidiosos tópicos que todos conocemos —y quizás por esto Camilleri elige siempre personajes positivos. Y finalmente el lenguaje, una mezcla de italiano y dialecto siciliano, verdadero objeto de interés de nuestro trabajo, una mezcla descubierta casualmente durante una graciosa tarde de charlas, con su padre, en la casa de Sicilia, donde nunca se perdió el gusto de narrar historias con aquel toque particular de comicidad e ironía, verdadero don que se opone a las estandarizaciones más homologadas, pues como señala Capecchi (2000:90): «La sua lingua rappresenta l'estremo opposto rispetto a quella comune, piatta, sempre identica a se stessa».

El habla cotidiana de la lengua familiar, llega a ser para Camilleri, el instrumento más auténtico y espontáneo de expresión.

CAPÍTULO III. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO

3.1 INTRODUCCIÓN

A continuación, hemos querido resumir brevemente las principales obras de Andrea Camilleri traducidas al español entre 1999 y 2006 (lo que nos da una imagen exhaustiva de la producción narrativa de este autor en castellano).

El propósito de este capítulo es el de ofrecer al lector de este trabajo un cuadro completo de las tramas que componen cada novela. Tanto en las obras pertenecientes al ciclo policíaco, pero quizás sobre todo en las novelas históricas, los acontecimientos narrados asumen

un valor importante, dado que las muchas referencias histórico-temporales y sociales a las que Camilleri hace alusión, son reelaboradas de madera totalmente sujetiva por el autor. En algunas novelas, la presencia de la historia constituye una referencia constante.

Como se puede apreciar en los siguientes resúmenes, consideramos que existen ciertos aspectos que podrían ser considerados elementos centrales de la literatura del autor siciliano, hechos que hacen de punto de unión de toda su producción narrativa.

En primer lugar, la referencia constante a su tierra, Sicilia: en sus novelas son continuas las alusiones a la isla y a su historia. Entre los siglos XVIII y XIX ocurren en Sicilia algunos acontecimientos universalmente asumidos por el juicio histórico y otros que, por el contrario, todavía siguen permaneciendo en la oscuridad. Estos últimos, además, no pueden ser ignorados porque de su explicación depende la interpretación que se llega a dar del periodo objeto de la investigación y, aunque sea de forma indirecta, trazan un cuadro más preciso de la idea contemporánea que el lector posee de esta tierra.

La hegemonía española en la península italiana tenía sólidas bases en Sicilia. El poder de las autoridades locales era representado por el clero y la nobleza, que vivían en las ciudades que dependían directamente del Estado (y no de los barones o de los señores, ricos terratenientes). El mal gobierno español antes y el de la familia Saboya después, son las causas principales del nacimiento de importantes movimientos de oposición que expresaban toda la desesperación del pueblo siciliano que luchaba contra el poder de las clases dominantes. Estos movimientos estaban destinados al fracaso, quizás por la falta de un guía o de una verdadera conciencia política capaz de dar voz a las protestas populares que pretendían denunciar

sobre todo los abusos perpetrados por el poder político, y las condiciones inhumanas en las que se veía sumido el pueblo.

En segundo lugar, el pueblo de Vigàta. Como todo sureño voluntariamente emigrado, antes que como escritor, Andrea Camilleri describe en sus novelas una Sicilia depurada de todo exceso de contemporaneidad, filtrada a través de la memoria y de los recuerdos juveniles, frecuentada y vivida por persona interpuesta, representada en su obra sobre todo por el emblemático comisario Montalbano. La verdadera patria de Andrea Camilleri es una tierra hecha de culturas y de personas, más que de hechos y de lugares. El comisario Montalbano investiga los casos que se le presentan en cualquier esquina de este pueblo, en su despacho o en la mesa del restaurante San Calogero, lugar mítico en la fantasía del comisario gracias a las magníficas cualidades culinarias del cocinero. Cualquier lugar es bueno para dirigir una investigación, como puede ser el descansillo de una casa de vecinos donde se entremezclan los aromas de las cocinas. En una plaza, en una calle morisca, bajo los soportales de una iglesia, en el puerto o, en el lugar preferido por el comisario, en la playa con los pies desnudos en la orilla del mar. Gracias a estas imágenes el lector se adueña de un escenario fantástico porque, como hemos mencionado anteriormente, el nombre mismo de Vigàta no existe excepto en la imaginación del autor (aunque se sabe que corresponde al pueblo de Porto Empedocle, cuidad natal de Andrea Camilleri y de Luigi Pirandello). Sin embargo, le resultará imposible al lector encontrar, de todos modos, una correspondencia geográfica exacta entre la Vigàta de Montalbano y el pueblo de Porto Empedocle de Camilleri, en la medida en que, en sus novelas, los lugares se trasfiguran en geografías fantásticas y los topónimos se retuercen en un juego de palabras que unas veces se aleja bastante de la realidad mientras en otras ocasiones se acerca a ella. Tras la lectura de las novelas de Camilleri, Vigàta parece ser más real que los lugares

reales. Da la impresión de que existe en el mundo real, de que la gente que la habita es absolutamente real. Esto lo consigue transmitir Camilleri tal vez porque los problemas de esta gente son auténticos, como siempre lo han sido, aunque el paso de la historia haya intentado ocultarlos dejando finalmente espacio a una Sicilia irreal. En *Biografía del figlio cambiato* (2000), el autor nos habla de un decreto del Rey Fernando II de Borbón que estipula el acto de nacimiento de Porto Empedocle, en la provincia de Girgenti, la ciudad griega de Akragas, hoy Agrigento:

> A contare dal 1° gennaio 1853 la Borgata del Molo di Girgenti sarà separata dall'Amministrazione Comunale di quella città e formerà un Comune distinto con Amministrazione propria e indipendente. (Camilleri, 2000c:14)

3.2 CAMILLERI TRADUCIDO

Resaltamos que las novelas de Camilleri en España han sido publicadas por varias editoriales, a saber, la editorial Salamandra (hasta el año 1999 Emecé), la editorial Destino, la editorial Ediciones '62, para las obras publicadas en catalán, y la editorial Quinteto, reedición en formato de bolsillo, todas ellas afincadas en Barcelona (si se exceptúa la editorial Galaxia que en 2006 ha publicado la novela *La pensión Eva* en gallego[6]).

Especialmente, la editorial Salamandra y la editorial Destino son las que más obras han publicado de este autor, corriendo la mayoría de sus traducciones a cargo de Maria Antonia Menini Pagès, en la primera, y Juan Carlos Gentile Vitale en la segunda.

En el año 1999 la editorial Emecé publica la primera obra de Camilleri en España: *Un mes con Montalbano,* traducción de *Un mese con Montalbano* a cargo de Elena Grau. En la misma editorial

[6] Camilleri, A. *A pensión Eva*, Galaxia, Vigo, 2006, trad. de Carlos Acevedo.

aparecen *El perro de terracota*, traducción de *Il cane di terracotta*, a cargo de Maria Antonia Menini Pagès; *La concesión del teléfono*, traducción realizada por Juan Carlos Vitale de *La concessione del telefono*, que es publicada por la editorial Destino al igual que *La ópera de Vigàta*, traducción de *Il birraio di Preston*, publicada ese mismo año, asimismo de Juan Carlos Vitale.

En 1999 también aparecen cuatro novelas en catalán publicadas por la editorial Ediciones '62: *Un mes amb Montalbano* (traducción de Pep Juliá), *La conessió del telèfon* (traducción de *Ana Casassas*) y también *L'òpera de Vigàta* (traducción de Pau Vidal) quien se encarga además de la traducción de *El gos de terracota* siempre para Ediciones '62.

En el año 2000 siguen las publicaciones de las novelas de Andrea Camilleri: *La voz del violín*, traducción de *La voce del violino* (publicada por Salamandra) realizada por Maria Antonia Menini Pagès, quien también traduce *El ladrón de meriendas*, traducción de *Il ladro di merendine*. La editorial Destino publica *El curso de las cosas*, traducción de *Il corso delle cose* realizada por Juan Carlos Gentile y *La temporada de caza*, traducción de *La stagione della caccia*, realizada por Juan Carlos Gentile. Mientras tanto, la editorial Quinteto publica en edición de bolsillo *La ópera de Vigàta* (traducida por Juan Carlos Gentile). En catalán salen publicadas en el año 2000 *L'estació de la caça*, publicado por Ediciones '62 y traducido por Ana Casassas, y también *El curs de les coses*. Las traducciones de *La veu del violí* y *El lladre de pastissets* son publicadas por Ediciones '62 (de la traducción se encarga Pau Vidal).

En 2001 la editorial Salamandra publica *La excursión a Tindari* (*La gita a Tindari*) y *La nochevieja de Montalbano* (*Gli arancini di Montalbano*), cuyas traducciones corren a cargo de Maria Antonia Menini Pagès. Mientras Destino publica *Un hilo de humo* (traducción

de *Un filo di fumo*) y *La concesión del teléfono* (traducción de *La concessione del telefono* realizada por Juan Carlos Gentile), la editorial Ediciones ’62 traduce al catalán *L’excursió a Tindari*, (traductor: Pau Vidal) y *Un fil de fum* (traducción de Anna Casassas) y *L’estació de la caça*, traducida por Bernat Cormand.

En el año 2002 la editorial Salamandra publica *La forma del agua*, traducción de *La forma dell’acqua* (traducido por Maria Antonia Menini Pagés). La editorial Destino hace lo mismo con *La desaparición de Pató* (traducción de *La scomparsa di Pató* realizada por Juan Carlos Gentile), mientras *La voz del violín* es publicada por Quinteto en edición de bolsillo (traducción de Maria Antonia Menini Pagés). Cierra el año la editorial Ediciones ’62 que publica en catalán *La forma de llaigua*, traducido por Xavier Riu y *Un fil de fum*, traducida por Anna Casassas.

En 2003 la editorial Salamandra publica cuatro novelas, tres de ellas traducidas por Maria Antonia Menini Pagés: *El olor de la noche*, traducción de *L’odore della* notte, *El movimiento del caballo*, traducción de *La mossa del cavallo y El perro de terracota*, traducción de *Il cane di Terracotta*; la cuarta, publicada en catalán por la editorial Salamandra corresponde a *L’olor de la nit*, cuya traducción corre a cargo de Pau Vidal. Las novelas *La forma del agua*, *El ladrón de meriendas* y *El perro de terracota*, son publicadas por Quinteto en edición de bolsillo (traducción de Maria Antonia Menini Pagés).

El año 2004 representa un período rico de publicaciones: aparecen por este orden *Un giro decisivo*, traducción de *Il giro di boa* y *El miedo de Montalbano*, traducción de *La paura di Montalbano*, publicadas por la editorial Salamandra y traducidas también por Maria Antonia Menini Pagés. Ediciones ’62 publica en catalán *Un gir decisiu* y *L’òpera de Vigàta*, cuyas traducciones corren a cargo de Pau

Vidal. Por último, la editorial Quinteto publica en edición de bolsillo *La excursión a Tindari* (traducción de Maria Antonia Menini Pagés).

La única publicación de 2005 es la que realiza en catalán la editorial Ediciones ’62 de la obra *Un mes amb Montalbano*, cuya traducción corre a cargo de Pep Julià.

Finalmente, en 2006, destacan las últimas traducciones de Andrea Camilleri realizadas en España: *Biografía del hijo cambiado* es publicada por la editorial Gadir y traducida por Francisco de Julio Carrobles. *El primer caso de Montalbano*, cuya traducción corre a cargo de Maria Antonia Menini Pagés, es publicado por Salamandra, mientras la versión al catalán, *El primer cas d’en Montalbano*, es obra de Pau Vidal para Ediciones ’62. También *La paciencia de la araña* es traducida por Maria Antonia Menini Pagés (editorial Salamandra), mientras las versión catalana *La paciència de l’aranya* es obra de Pau Vidal (editorial Ediciones ’62). Cierra esta resumen de las publicaciones realizadas en España la ya cita novela *A pensión Eva*, publicada en gallego por la editorial Galaxia y traducida por Carlos Acevedo.

Queda bien repartida la publicación en España de las obras de Andrea Camilleri: por un lado la editorial Salamandra publica las obras pertenecientes al ciclo policíaco y, por el otro, la editorial Destino hace lo propio para las obras del ciclo histórico. En los últimos años hemos visto aumentar bastante en la península ibérica el interés hacia este escritor siciliano.

3.3 *LA CONCESSIONE DEL TELEFONO / LA CONCESIÓN DEL TELÉFONO*

En *La concessione del telefono*[7], novela perteneciente al ciclo histórico, Andrea Camilleri describe una Italia de finales del siglo XIX, finalmente unida desde hacía pocos años. En esta novela el autor reflexiona sobre una clase dirigente que debe gobernar un país en el cual el poder y sus jerarquías sufren todavía los efectos y las peripecias de una burocracia lenta y antigua, basada en los malentendidos y las maniobras que suscita la solicitud de una línea telefónica en un pequeño pueblo siciliano (cfr. Iraburu, 1999). En este clima difícil, los administradores se portan a veces como locos; locos en el verdadero sentido del término.

El documento en el que se inspira el autor, un decreto ministerial del año 1892, suponía un entramado de obligaciones burocráticas y administrativas tan amplio que alcanzaban el delirio. Pippo Genuardi se casa por interés con la hija de un rico empresario del pueblo de Vigàta, el imaginario pueblo siciliano omnipresente en los libros de Camilleri, pero mantiene una relación secreta con Lillina, la joven y segunda mujer del suegro. Para facilitar los encuentros con su amante, Pippo pide la concesión de una línea de teléfono. Sin embargo, envía equivocadamente la carta de petición al gobernador civil don Marascianno, que interpreta mal el asunto y cree que Pippo es un subversivo. Siempre para acelerar la concesión de la línea, Pippo se pelea con un *boss* mafioso local, Lollò Longhitano, que, por una serie de desfavorables combinaciones, piensa que Pippo quiere engañarle, y como muestra de su honestidad le pide una «prueba de fidelidad». Pippo deberá matar a Sasà La Ferlita, un antagonista del boss, aunque a consecuencia de esto, detienen a Pippo y sólo gracias a

[7] Publicado en español bajo el título *La concesión del teléfono*, Destino, Madrid, 1999, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale.

la intervención del mafioso, convencido de la fidelidad de Pippo, éste sale de la cárcel y obtiene finalmente la línea de teléfono. La primera llamada, naturalmente, la realiza a la amante, Lillina. Sin embargo, el suegro se percata de todo: sorprende a los amantes hablando por teléfono y, a consecuencia de esto, mata a Pippo y luego se suicida. La historia no se acaba aquí porque el gobernador civil no quiere que se sepa el motivo real de la muerte de los dos hombres; así que se inventa, ayudado por unos militares, un accidente debido a una errónea manipulación de un artefacto por parte del presunto «dinamitero» Pippo. Unos documentos originales, como ya hemos recordado, fueron la principal inspiración que movieron a Camilleri a escribir esta novela, dosificando realidad y fantasía en su estilo más puro, y divirtiendo al lector desde sus primeras líneas.

Quizás el punto más original de la novela es el carteo inicial entre los personajes de Pippo y del gobernador, un carteo que adquiere acentos lingüísticos distintos según el destinatario. Debido a la importancia del lenguaje en la producción narrativa de Camilleri, el «juego» lingüístico que el autor reproduce, a veces confidencial, otras vulgar y a menudo pomposo y divertido, tiene que ser tomado en muy alta consideración por quien se aproxima a la literatura del autor siciliano, en la medida en que consideramos que éste, el lenguaje sui géneris de Camilleri, constituye la base de su literatura. La lengua de Camilleri varía en función del diálogo y del argumento tratado, ya se trate de graves acontecimientos delictivos, en los que el autor usa a menudo un lenguaje misterioso y cabalístico, o simplemente la correspondencia entre dos amantes. Todo esto lo agradecen bien los lectores que gozan también de la comicidad y de la ironía de su autor, una novela en la que también se ofrece «una visión amarga de Sicilia» (Mora, 1999).

3.4 *UN MESE CON MONTALBANO / UN MES CON MONTALBANO*

Delitos pasionales y de mafia: para el comisario siciliano Salvo Montalbano treinta casos policíacos por resolver, escritos de la mano de Andrea Camilleri. *Un mese con Montalbano*[8] es una obra cuya arquitectura se basa en la sugerencia de leer un cuento al día, durante un mes. Los treinta relatos que componen el libro son «una magnífica guía para conocer a este personaje duro y bondadoso. Él sabe que la verdad no siempre coincide con la justicia» (Mora, 1999). Vigàta constituye una vez más el escenario de la historias de Camilleri. Una de las piezas centrales del éxito de Camilleri —no nos cansaremos de repetir— es el comisario Montalbano, cuya característica principal es quizás su manera atípica de ser policía. Se trata de un hombre que posee una cierta cultura, al que le apasionan las lecturas, y que tiene una extraordinaria intuición que le permite moverse fácilmente no sólo en las situaciones más ocultas y retorcidas que se esconden detrás de un crimen, sino también en el ánimo de sus interlocutores, en sus sentimientos más profundos y en las secretas motivaciones que les empujan a cometer un crimen.

En este libro se ofrece un magnífico abanico de situaciones, todas ellas basadas en diferentes motivos, a saber, odio, dinero, poder, rivalidad, y sobre todo amor, sexo "robado" y adulterio: todos estos temas son siempre motivo de "comadreos", a veces malignos y otras divertidos, pero también de gran satisfacción para la trasgresión de las reglas, a menudo aparentemente arcaicas, en un pueblo de Sicilia que también cambia, en una isla viva y apasionada, antigua y moderna al mismo tiempo, en la que los colores fuertes y las bellas figuras femeninas se entrecruzan, se plasman, puro invento del autor, como su

[8] Publicado en español bajo el título *Un mes con Montalbano,* Emecé, Madrid, 1999, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

lengua caracterizada por fuertes componentes dialectales que, aunque no sea puro dialecto, reproduce la música, los tonos y ciertas expresiones típicas del habla siciliana. Los episodios que acontecen en Vigàta «ponen a prueba la sagacidad psicológica y deductiva del comisario, así como su gusto por la exhibición cultural» (Vázquez Montalbán, 1999a), y efectivamente el comisario siempre encuentra una cita del libro que está leyendo para la realidad que vive o para el caso que investiga, como es el caso de la cita que sigue en la que Montalbano recuerda unos versos del poeta Umberto Saba, «Trieste ha una scontrosa grazia. Se piace è come un ragazzaccio aspro e vorace con gli occhi azzurri e le mani troppo grande» (Camilleri, 1998b:144).

Lo que más interesa de estos cuentos es comprender el origen de su éxito: este libro ha sido el más vendido en Italia, el más traducido al extranjero, el que más tiempo ha permanecido en lo más alto de las listas de ventas. El lector aprecia la facilidad de su lectura y algunos cuentos son más que estupendos, como por ejemplo *El compañero de viaje*, en el que el comisario viaja en compañía de un hombre que confiesa haber matado su mujer; o *El pacto*, una terrible historia de amor que conduce finalmente a la muerte. Andrea Camilleri lleva más de veinte años en el panorama literario italiano ofreciendo a su público su genialidad y su inteligencia. Después del éxito de sus series televisivas inspiradas en el teniente Sheridan y en el Comisario Maigret, en *Un mes con Montalbano*, el público ha conocido también su faceta como novelista. Aunque está bien considerada como la obra principal con la cual Camilleri se dio a conocer al gran público en Italia, su traducción al español «desgraciadamente, no puede recrear al cien por cien la musicalidad del texto original, el tintinear de los giros dialectales que Camilleri emplea con profusión» (Juliana, 1999).

Ya vemos que, en lo que respecta a la crítica de las

traducciones, en el caso de esta novela las menciones suelen ser sobre todo (con razón o sin ella) de índole negativo.

3.5 *IL CANE DI TERRACOTTA / EL PERRO DE TERRACOTA*

Sicilia es una tierra que se presta mucho a crear historias policíacas. En *Il cane di terracotta*[9], como también ocurre en muchas otras novelas de Andrea Camilleri, no importa demasiado llegar a la solución del misterio: lo que más interesa al lector es cómo se consigue la verdad. El verdadero interés del comisario Montalbano, como siempre, se centra en descifrar el contenido simbólico que encierran los delitos, «il messaggio che ogni crimine comporta» (cfr. Di Gesù, 2000), con sus razonamientos, con sus comidas faraónicas y gustosísimas, su concepción de la autoridad y el éxito.

En esta novela encontramos otro delito de mafia, misterioso, ocurrido en Vigàta. El comisario Montalbano lo resuelve por "afinidad ambiental": cualquier indicio, por mínimo que sea, se aclara para él gracias a mensajes secretos, como si se tratara de un código secreto que sólo un siciliano de pura cepa como él pudiera descifrar, como si se tratara de un misterio que rodea a una lengua arcaica. Sin embargo, en este caso, aunque es evidente la matriz mafiosa del delito, al margen de éste se mueve otra investigación que tiene como protagonistas a dos cadáveres, dos jóvenes amantes encontrados aún abrazados, en un último abrazo antes del sueño eterno, en el interior de una cueva, donde había sido encontrado el cuerpo sin vida de un mafioso. Junto a los dos amantes un perro de terracota que parece velar a los dos difuntos. A los ojos del investigador el homicidio se asemeja a un ritual, a un ritual antiguo, dado que la muerte de ambos

[9] Publicado en español bajo el título *El perro de terracota*, Emecé, Madrid, 1999, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

se remonta a cincuenta años atrás. Montalbano investiga y en esta tarea es asistido por dos ancianos que le ayudan a resolver otro misterioso delito, gracias a que se revelan alusiones, metáforas y verdades anónimas de sus paisanos.

En esta novela la escritura de Camilleri también se revela fluida y llena de ironía. El autor consigue moldear bien la mezcla de italiano y dialecto siciliano capaz de dar un toque plástico y coloreado a su lenguaje, lleno de matices. Camilleri sabe dibujar muy bien los personajes de sus historias de cuyos labios, a veces, salen únicamente palabras en siciliano, puro dialecto, porque ellos sólo saben hablar de este modo. Éste es el estilo original de Camilleri, que consigue un efecto humorístico mayor gracias a su ironía sagaz.

3.6 *IL BIRRAIO DI PRESTON / LA ÓPERA DE VIGÀTA*

Es uno de los libros más amados por su autor, junto a *La concesión del teléfono*. En *Il birraio di Preston*[10], Camilleri se aleja de su comisario y del presente, y viaja al pasado, exactamente al año 1800, consiguiendo una «perfetta omogeneità dell'intreccio tra finzione e fatti storici, soprattutto attraverso l'uso di un dialogo vivo che attrae il lettore direttamente nella storia» (Di Gesù, 2000). Sin cambiar la ambientación, una vez más Vigàta es el escenario principal de la historia que cuenta de un acontecimiento social, la inauguración del teatro local y su primera representación, el *birraio di Preston*, deseada y temida al mismo tiempo y cuyas motivaciones están bien resumidas a lo largo de la historia, que interesa sobre todo por su estructura, dado que el orden de sus capítulos podría ser diferente sin provocar daño alguno al desarrollo de la trama.

[10] Publicado en español bajo el título *La Ópera de Vigàta*, Destino, Madrid, 1999, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale

Los temas presentes en esta novela son muchos: se mueve de la estupidez y la soberbia del poder a la colonización del sur por parte de autoridades administrativas enviadas por el gobierno del norte para "civilizar" al inculto pueblo de Sicilia; de la desilusión de los que, como Pippino Mazzaglia, ha contribuido a la formación del Estado unitario que luego envía el ejercito para reprimir las protestas de los campesinos del sur, al testimonio del que esta novela quiere ofrecer una clave, «Il *Birraio* è anche il romanzo che vuole offrire la testimonianza di come la storia non racconta mai la verità delle cose e di come ogni fatto possa venire deformato e manipolato» (Capecchi, 2000:60).

El día 10 de diciembre de 1874, la misma noche de la inauguración del teatro Re d'Italia, éste es destruido por un incendio. A este episodio le siguen delitos e intrigas que parecen remontarse a la decisión del gobernador Bortuzzi de ver representada en el propio teatro la desconocida obra *Il birraio di Preston*, del también desconocido compositor Luigi Ricci. *Il birraio di Preston* aparece a los ojos de los lectores como un carrusel de personajes, de hechos delictivos y de intrigas que se desarrollan sin un orden cronológico definido. De esta forma, la obra de Camilleri esconde en su interior un enigma que el lector tiene que desvelar, aunque es más apropiado decir que *Il birraio di Preston* encierra en su interior diferentes capítulos, y cada capítulo es una historia dentro de la historia, y conforme se va desarrollando la trama se conocen nuevos detalles que aclaran el enigma hasta que el cuadro resulta claro y completo. El uso puntual y constante del diálogo hace posible una lectura viva y dinámica de la obra, sobre todo cuando se empieza a captar la fuerza cómica del autor y su gusto por la paradoja. Naturalmente, todo esto no ocurriría si faltara el elemento esencial que es también la materia prima de Camilleri: la sicilianidad, es decir, cómo hacer de una cosa simple algo complicado.

3.7 *LA VOCE DEL VIOLINO / LA VOZ DEL VIOLÍN*

La obra *La voce del violino*[11] es la historia de una bella y joven mujer asesinada que «se encuentra desnuda ofreciendo el trasero a la imaginación del lector» (García Ureta, 2000). Se trata de una mujer metódica, casada con un hombre que vive como un ermitaño, y tenía joyas. A partir de ahí, Camilleri nos pasea por intrigas de comisaría y televisiones locales, abogados de la mafia y un chico retrasado y enamorado de esta mujer. Es la historia de unos cambios que llevarán a Montalbano, una vez más protagonista de una historia de Camilleri, a pensar si debe cambiar a su vez su propia existencia por una nueva. Una joven, un ermitaño, el comisario Montalbano y un violín son los protagonistas de esta apasionante entrega de Camilleri.

Una vez más, en una novela de Camilleri, la lengua adquiere tanta importancia como casi la de cualquier protagonista: la lengua como elección, como búsqueda, como tradición, como medio para penetrar en la realidad, para entender sus transformaciones. Una lengua mezclada con dialecto, una lengua folklórica, una lengua repleta de asonancias musicales que cogen de la mano al lector y lo llevan hasta el corazón de Sicilia. Éste es el uso que Camilleri hace de su lengua. En este esfuerzo, podríamos decir que el lector llega a sentirse siciliano también, además de entender los difíciles términos dialectales con el fin de captar mejor una mentalidad, un estilo de vida, una cultura ajena. Así, el habla de Camilleri parece universal. En *La voz del violín* (la cuarta novela de Camilleri), el lector empieza a conocer mejor al comisario Montalbano, sus manías, sus debilidades, su buen gusto por la buena cocina, sus simpatías y sus antipatías, en definitiva, una especie de compendio de todas las virtudes y los

[11] Publicado en español bajo el título *La voz del violín*, Emecé, Madrid, 2000, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

defectos humanos que complican y simplifican nuestra existencia. Montalbano no es un superhombre, es un comisario dotado de valor y de gran capacidad investigadora. Si por el bien de una investigación convence a una amiga para que haga una llamada anónima anunciando el descubrimiento de un cadáver, el lector no se escandaliza. Si llega tarde a un funeral porque se ha equivocado de iglesia, en él, eso es normal. El final de esta historia «provoca más un gesto con el sombrero que una bocaza abierta» (García Ureta, 2000).

3.8 *IL CORSO DELLE COSE / EL CURSO DEL LAS COSAS*

Il corso delle cose[12] es un libro importante, ya que se trata de la primera novela escrita por Andrea Camilleri. Ya hemos hablado del éxito de esta novela, mejor dicho, ya se ha hablado de sus fracasos y de las malas acogidas que la crítica le reservó. Fue publicada por el editor Lalli en 1978 después del rechazo de firmas muy importantes del panorama editorial italiano: Mondadori, Marsilio, Bompiani, Garzanti, Feltrinelli y Editori Riuniti. Aunque no exista una división neta entre el ciclo policíaco y el histórico de su producción literaria, Camilleri ha acostumbrado a sus lectores a una alternancia continua de géneros. Gracias a ellos el escritor siciliano ofrece a su público un ejemplo de la mentalidad, de la cultura popular, del folklore de la Sicilia más tradicional. Además, esta novela, que podría ser definida como una verdadera novela policíaca, toma el título de una frase del libro *Sentido y ser* de Maurice Merleau—Ponty: «El curso de las cosas es sinuoso», (y mucho lo es esta historia) una frase que aparece en epígrafe al principio de la edición de Sellerio a la que nos referimos.

[12] Publicado en español bajo el título *El curso de las cosas*, Destino, Madrid, 2000, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale

Se trata de una investigación alrededor de un hecho delictivo en un pequeño pueblo de Sicilia no muy bien identificado a finales de los sesenta. Un campesino denuncia el hallazgo de un cadáver con tres días de retraso respecto a la supuesta muerte —siguiendo instrucciones precisas encontradas en la camisa del difunto. ¿Se trata de un homicidio de la mafia? El mariscal Corbo, protagonista principal de la historia, investiga sobre la muerte de este hombre y, al mismo tiempo, sobre un atentado que tuvo como protagonista a Vito Macaluso. La investigación, para ambos delitos, parece apuntar hacia personas llegadas de lejos, porque en un pueblo estúpido como aquél nadie sería capaz de meterse en asuntos de la mafia: el difunto había intentado obtener beneficios de tráficos ilícitos en los que se había embarcado. El caso del señor Macaluso, aún más complicado, es fruto de un «sgarro», de una mala jugada, que Macaluso había provocado, quizás sin querer, en contra de un mafioso local. Entre frases expresadas y silenciadas, medias palabras y muchas insinuaciones, llegando a conclusiones equívocas, sólo bastará una mirada final para entenderlo todo, para entender el verdadero curso de las cosas.

Ruggero Jacobi, a propósito de *Il corso delle cose*, en 1979, decía que[13] «Camilleri sa intrecciare le fila di un *mistero* con rara abilità, conducendo il lettore sulle vie pericolose e stregate dell'ipotesi mentale, della domanda continua». Sólo al final el lector descubrirá el entramado de la historia y una serie de golpes de efecto que producirán un trágico final.

[13] http://www.cafeletterario.it/086/cafelib.htm [consulta realizada el día 13/01/2004].

3.9 *LA STAGIONE DELLA CACCIA / LA TEMPORADA DE CAZA*

La stagione della caccia[14] es uno de los libros mejor conseguidos por Camilleri. De hecho, cuando se editó, vendió cerca de sesenta mil copias, que no está nada mal para ser la obra de un autor todavía «desconocido». Es una novela que nace alrededor de una obra teatral que se va a representar en un pueblo siciliano en 1800, y habla de una cadena de homicidios y un amor imposible. *La temporada de caza*, como le ocurre, por lo general, a todos los libros de Andrea Camilleri, «es una novela poblada de personajes secundarios (…), testigos privilegiados de la rara sucesión de muertes que tienen lugar entre miembros y allegados de la familia del aristócrata local, el marqués don Filippo Peluso.» (Martínez de Pisón, 2000:9)

La idea surgió de la encuesta sobre las condiciones de Sicilia de 1876, de la que hablamos anteriormente. A la pregunta sobre si se habían producido episodios delictivos en el pueblo, la respuesta fue la siguiente: «No, ninguno. Si se exceptúa lo del farmacéutico que por amor mató a siete personas.» (Camilleri, 2000d:32)

Es como decir: no ha pasado nada más que un sueño, el mismo que cuenta en esta entrega Andrea Camilleri. Más que una novela se trata de una monografía histórica escrita con verdadera gracia y humor por parte de su autor, que está convencido del carácter «tragicómico» de los sicilianos que, según él, son realmente felices cuando pueden fundir juntos «la escena», el mundo ficticio, con la vida real; es decir, representar sobre la escena de la vida lo que realmente ocurre, en un juego de ilusiones capaces de mandar sobre la misma suerte y sobre los sueños. De este teatro de la vida, Camilleri prefiere, sobre todo, la comedia y la comedia histórica, y *La temporada de caza* es prueba de

14 Publicado en español bajo el título *La temporada de caza*, Destino, Madrid, 2000, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale.

ello. Sin embargo, esta obra quizás no es una comedia del arte, una farsa de los personajes más típicos y cómicos «muestra del desbocado costumbrismo que caracteriza buena parte del mundo literario de Camilleri» (Martínez de Pisón, 2000:9). Su comedia es un género alto, en el que cada uno de los papeles que están en juego se concreta en un personaje perfectamente esculpido y que representa bien el carácter de los sicilianos y de su tierra. Describe una Sicilia que el autor conoce en todas sus facetas, tanto en sus vicios como en sus virtudes: una Sicilia de ritmos pausados, respetuosa y de palabra, pero a veces también falsa, servil y corrupta. Debajo del sol siempre alto, que cae verticalmente en la tierra seca y ocre de la isla, en las plazas llenas de charlas, nacen y se mueven los protagonistas de las historias de Camilleri. Todo comienza el día uno de enero de 1880 cuando al puerto de Vigàta llega un barco del que baja un hombre, aparentemente extranjero. Se trata de Alfonso La Martina, un farmacéutico e hijo de sicilianos. Desde ese momento, en Vigàta se suceden toda una serie imparable de homicidios. No es propiamente una novela policíaca, pero de ese género se conserva todo el suspense y la intriga. Por un lado, un amor imposible, obstinado y un poco absurdo, y, por otro, una historia en el límite de la comicidad y de la tragedia.

3.10 *IL LADRO DI MERENDINE / EL LADRÓN DE MERIENDAS*

Después de *La forma dell'acqua* y de *Il cane di terracotta*, esta obra es la tercera entrega policíaca de Camilleri —en la que aparecen por primera vez también los servicios secretos—, que tiene como protagonista al comisario Montalbano. En *Il ladro di merendine*[15], el

[15] Publicado en español bajo el título *El ladrón de meriendas*, Salamandra, Barcelona, 2000, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

comisario se preocupa por evitar su promoción a *vice-questore*. Para él, ser elegido subjefe de una jefatura de policía supondría abandonar Vigàta —justo en el momento en que su novia Livia le pide con insistencia que se casen— además de más agobios con la burocracia y alejarse de las investigaciones. Demasiados sacrificios para un policía *nato* como él. Tanto más ahora que está investigando acerca de la existencia de una conexión entre dos homicidios violentos: el de un ciudadano tunecino que trabajaba en un barco pesquero del pueblo de Mazzara y el de un comerciante jubilado, Aurelio Lapecora, hallado muerto en el ascensor de su casa y que mantenía relaciones con una tunecina clandestina llamada Karina. Un detalle interesante encontrado en la escena de los delitos hace pensar en los celos, en la avidez de una mujer traicionada, o en una joven prostituta.

La originalidad y la importancia de *El ladrón de meriendas* se encierra en los ingredientes que componen esta novela: la intriga, la aparición de toda una serie de personajes singulares y pintorescos. Una obra que combina «intriga, amor, humor i crítica social i ho fa amb el mestratge a què ens té acostumats» como reseña Acut (2001a:XVI). No es nueva la opinión de Camilleri, que considera la Sicilia de hoy como una fuente continua de inspiraciones y descubrimientos también para él. Andrea Camilleri, y antes que él Leonardo Sciascia, ha sabido entrelazar historias policíacas y observaciones agudas sobre las costumbres y el folclore de los sicilianos. Todo ello da más prestigio a sus novelas, porque quizás de ahí surge la idea de una sociedad de hoy más inquietante, una sociedad peligrosa pero no estática. Camilleri lo demuestra una vez más con su peculiar lenguaje, nunca banal, nunca el mismo: un lenguaje que no deja espacio a los sentimientos, y en esta novela abundan las emociones, sintiéndose el lector conmovido —el sufrimiento por la muerte del padre y el deseo de ser padre que él mismo siente, quizás de un chiquillo huérfano personaje de la historia.

El habla de la gente, pobre y hambrienta, el habla de los hipócritas, que se consideran respetables pero que no respetan a nadie. El habla de la «razón de Estado», de la burocracia complicada, de los servicios secretos y de Montalbano, que vive y trabaja entre gente humilde. Incluso, como recordábamos antes, encontramos en esta novela el habla del corazón: Camilleri traduce las palabras en imágenes llenas de conmoción, como el de dos mujeres, madre e hija, la desesperación de la vieja Aisha o los ojos llenos de miedo del pequeño François, el ladrón de meriendas, del que Camilleri hablaba también en *Il giro di boa* (2003).

Sin embargo, *El ladrón de meriendas* será recordada como la novela en la que mejor se pone de manifiesto la ética del protagonista principal de las historias de Camilleri: el comisario Montalbano, «un moralista algo cansado e indolente» (Martínez de Pisón, 2000:9), duro con los que no respetan a los demás y tierno con los «inferiores», los desafortunados a los que la vida no ha dado más que sufrimiento: una novela que ofrece diferentes tipos y órdenes de lectura sobre los ya conocidos vicios de la sociedad: su hipocresía, sus prejuicios, su atávico conservadurismo, «en definitiva su miseria moral» (Martínez de Pisón: *ibídem*).

3.11 *LA GITA A TINDARI / LA EXCURSIÓN A TINDARI*

Camilleri vuelve con otra entrega dedicada al comisario Montalbano y a tres homicidios, aparentemente con algo en común: el de un joven, Nené Sanfilippo, un creído, un don Juan, «eliminado» en frente del portal de su casa; el de dos ancianos, el matrimonio Griffo, desaparecidos tras una excursión al santuario de la Virgen de Tindari, y que más tarde fueron encontrados muertos; y, por último, una

historia que empieza con el hallazgo de un CD—ROM y algunas cintas pirateadas en las que el comisario encuentra las confesiones de un anciano mafioso, que aclarará todo en la cabeza del comisario, quien está convencido de que ya es hora de retirarse: «demasiado viejo para este trabajo». Vigàta es una vez más el centro de las investigaciones de Montalbano y, aunque sea un pueblo pequeño y fácilmente controlable, es para el comisario muy inseguro. Las investigaciones llevan rápidamente a Montalbano —que se relaja en los ratos libres leyendo una novela de Vázquez Montalbán— a pensar en una conexión entre los episodios delictivos. Entre risas, ironías, amores —todo mezclado con su perfecto juego verbal—, traiciones, ocultamientos, miradas, *La gita a Tindari*[16], parece encerrar en su interior todo el ciclo del comisario más famoso de Italia.

No obstante, las últimas entregas publicadas en 2003 y 2004 por Sellerio, *Il giro di Boa* y *La pazienza del ragno*, dejarán al lector más tranquilo, todavía por mucho tiempo: el comisario Montalbano, aunque desee retirarse, seguirá luchando con todos sus medios, lícitos e ilícitos, para que el bien supere finalmente al mal. Se trata de un tipo «curtido y escéptico que sólo aspira a poner un poco de orden en el albañal de maldad en el que le ha tocado bandearse sin contar con más armas que la astucia, ni más escudos que la gastronomía y el sarcasmo» (Martínez Zarracina, 2001:9). La de *La excursión a Tindari* es una investigación complicada debido especialmente a la falta de indicios: nada apunta a la existencia de una relación entre los pobres ancianos y el joven asesinado. ¿Habrá alguna unión secreta entre estos hechos y la mafia? El mafioso Balduccio Sinagra, uno de los más importantes *boss* de la zona, podría saber algo, y Montalbano aprovecha una visita a este personaje que está a punto de arrepentirse, para preguntar y aclarar los hechos.

[16] Publicado en español bajo el título *La excursión a Tindari*, Salamandra, Barcelona, 2001, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

Además de los homicidios, en esta novela Camilleri nos cuenta también otras historias paralelas y cotidianas, a veces familiares. Las historias de sus colaboradores, los problemas personales del comisario que conoce a la sueca Ingrid, y nos muestra sus debilidades, que al final no son más que las debilidades comunes a todo ser humano. Montalbano resuelve este nuevo caso, pero con mucho esfuerzo. Bajo la sombra de un viejo olivo sarraceno todo retorcido, con un libro de Conrad entre las manos, la mente de Camilleri se ilumina y encuentra el camino a la verdad. Pero cuánto trabajo le ha costado, ¿demasiado viejo para este trabajo?

3.12 *L'ODORE DELLA NOTTE / EL OLOR DE LA NOCHE*

Las novelas del ciclo Montalbano continúan siendo «una droga que crea adicción. Con síndrome de abstinencia incluido» (Martí, 2003:III). El comisario Moltalbano no se lo toma bien cuando descubre que un hombre, sobre cuya desaparición está investigando, echa abajo su viejo olivo sarraceno —que, como acabamos de ver en la historia anterior, ha sido su lugar preferido y su refugio personal. Montalbano se enfada aún más cuando descubre que en el lugar del olivo van a construir un chalet, feo, de horrible estética, con columnas de estilo corintio y enanos de cuentos en las puertas. Es, por tanto, comprensible que una noche el cada vez más estresado Montalbano, que ya discute a menudo con todos ―su novia Livia, sus compañeros del trabajo― o sufre una difícil digestión, que cada día le da más problemas, se pelee con la casa y con aquellos estúpidos personajes destrozándolos sin dejar rastro alguno de sus responsabilidades. Ya hemos visto a un Montalbano cansado, y en esta entrega Camilleri insiste más sobre las «decepciones» de su personaje, casi como si quisiera adelantar una decisión —recordamos que en *Il giro de boa*

(2003), las primeras páginas nos enseñan un Montalbano ya decidido a dejar la policía.

En *L'odore della notte*[17], Montalbano se entrega completamente a resolver otro caso misterioso que aborda la doble desaparición de un financiero poco honesto y de su socio—amante. Ambos desaparecen con el dinero de casi todo el pueblo de Vigàta. Un golpe bajo muy bien organizado por parte de ambos, pero con muchos lados oscuros que no convencen a Montalbano: hay demasiadas cosas que no le cuadran. Por una vez en las historias de Camilleri, Montalbano investiga una desaparición sin cadáver —que llegará al final. En esta obra, Camilleri juega con el recuerdo de la realidad que se transforma, y hasta lo feo y lo desagradable se convierte en nostalgia de cosas queridas porque en ellas hemos dejado algo de nosotros mismos. «Montalbano estrecha esa realidad como si imaginara lo que ve, con la simplicidad negada a cualquier posesión y única del deseo» (Martín Martín, 2003:3). Como si de un motivo literario clásico se tratara —el modelo de Giacomo Leopardi, de la felicidad como deseo y nostalgia— «se particulariza al detener este tránsito matizado de la vida cotidiana y el recuerdo a través de una presencia ya menos, pero aún no lejana.» (Martín Martín, 2003:3)

Probablemente para la solución del misterioso caso al que se enfrenta, Montalbano tendrá que buscar la solución en las historias y recuerdos de los que conocían y frecuentaban a la extraña pareja. De hecho, la solución del caso, quizás más horrible y más dolorosa, está escondida entre la soledad y la locura o entre las olas del mar, bajo unas rocas que caen por un precipicio. La investigación del comisario termina tras las declaraciones espontáneas de un hombre que dice haber visto extraterrestres y monstruos con tres cabezas y que aunque

[17] Publicado en español bajo el título *El olor de la noche*, Salamandra, Barcelona, 2002, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

todos lo consideren un loco, es el único capaz de sentir «el olor de la noche»: el caso está resuelto, una vez más, para Montalbano.

3.13 *LA FORMA DELL'ACQUA / LA FORMA DEL AGUA*

La forma dell'acqua[18] es una novela en la que una anciana señora habla del agua explicando que ésta asume la forma que cada uno quiere que tenga. Al igual que el agua, también las ideas, los proyectos, la visión del mundo, los sueños y las aspiraciones más o menos íntimas, pueden ser moldeados por uno mismo. El estilo de Andrea Camilleri «está cargado de historia, pero también de paciencia, parsimonia de isleño al que siempre le cuesta más que a cualquier peninsular llegar al centro del universo» (Reyzábal, 2002). En esta novela, Camilleri cuenta un homicidio en tierra de mafia mientras acaba de empezar la Segunda República, en la Italia de los noventa. Un homicidio importante, seguido de otro, según el esquema tradicional al que las crónicas de la criminalidad organizada nos han acostumbrado y que tiene la forma del agua. Al igual que el agua adopta la forma del recipiente que la contiene, la muerte de un notable del pueblo se expande entre los túneles retorcidos y comunicados entre sí del comité político-mafioso y empresarial que domina toda la ciudad de Vigàta. Ésta es su forma, aunque la sustancia —el culpable, el motivo, las circunstancias del asesinado— es más antigua, más resistente, quizás de mayor pesimismo: más apasionante para un verdadero cuento policíaco como es éste de Andrea Camilleri, en el que aparecen bien distribuidos todos los componentes que han hecho la fortuna de sus entregas —ironía, inteligencia, una diversión severa

[12] Publicado en español bajo el título *La forma del agua*, Salamandra, Barcelona, 2002, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

y original, una fuerte connotación negativa y pesimista de sus personajes.

Estamos en 1994 en Vigàta. Dos barrenderos encuentran el cuerpo sin vida del ingeniero Luparello, desnudo y en un coche abandonado en una zona periférica de la ciudad frecuentada por prostitutas y camellos. Luparello, en realidad, murió por causas naturales y el comisario Montalbano tiene que aguantar muchas presiones para que el caso se cierre lo más rápidamente posible. Entiende que el cuerpo del ingeniero fue abandonado en aquel lugar para despistar las investigaciones y, de algún modo, desacreditar la reputación del difunto —un político de prestigio. Montalbano, lentamente, empieza a reconstruir la vida íntima de Luparello, y penetra en su mundo privado, del que emergen debilidades, contrastes, y algunas maquinaciones, sobre todo, políticas. Sorpresa final: alcanzada la verdad, Montalbano se la queda para él y deja que el tiempo haga justicia sobre los acontecimientos y para que todos se olviden de esta «sucia» historia. La crítica política y social se desliza en esta historia «con suavidad sobre el entrañable carácter del comisario, que engancha a la antigua usanza, la de los Poirot, Maigret y compañía» (Peña, 2002:149).

3.14 *GLI ARANCINI DI MONTALBANO / LA NOCHEVIEJA DE MONTALBANO*

Gli arancini di Montalbano[19] es una colección de cuentos breves que sigue las pautas de la anterior y de mayor éxito *Un mes con Montalbano*. «Cualquier detalle provoca un relato, ya sea un robo o una pasión amorosa a veces agazapada en el tiempo, las venganzas familiares, la mafia» (Vélez Nieto, 2002:31). Una palabra mal

[19] Publicado en español bajo el título *La nochevieja de Montalbano*, Salamandra, Madrid, 2002, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

pronunciada, un gesto incontrolado, una mirada, bastan para poner en marcha la máquina de la imaginación de Andrea Camilleri. Los cuentos del autor siciliano tienen como única aspiración contar historias, delictivas o extrañas, cuyo misterio siempre encuentra una solución lógica gracias a la intuición del comisario Montalbano y constituyen una verdadera paradoja de lo grotesco de la vida, donde gente de la esfera política y económica puede desviar grandes sumas de dinero y quedar inmune, mientras cualquier desgraciado tiene que pasar unos meses en la cárcel por el más insignificante de los delitos. En estos cuentos también sobresale el carácter «familiar» con el cual Camilleri ha creado su personaje más importante: el lector nunca se encuentra ante un superhéroe o un genio del crimen. Hay que recoger el juicio crítico de Martínez Laínez (2004:11):

> Andrea Camilleri no iguala a ninguno de los grandes de la novela negra, pero es un honrado artesano del relato policial europeo que ha sabido construirse un espacio propio dentro de eso que algunos denominan la "sicilianidad literaria". Hazaña no pequeña en estos tiempos de dura competencia y algarabía editorial.

Palabras que matiza Vélez Nieto (2002:31), que con Camilleri:

> (…) se consigue junto a sus planteamientos y curiosidades un compromiso de denuncia que no cae ni por descuido en un realismo a ultranza, sino que va mostrando los sucesos de la vida cotidiana consiguiendo en todos ese equilibrio que en el arte de la narración corta alcanza la máxima sencillez sin caer en la rutina.

Aunque algunos cuentos parecen caer a menudo en lo anecdótico, probablemente por su brevedad, lo que sí sobresale en esta obra de Camilleri es, sobre todo, la construcción de personajes típicos, hombres y mujeres de Sicilia. Entre los cuentos que se incluyen en *La nochevieja de Montalbano,* nos gustaría recordar el delicioso *Referéndum popular*, un resumido y folclórico cuadro de la provincia siciliana, en el que las "batallas" políticas por el poder local se ganan

también desprestigiando al adversario, utilizando el arma del adulterio, entendido más que nada como traición. En *Como hizo Alicia* las debilidades del «macho» son usadas por Montalbano para alcanzar y detener a un delincuente común. Una vez más, Camilleri juega con las relaciones impropias del comisario con el ladrón bueno de *El ensayo general*, una muy conmovedora historia de amor de un matrimonio mayor, dos actores unidos a lo largo de toda una vida apasionante. Muy buenos son los cuentos *La pobre Maria Castellino, Amor y fraternidad* y el genial *Montalbano se rebela* —aunque poco apreciado por la crítica[20]. En el primero se cuenta la historia de una prostituta asesinada; se trata de una reflexión del autor sobre cómo la prostitución puede esconder grandes valores de dignidad, buen gusto y respeto, tanto que la septuagenaria Maria Castellino es recordada por todos con gran estima y afecto. En *Amor y fraternidad* también el elemento más interesante de ciertos cánones se formula al revés: ¿quién es el más bueno y quién el más malo? Todo ello da lugar a un cuento original en el que las formas más astutas de mimetización del crimen son las que utilizan el ocultamiento de la apropiación. Con *Montalbano se rebela*, Camilleri alcanza el ápice de su ironía con invenciones de estilo que agrandan la originalidad de su escritura, usando un lenguaje joven, y con sus criaturas literarias tan autóctonas que parecen sacadas de una obra pirandelliana.

[20] http://gangsterera.free.fr/critCamilieri.htm#tragedia; Enrique Bienzobas Castaño afirma: «En el relato hay todo aquello que falta, según las críticas, en sus novelas: violencia, racismo, intimidación policial, viejos violadores» [consula realizada el día 13/01/2005].

3.15 *UN FILO DI FUMO / UN HILO DE HUMO*

Una nota anónima entre los papeles de su abuelo materno, en el que se encontraba una clara advertencia sobre los trapicheos de un comerciante de azufre deshonesto, ofrece a Andrea Camilleri la inspiración para escribir esta novela, aunque los nombres y algunas situaciones son fruto de su fantasía. Particularmente interesante resulta el glosario creado por el mismo Camilleri, aunque en un primer momento el escritor era contrario a la propuesta de su editor Garzanti, para resolver las dudas del lector ante tantos términos en siciliano.

Lástima que la versión al castellano que hemos podido consultar (Destino, 2002), en traducción de Juan Carlos Gentile Vitale carece de este glosario y desconocemos los motivos de esta exclusión.

Un filo di fumo[21], es seguramente una de las novelas más conseguidas de Camilleri, una novela histórica que se compone de diversos cuadros, numerosos y reales.

Sicilia, 2 de julio de 1890: dos comisiones ministeriales proceden a esclarecer hechos confusos relacionados con el comercio de azufre en la isla en el que interviene, como ocurre a menudo en Sicilia, una familia mafiosa que lo arregla todo a su manera y desprestigia la presencia del Estado y de sus contratas. El día 18 de septiembre del mismo año en Vigàta se espera con impaciencia la llegada de un buque ruso a vapor, el Tomorov, enviado para cargar cincuenta mil kilos de azufre de la empresa de Totò Romeres. Pero esta última carga significa para la empresa su último negocio, dado que la quiebra de ésta se ve como inevitable. Esta situación hace muy felices a los enemigos de Romeres, que anteriormente habían sido arruinados por él. La espera es observada desde distintos puntos del

[21] Publicado en español bajo el título *Un hilo de humo*, Destino, Madrid, 2002, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale.

pueblo, desde el Círculo de los nobles, la terraza de don Angelino, las casas particulares de los nobles y de los burgueses perdídas en los alrededores de Vigàta y desde el palacio del príncipe del pueblo.

En esta Sicilia post-unitaria, Camilleri cuenta sobre todo el malestar de la gente: las condiciones sociales son diferentes, y en el pueblo de Vigàta, de nueve mil habitantes, sólo trescientos son los que "mandan": los demás son simples trabajadores, mineros, gente de la mar, conductores de carros, que viven de sus manos y a quienes no les interesan los asuntos que no les competen. Garibaldi ya ha pasado con su ejército por Sicilia, pero lo único que ha dejado a esta gente es un profundo sentimiento de inferioridad con respecto a las clases más ricas. Entre mafia, pobreza y abandono, que ya en estos años comienzan a señalar su destino, Sicilia, no es más que un árbol enfermo y sin cura, en el que resulta evidente la lucha social que divide al pueblo: por un lado están los que apoyan la formación del Estado unitario y, por el otro, los que han permanecido fieles a los Borbones. *Un filo di fumo* es una novela «coral», en el sentido de que todos los habitantes de Vigàta contribuyen a crear la historia. Concretamente, hay dos personajes, que más que todos, a través de sus ojos y de sus oídos, son usados por Camilleri para aclarar el cuadro principal que compone la novela: uno es el ingeniero Lemonnier, turinés, que viviendo durante dos años en Sicilia ha aprendido algo sobre los sicilianos. El otro es don Angelino Villasevaglios, un ciego que pide que lo lleven a la terraza de su casa a mirar el mar con la mano «a pampèra sugli occhi per evitare il riverbero, come se ci vedeva per davvero» (Camilleri, 1980:51).

En Sicilia, más que las palabras, son importantes los silencios y los gestos, y cómo se hacen; las cosas que cuentan son los matices y las mutaciones del ritmo y de la entonación de la palabra. A veces una inocente pregunta contiene una fuerte carga de feroz ironía. Según

Camilleri, y según los sicilianos, el verdadero discurso que hay que entender es lo no dicho, lo no pronunciado, lo que se entiende y no lo que se dice, mientras que lo que aparece como el explícito discurso principal no es más que humo en los ojos.

3.16 *LA MOSSA DEL CAVALLO / EL MOVIMIENTO DEL CABALLO*

Giovanni Bovara, inspector de los molinos de Montelusa, un siciliano que habla genovés, es testigo del homicidio de un cura. Unas horas después de haber prestado declaración en la comisaría es detenido y acusado por el mismo homicidio. Este cambio repentino de papeles le obliga a una salida imprevista que deja boquiabierto al adversario y finalmente le salva la vida. Nacido en Vigàta, pero crecido en Génova, donde ha aprendido a hablar el italiano y el dialecto local, en este relato Giovanni combate por su inocencia y lo conseguirá recuperando su dialecto natal, el siciliano, y con ello la manera de pensar de sus padres. Como se puede quizás deducir por estas pocas líneas *La mossa del cavallo*[22] es una novela de intriga ambientada en los años 70, en concreto en 1977. Un doble esfuerzo imaginativo de Camilleri que se remonta una vez más a un hecho del pasado, después de realizar un trabajo minucioso de documentación y llevar a cabo una ardua tarea de búsqueda.

Desde las primeras páginas del libro el autor nos presenta a los personajes: un cura lujurioso y usurero, una bella viuda con muchos amantes, un abogado muy influyente, unas figuras de pequeños mandamases locales que controlan la administración pública del lugar (pero en realidad están en las manos de poderes fuertes e ilícitos) y un político que representa los intereses de unos hombres de “honor”. Esta

[22] Publicado en español bajo el título *El movimiento del caballo*, Salamandra, Barcelona, 2003, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

es la mafia de hoy que tiene, más o menos, los mismos protagonistas: la crónica ha mostrado en estos últimos años las estrechas relaciones existentes entre la economía, la política y la delincuencia, de forma que esta novela podría incluso contar hechos de nuestro presente. Giovanni piensa —y sueña— en dialecto genovés: esto le aleja de comprender los mecanismos perversos que lo llevarán, inocente, a la cárcel, víctima de la envidia de la gente local por su posición profesional. La única figura positiva de la novela es un juez: de una entrevista con él nace la decisión del protagonista de hablar sólo en dialecto siciliano, su única posible defensa. Éste es el centro de interés de la historia de Camilleri: el uso de la lengua, de la palabra, de la comunicación a través de un código puede llegar a tener referencias comunes que pueden constituir la clave para comprender la realidad. Esto explica que Camilleri adopte en su novela diversos códigos lingüísticos: burocrático, periodístico, jurídico, el dialecto genovés, el siciliano. Para Camilleri, el objetivo principal para describir la realidad son las palabras: éstas están cargadas de una verdad que sólo algunos términos poseen mientras que otros carecen de la carga expresiva necesaria.

3.17 *LA PAURA DI MONTALBANO / EL MIEDO DE MONTALBANO*

En esta ocasión nos encontramos con una serie de seis relatos que nos servirán para definir mejor la personalidad de este simpático y algo huraño policía, el comisario Montalbano. Andrea Camilleri, en estas historias, nos devuelve el universo del comisario Montalbano en toda su riqueza y esplendor, para deleite de los lectores adictos a su particular manera de entender la vida. A plena luz del despiadado sol siciliano, con un humor no exento del realismo más implacable, surge un caudal de sentimientos irrefrenables: el odio que provoca una

venganza cuyas consecuencias han de durar décadas en la oscuridad; o los resquemores que despiertan en todo el cuerpo de policía de Vigàta el comportamiento aparentemente ingenuo, pero cargado de miradas salvajes, de la joven Grazia Giangrasso en *Herido de muerte*. Para arropar al comisario en su ardua tarea, no faltan los elementos de siempre: los desencuentros telefónicos con su novia Livia, las entrañables broncas con Mimì Augello, la perplejidad que siempre consigue producirle Catarella y el inefable telefonista de la comisaría.

Como advierte el autor en su nota al final del texto, los tres primeros cuentos que encontramos no son totalmente policíacos, sino que se trata de historias que nacen de encuentros ocasionales del comisario. En *Día de fiebre*, el comisario de Vigàta, que durante toda la historia intenta sin éxito encontrar un termómetro, conoce a un pobre mendigo que parece mucho más que un mendigo. En *Un sombrero lleno de lluvia*, el comisario, que está de viaje en Roma, se encuentra con un viejo compañero del instituto que le presenta a su hijo; un encuentro no muy agradable para nuestro comisario. En *La paura di Montalbano*[23], el cuento que presta el nombre a todo el volumen, nuestro héroe tiene que ceder al deseo de su novia Livia y acompañarla durante unas vacaciones a los montes —un sacrificio para el comisario, hombre de mar. Pero aquí también tendrá ocasión de lucirse salvando a una mujer en peligro de muerte, aunque el comisario piensa que quería suicidarse.

Con *El miedo de Montalbano* Andrea Camilleri quiere conocer el alma humana desde lo más profundo. Una operación «investigadora» que nuestro comisario siempre ha evitado realizar por miedo a encontrar en lo profundo de algún «precipicio» existencial recorrido en su carrera un espejo capaz de reflejar su cara.

[23] Publicado en español bajo el título *El miedo de Montalbano*, Salamandra, Barcelona, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

En los demás cuentos, más largos y con una estructura que recuerda la de las novelas cortas, como es el caso de *Herido de muerte, El cuarto secreto y Mejor la oscuridad*, encontramos dos nuevas investigaciones: en la primera, el comisario trabaja sobre el homicidio de un usurero hallado muerto por su sobrina Grazia, y en la segunda, una larga pesadilla provocada por una cena demasiado "abundante" en el restaurante San Calogero a las afueras de Vigàta altera el ánimo de nuestro comisario, investiga la muerte de un albanés albañil de profesión. Éste es probablemente el cuento más gracioso de todas las entregas inspiradas en el comisario Montalbano porque en él se vale de la colaboración del policía Catarella, el telefonista de la comisaría, que con su habla despierta a menudo en el comisario sentimientos opuestos de pena, desesperación, pero también de enorme simpatía por lo que trasmite, con su personal diccionario que a menudo todos tardan en comprender. En *Mejor la oscuridad*, que recuerda algunos episodios ya aparecidos en *El perro de terracota*, el comisario investiga un homicidio ocurrido mucho tiempo antes y en el que se sirve de la colaboración de la maestra paralítica Clementina Vasile-Cozzo, su personal memoria histórica del pueblo. Dice Enrique Bienzobas (s.d.):

> Lo considero [a Camilleri] un creador extraordinario, comprometido y vigoroso que, además, destaca profundamente en este mundo postmoderno en el que todo vale, aunque sea una mierda. Camilleri no sólo ha creado un protagonista entrañable, Montalbano, nos ofrece una profunda visión de la Sicilia actual a través del resto de sus personajes: Fazio, Mimì, Catarella, Livia.[24]

Como es habitual en Montalbano, éste aprovecha la resolución de los casos para exponer la cara oculta de las cosas, de los acontecimientos y circunstancias que rodean los hechos, como si éstos se produjeran como consecuencia de una condición colectiva, de otros

[24] Bienzobas Castaño, E., http://gangsterera.free.fr/critCamilieri.htm#tragedia [Consulta realizada el 13/01/2006)].

dramas y otros padecimientos largamente sufridos, que escapan al control del individuo. Todas estas dudas, miedos, tentaciones y contradicciones no hacen más que subrayar, si cabe, la profunda dimensión humana que ha hecho de este personaje el favorito de millones de lectores en todo el mundo.

3.18 *IL GIRO DI BOA / EL GIRO DECISIVO*

Con la obra *Il giro di boa*[25] podemos afirmar que el comisario Montalbano ya es una presencia constante en el imaginario colectivo del público italiano amante de la novela policíaca, como si de un viejo amigo se tratara. En esta novela, Andrea Camilleri nos presenta un Montalbano muy turbado tanto por el comportamiento de sus compañeros durante la celebración del G8 de Génova de 2001 (durante el cual perdió la vida un joven manifestante), como por la situación política italiana en general durante el gobierno de Silvio Berlusconi, en un clima entristecido y también indignado por la aprobación de la ley sobre la inmigración. Estos episodios llevan a nuestro comisario a tomar seriamente en consideración la posibilidad de dimitir de la policía. Para alejar de sí el negro estado de ánimo en el cual se encuentra, el comisario decide salir a nadar en frente de su casa de Marinella, y momentos antes de que el esfuerzo físico producido en la mar le lleve a salir del agua, choca casualmente con un cadáver, quizás el de un inmigrante ilegal anónimo. La investigación se presenta muy difícil porque los elementos que se encuentran a disposición de la policía son escasos. Página tras página, después de las primeras averiguaciones sobre aquel extraño hallazgo, los elementos a disposición del comisario aumentan. Y esto ocurre tras el

[25] Publicado en español bajo el título *El giro decisivo*, Salamandra, Barcelona, 2005, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

hallazgo del cadáver de un niño, quizás llegado en patera a las playas cercanas a Vigàta. Ambos delitos parecen no estar relacionados entre sí, sin embargo, el comisario descubre pronto que existe un hilo conductor que enlaza la historia del náufrago y la del niño, como si de unas "convergencias" paralelas se tratara. Naturalmente el comisario conseguirá reunir todos los elementos necesarios para la solución del caso y llegará a descubrir una monstruosa red de comercio de órganos humanos que le causará muchos problemas (Montalbano es víctima de una emboscada y salvará su vida matando a un hombre que quería asesinarlo).

En esta novela, a pesar del comienzo melancólico y crítico, Montalbano da una demostración de su valor, como hombre y como policía, y al final será capaz de encontrar nuevos estímulos para seguir en su misión de defensor de la ley, aunque el panorama exterior de nuestra sociedad no invite a hacerlo. Conseguirá resolver el intrincado caso policíaco que se le presenta, hecho que denota todavía el gran interés por su trabajo.

Esta novela es otra espléndida demostración del hecho de que Andrea Camilleri aprovecha los acontecimientos reales para crear una historia interesante, un estilo ya abundante y satisfactoriamente experimentado en otras entregas: la realidad, también en la literatura, a menudo consigue superar la fantasía.

3.19 *LA PRESA DI MACALLÉ / LA CAPTURA DE MACALÉ*

En plena euforia fascista Andrea Camilleri cuenta las aventuras del joven Michilino, el protagonista de seis años de esta nueva entrega perteneciente al ciclo histórico, una novela que transcurre una vez más

en Vigàta. *La presa di Macallé*[26], una novela ciertamente autobiográfica, quiere ser la crónica de la infancia de este chiquillo que transcurre en un mundo saturado por la propaganda política y religiosa impuesta por el Duce. La novela de Camilleri podría ser considerada también una historia de hipocresías: la del padre de Michilino, por ejemplo, jerarca del pueblo, fiel a los sanos principios éticos y morales del régimen, pero con una debilidad muy fuerte por la sirvienta que trabaja en su casa; la de la madre del pequeño, que confiesa sus secretos a un cura demasiado curioso; la del profesor de gimnasia de Michilino, un pedófilo entregado a la propaganda fascista que no pierde ocasión para abusar de los jóvenes cuerpos de sus alumnos; la de la señora Sucato, una viuda con un cuerpo espléndido que turba los pensamientos del chico; y la de la prima Marietta, que incita a Michilino a gozar del sano ejercicio del sexo. Un interesante teatro de personajes que actúan encima de un único escenario en cuyo trasfondo se viven los éxitos militares del ejército fascista en la toma de Macallé, en Abisinia. Corre el año 1935. Michilino vive una infancia "saboteada". Su inocencia ha sido profanada, adulterada, violada hasta el fanatismo, el fanatismo político y fascista de aquellos años de guerra (y de pobreza). Su inocencia se confunde con el fanatismo de la época y este fanatismo lleva al pequeño a un punto de no retorno, como si su infancia fuera para siempre desaparecida y entregada al ejército del Duce y de Cristo. *La presa di Macallé* es una novela paradójica, una parábola grotesca que cuenta sobre todo la tragedia cotidiana y la normalidad de la violencia, en la que lo único que queda es la historia de una infancia traicionada.

[26] Publicado en español bajo el título *La capura de Macalé,* Salamandra, Barcelona, 2005, trad. de Maria Antonia Menini Pagés.

II PARTE: DE VUELTA A LA OBRA ORIGINAL. CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA Y CULTURAL DE LAS OBRAS DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO IV. LA LENGUA DE CAMILLERI

4.1 INTRODUCCIÓN

Un concepto que une tanto a los partidarios como a los detractores de la literatura de Andrea Camilleri, es la particular e inconfundible expresión lingüística de este autor:

> S'arrisbiglió di colpo, sudatizzo, col sciato grosso. Per qualichi secondo non capí indovi s'attrovava, doppo fu il respiro leggero e regolare di Livia addrummisciuta allato a lui a reportarlo alle dimensioni acconosciute e rassicuranti. (Camilleri, 2004:9)

Leer la lengua de Camilleri sirve para entender el porqué de las múltiples expresiones usadas para definir los matices de su estilo: una

«straordinaria mistura linguistica» (Tomaselli, 2001), «lingua» (Piazza, 2001), «inimitabile impasto di siculo-italiano», «stile miscidato» (Trotta, 2001), «arzigogolato linguaggio siculo-italico» (Trivelli, 2001), «romanzo orale, ovviamente redatto in siciliano» (Buttafuoco, 2001), «una apoteosi del dialetto siciliano», «un siciliano beffardo, sornione e irriverente, popolare e astruso» (Pressburger, 2001).

No debe sorprender que, a pesar de que existe la dificultad de definir tan peculiar manera de escribir, una «ibridazione di dialetto e lingua» (Cinque, 2001), lo que mejor define la escritura de Camilleri es el enorme éxito editorial obtenido a lo largo de estas últimas décadas.

4.2 ANTECEDENTES LITERARIOS

Cabe destacar, además, que la tradición literaria italiana, entre otras, es rica en ejemplos de autores que han usado frecuentemente el dialecto en sus obras. Citaremos sólo algunos escritores que se han apropiado de un estilo "mixto", con el que han cosechado éxitos literarios y narrativos. A este respecto, son muy apreciadas las producciones de Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Carlo Emilio Gadda, Cesare Pavese, Beppe Fenoglio o Pier Paolo Pasolini.

El uso del dialecto en Italia y su utilización en el ámbito literario ha sido útil, con cierta frecuencia, para dotar a las obras de estos autores de una fuerte connotación polémica frente a una cultura hegemónica, contrariamente a las intenciones políticas de los que creyeron al principio en el proyecto unitario de este país tras la unificación territorial de 1861.

Como apunta Dionisetti (1984:91), las lenguas locales, a lo

largo de los años, han realizado «un processo centrifugo di resistenza e di repulsione all'Unità».

Muchos escritores del siglo XIX consideraban el italiano, de hecho, como una lengua de Estado, con todas sus pésimas connotaciones burocráticas y burguesas, que relegaban el dialecto a un segundo plano en beneficio de una asimilación cultural y lingüística centralista.

Camilleri parece haber recuperado la tradición del dialecto, aunque resulta bastante complicado encontrar un lugar apropiado donde enmarcar toda su creación literaria.

El panorama literario italiano ha dividido en dos caminos distintos la producción de los autores más consagrados que han hecho del dialecto su peculiar forma de expresión (cfr. Demontis, 2001:11): por un lado, se asiste a una "mimetización" del habla local —cuyos representantes principales son la literatura verista de Giovanni Verga y la obra de Luigi Pirandello. Por otro lado, y aquí recordamos sobre todo la literatura de Carlo Emilio Gradda y Piero Paolo Pasolini, nace la cultura expresiva de la "experimentación". El caso de Gadda sugiere que el uso plurilingüista del habla no es más que la consecuencia de la variedad de situaciones reales, de la multiplicidad de voces y rostros que le pertenecen:

> Il vario stato culturale e l'indole e la disposizione de' parlante comporta varie gradazioni di colore, toni preferenziali nella scelta istintiva del vocabolo, nella pratica del linguaggio. (Gadda, 1958:97)

Mientras en Gadda, el dialecto adquiere un valor de tipo estilístico-expresionista, que pone de manifiesto el esfuerzo realizado por este autor, que busca transmitir, gracias a la mezcla de diversas formas expresivas, todo lo que de caótico, fragmentario y contradictorio existe en la realidad, en Pasolini, que también se ha

servido del habla vernácula de su región de origen, el Friuli, sobre todo en su primera producción poética[27], es evidente su intención de expresar en sus versos toda la rabia de los desheredados, de los que no poseen ni siquiera una dignidad lingüística. Según este escritor, el dialecto posee «tutta la funzione quasi fisica di dare corpo a strati di realtà che altrimenti rimarrebbero inconoscibili» (Corti, 1975:181).

La narrativa de Andrea Camilleri es rica en abundantes registros lingüísticos que van desde un italiano estándar, pasando por el dialecto siciliano local, a un híbrido entre ambas lenguas y culturas (sin olvidar el uso de otros dialectos y de otras lenguas).

Según La Fauci[28] (2001), la lengua de Camilleri es una finísima construcción literaria:

> Il lessico è siciliano, ma la morfologia è quasi interamente italiana. Si tratta di un siciliano italianizzato. E' una lingua apparentemente esclusiva, l'autore sembra dire 'e chi è siciliano mi capisce'. In realtà poi fa in modo che l'osticità diventi trasparenza, fornisce al lettore gli strumenti perché egli possa appropriarsi del codice, entrare in un mondo.

Un protagonista importante de la literatura de Camilleri es el narrador: éste habla la misma lengua de sus personajes, la modula según el registro de la situación descrita por el autor, y lo hace sin tomar ninguna distancia de los personajes, igual que haría cualquier observador desinteresado y neutral. Como dice Camilleri:

> Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera dei personaggi. (…) Il personaggio comincia a prendere forma; nasce, quasi, dalle parole che debe dire. Ho bisogno di costruire il personaggio nel suo linguaggio. (Sorgi, 2000:120)

Entonces, ¿dónde reside el interés por la lengua de Andrea Camilleri? Sin duda, es posible afirmar que el autor siciliano intenta

[27] Pasolini, P.P., (1942), *Poesie a Casarsa*, Garzanti, Milán, [1995].
[28] Ensayo *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio ad Andrea Camilleri*, en *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Editore Meltemi, Roma, 2001, pp.150-163.

buscar la máxima afinidad con la escritura verista de Giovanni Verga, en cuanto al ritmo impuesto al habla local. Sin embargo, su narrativa es también afín a la de Carlo Emilio Gadda y, en particular, se acerca bastante a las analogías, al *pastiche* literario del autor de *El zafarrancho aquel de via Merulana*, una obra en la que también es posible apreciar los continuos cambios de registro y en la que prevalecen tanto un tipo de italiano coloquial como un habla local, sobre todo la romana.

Sin embargo, el acercamiento natural e instintivo al dialecto de ambos autores pone de manifiesto la diferencia de enfoque entre Camilleri y Gadda, autor al que el escritor siciliano percibe como ejemplo de "emancipación" expresiva: en Gadda la mezcla de lenguas se transforma en una metáfora del caos que rodea la vida real y cuyo enredo es irresoluble. Para Camilleri, la elección del dialecto es simplemente el camino más corto y natural para poder contar libremente, respetando toda la carga expresiva de su lengua, las peripecias de los personajes (tanto en las novelas pertenecientes al ciclo histórico como al policíaco). El dialecto en Camilleri sale de las voces de los personajes, tanto en sus diálogos como en las propias intervenciones del narrador. Y este tipo de "contaminación" dialectal entre narrador y personajes nos remite a Pasolini. Para este escritor la jerga es el elemento principal que caracteriza la lengua de los personajes y del narrador extradiegético, aunque por motivos diferentes a los de Camilleri: en las novelas de Pasolini el narrador se sumerge en la historia con el fin de obtener una representación lo más lúcida posible de los personajes, a los que analiza en sus gestos y en sus palabras. En Camilleri, el narrador, aunque manifieste su intención de mantenerse cerca de los personajes, está presente sólo en la óptica del narrador omnisciente y lo hace mediante el uso de la ironía. Es decir, consideramos que a Camilleri el dialecto le permite entrar en la historia, le permite usar el mismo lenguaje que usan sus personajes,

aunque mantiene, con respecto a éstos, una evidente distancia ideológica.

Como comenta Muñiz Muñiz, para entrar en lo específico de la literatura *camilleriana* se debe de suponer la complicada relación que existe entre la lengua y su estilo, «una amalgama nella quale la lezione di Verga appare inseparabile da quella di Manzoni e di Gadda» (Muñiz Muñiz, 2004:207). Mientras Alessandro Manzoni usa un italiano estándar en su obra más ilustre, *Los novios*, Verga aspira a una lengua lo más densa posible para expresar, en la medida de lo posible, los presupuestos, los sentimientos, la realidad social y antropológica del mundo, que representa, siempre según Muñiz Muñiz «situando la parola a livello del più concreto dei fatti». Gadda reduce la experiencia de sus antepasados a un «plurilinguismo babelico che riproduce l'aggrovigliarsi del reale non meno del proliferare ipertrofico della Doxa» (Muñiz Muñiz, *ibídem*:208).

El protagonismo que asume la lengua en la literatura de Camilleri es la suma de los estilos y de las experiencias que proceden de los escritores que acabamos de mencionar, un protagonismo con finalidades cognoscitivas pero, sobre todo, representativas, que también da lugar a otro factor estructural típico de la literatura del escritor siciliano, el *pastiche* entre varios géneros y estilos literarios, aunque nuestro autor no tarda en afirmar humildemente que su escritura queda bastante lejos del ejemplo *gaddiano* aunque la idea del *pastiche* condicionara enormemente el estilo de Camilleri.

En su narrativa, sobre todo en las novelas pertenecientes al ciclo histórico, la lengua asume la función de testimonio social: gracias a ella parecen prevalecer los intereses del autor por defender ciertas posiciones sociales de algunos protagonistas frente al poder del Estado —y aquí encontramos las similitudes con el punto de vista de Pasolini, expresado más arriba.

Andrea Camilleri utiliza su particular forma “mixta” de expresarse con el fin de recuperar la memoria de su pueblo natal, la memoria vista como un homenaje a su tierra y a su lengua. Este ejercicio deja entrever cuánto se esfuerza Camilleri en su uso para que sus recuerdos no desaparezcan en el olvido:

> Il linguaggio è nato a casa mia. Era lo slang usato dai miei genitori fra loro e con noi figli: la parte dialettale del linguaggio corrispondeva alle emozioni, quella italiana ufficializzava il discorso. (Grimaldi, 1998)

Luigi Pirandello, a finales del siglo XIX, ya se expresaba en estos términos: «di una data cosa la lingua esprime il concetto, della medesima cosa il dialetto esprime il sentimento» (Grimaldi, op. cit.).

La fuerza que empuja a Camilleri a investigar en la memoria es la búsqueda de la verdad, de la verdad verdadera en contra de los abusos y de las mentiras, en contra de las falsedades oficiales que también hacen la historia. En una nota en *La stagione della caccia* (1992:154), el autor pone de manifiesto el papel de la memoria en la elaboración de la novela y subraya la relación existente entre los hechos narrados y la memoria de su tierra. La memoria, testigo de la historia y filtro de la realidad, asume un papel esencial para la génesis de las novelas de Camilleri (a menudo, el autor recuerda episodios familiares o documentos encontrados en casa). Gracias a ella Camilleri recupera anécdotas, proverbios, episodios significativos que son un ejemplo verídico de la realidad siciliana.

Resumiendo, lo que caracteriza la narrativa de Andrea Camilleri es, sobre todo, que en su rica producción no hay obra en la que no aparezca una clara voz narrante que asume una connotación coloquial, a menudo reconocible y, en ciertas ocasiones, camuflada por el mismo autor. Para comprender el papel desempañado por el autor en su obra y para entender, y reunir, las posibles interpretaciones a su particular manera de escribir, citaremos el término “tragediatore”,

que el mismo autor define como:

> Chi fa tragedia, ma non nel senso di tragediografo o dramaturgo. La traduzione letterale sembra questa, ma già nel suo *Kermesse* Sciascia opera una sottile distinzione tra due "tragediaturi", quello di area palermitana e quello della più ristretta area racalmutese. Il primo è coluí che tiene i familiari in triboli; il secondo è, invece, all'Alfieri, «un ingegnoso nemico di se stesso». Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, "tragediaturi" significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi. Per intenderci: se fosse statu siciliano, sublime tragediaturi sarebbe stato considerato Brunelleschi quando compose (proprio nel senso letterario) e costruì (proprio nel senso architettonico) la sua crudele burla ai danni del grasso legnaiolo. (Camilleri, 1997b:82)

La función unificadora de la obra de Camilleri es la función del "tragediatore". La lectura de la obra de este autor, tanto desde un punto de vista lingüístico como también literario, significa ponerse en esta perspectiva funcional, es decir, no en la del enunciado sino en la de la enunciación. Cada historia del universo *camilleriano*, cada voz que en este se encuentra, procede de la voz narrante del autor y pasa a través de la figura de ese *tragediatore* que es Camilleri. Su voz es considerada una de las más altas de todo el panorama lingüístico-literario del italiano actual. La función de "tragediatore", asumida por Camilleri, se manifiesta en la forma de la lengua:

> Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione e radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie (…). La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. (Sorgi, 2000:141)

Parece que el "tragediatore" Camilleri no lleva puesto el traje del escritor sino,

> Quello d'uno spiritoso patriarca nel tinello di casa sua, d'un arguto anziano notabile nella poltrona di un circolo del paese, luoghi comuni tipici della comunicazione strapaesana e arci italiana. Sotto tali panni, egli racconta frottole dolcemente umanitarie, coliche, grottesche ad affezionati ascoltatori/lettori. Proprio per via dell'espressione del tragediatore, ciascuno di costoro ha la sensazione di venir trattato come un familiare o come un sodale. (La Fauci, 2004:163)

4.3 LA LENGUA EN LAS OBRAS DE CAMILLERI

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

Otro concepto recurrente en la narrativa de Camilleri es el término "sicilitudine", es decir, la cualidad de "ser siciliano", que nos atrevemos a transferir al castellano con el término *sicilianidad*, un neologismo creado para definir mejor el mundo que rodea Sicilia (aunque aparentemente el término *sicilitudine* parece más un neologismo fruto de la unión de los términos italianos Sicilia y *solitudine* —soledad—, este último como para querer resaltar la distancia que separa la isla de la península italiana, una soledad que se convierte en melancolía y recuerdo). Pero de ello hablaremos detenidamente más adelante.

Los diversos términos con los que se ha definido la narrativa de Camilleri, "mixtura", "hibridación", "connubio", demuestran que no existe todavía una única manera para definir la lengua de este autor. La incertidumbre terminológica se pone de manifiesto también en los diferentes trabajos científicos y lingüísticos que se ocupan de la fusión de dos o más idiomas. La lengua usada por Camilleri responde a una

estructura morfosintáctica italiana, con interferencias morfológicas y léxicas típicamente dialectales. Para los italianos los dialectos son vernáculos de las distintas regiones con los que sus poblaciones se han expresado, sobre todo hasta bien entrado el siglo XX, tal y como se recoge en Grassi, Sobrero, Telmon, *Introduzione alla dialettologia Italiana* (2003). Por dialecto se entiende también la simple distancia que posee la lengua nacional (estándar) de un sistema lingüístico autónomo, históricamente determinado por mecanismos conocidos.

Camilleri usa el manantial dialectal de su habla con el pretexto de extraer de la realidad oral de su tierra todas las fragancias que la vivifican y su lengua va progresando conforme aumentan sus publicaciones: desde los primeros temores iniciales, Andrea Camilleri parece ir asumiendo mayor seguridad con su lengua en cuanto reconoce que hay cada vez un público mayor que recibe positivamente sus hipérboles lingüísticas. Bien sabemos que excepto en *Un filo di fumo* (1980), obra que apareció acompañada de un glosario recomendado por el editor Garzanti, las demás obras parecen cosechar por sí mismas éxito tras éxito. En *La forma dell'acqua* (1994), por ejemplo, los lectores se enfrentaron a un número superior de términos dialectales y éstos aumentan considerablemente en las publicaciones de los años 2000 (como si el autor ya supiera que no existe ninguna barrera capaz de frenar a los que se acercan a su literatura). Esta evolución contamina el texto de tal forma que Camilleri va adquiriendo paulatinamente más confianza en su forma dialectal de expresarse. Algunos términos que, al principio, aparecen tímidamente en sus obras, casi como si de un simple garabato de color se tratara, con el paso del tiempo contaminan el texto, ganan mayor espacio y relevancia, hasta llenar, en algunos casos, las páginas de Camilleri, componiendo magníficos cuadros de múltiples matices: por ejemplo, el verbo *taliare*, que en *La forma dell'acqua* precedía al término *l'orlogio*, vemos cómo en una obra posterior, en *Il ladro di merendine*

(1996), por ejemplo, se trasforma en *taliare il ralogio*, lo que confirma la identificación total del autor con su lengua materna.

No se puede afirmar que Camilleri escriba sólo usando el dialecto (aunque el dialecto predomina en sus textos). En los diálogos de sus novelas, y en la intervención de la voz narrante, el siciliano se reserva para las salidas extemporáneas de los elementos populares, mientras que el italiano estándar pertenece más bien a la voz de algún funcionario público. Lo que más destaca en su literatura es un idioma mezclado, un híbrido entre siciliano e italiano. Si la lengua hablada (y escrita, añadimos nosotros) mezcla el substrato dialectal con la jerga, los lenguajes especiales con los regionalismos, quiere decir que esta lengua hablada es una lengua viva y permeable, como apunta Sobrero (1993a).

Al lector italiano le hace falta poco para entender esta nueva lengua, para dominar los cambios que Camilleri hace de los sonidos de los términos más locales, de manera que evita la repetición obsesiva de las *íes* y de las *úes*, sobre las que se funda el vocalismo siciliano o la disposición a la "derecha" del verbo. El autor no teme usar construcciones sintácticas muy peculiares, en contra de lo "académicamente" correcto, como tampoco se arredra ante el uso de un léxico propio. A este respecto, insiste, sobre todo, en el uso de un centenar de términos, como "taliata", "camurrìa", "gana", "macari", etc. que una vez aprehendidos por el lector italiano, ya no representan un problema para él. ¿Aprehendidos por el lector? Sí, pero ¿cómo? El lector italiano que aprecia a Camilleri posee ya en su bagaje cultural y léxico (en su enciclopedia) cierta predisposición hacia la comprensión de los dialectos italianos, y no sólo del siciliano. Es imposible olvidar las lecciones magistrales aprendidas del teatro napolitano de Peppino y Edoardo De Filippo, del cine de Totò, de la poesía de Trilussa y de Pasolini y también del mundo de la música de Fabrizio de André, que

canta en sardo, o de Bruno Lauzi, que lo hace en genovés. Camilleri posee una estrategia que definiríamos como sublime: es el propio autor (porque a nadie se le ha ocurrido afortunadamente poner notas a pie de página en sus textos) quién cuando lo considera útil o necesario, ayuda al lector a comprender su habla y lo hace, sobre todo, para explicar lo que significan términos usados, considerados como realmente difíciles de comprender por el lector de sus obras. Es decir, cuando Camilleri usa palabras desconocidas para el lector, el propio autor se apresura a explicar su significado. Un ejemplo lo constituye el término "farlacche", que aparece en *Il cane di terracotta* (1996). Seguidamente, ante el estupor del interlocutor del comisario Montalbano que no entiende este término, es el mismo Montalbano el que lo explica. Y esta solución se repite muchas veces a lo largo, sobre todo, de las primeras publicaciones. A este respecto habría que añadir que, en la versión española, la traductora, Maria Antonia Menini Pagés, también deja inalterado y en cursiva el término "farlacche", en la página 86 de *El perro de terracota*: «Ahora no me sale la palabra en italiano. Digamos que son unas tablas muy gruesas.»

Esta decisión de Camilleri, para nada sofisticada, facilita inmensamente la lectura (y la traducción) de sus novelas. Como afirma Cotroneo, «Camilleri scrive in una lingua che si fa leggere» y del injerto de la rama del siciliano con el tronco de la lengua italiana se produce lo que definiríamos el resultado de un proceso muy culto, como lo ha llamado Lo Piparo en un artículo aparecido en el periódico *La Repubblica* en 1997.

La relación de Camilleri con el dialecto no es una fidelidad nostálgica y conservadora para defender una identidad personal, de escritor y de individuo, sino una identidad con la memoria activa de palabras y de modos de decir, en cuyo interior se esconde un microcosmos entero, una realidad geográfica y cronológica más

amplia, que se refiere a la isla de Sicilia vista desde nuestros días. Su lengua es un precioso instrumento vivido antes que pensado o escrito.

Entonces, ¿qué ha hecho Camilleri con su lengua? Este escritor ha creado un lenguaje más "mimético" y más "realista", identificando el espíritu dialectal y dialéctico del siciliano y entonando la nota narrativa de sus creaciones. Esto nos permite comprender por qué tanto los personajes de sus obras como el propio autor, dentro del papel de narrador, usan este híbrido léxico.

Las expresiones locales, las voces de los personajes, que llevan el lector a moverse, cogido de la mano de Camilleri, por las tierras y por las calles de la isla, se componen y se ordenan como en una inmensa encrucijada de términos, muy fina y gustosa, en particular cuando el comisario Montalbano se dispone a comentar la composición de algún plato regional, uno cualquiera de la isla, o algún comentario sobre el físico de un personaje.

Y es el mismo Camilleri quien lo explica todo cuando dice que para él el dialecto, mejor dicho los dialectos, son la verdadera esencia de los personajes:

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

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

críticos hacia este autor.

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

El siciliano de Camilleri reduce las distancias entre narrador y personajes (y entre narrador y lector), y sirve como instrumento de oposición irónica y de extrañamiento al mismo tiempo.

La importancia de la caracterización lingüística de un personaje salta a la vista sobre todo en las novelas policíacas, como ya hemos recordado, puesto que el enfoque individual reside también en la peculiaridad de la lengua hablada.

El comisario Montalbano habla una lengua mixta entre italiano y dialecto y usa expresiones coloquiales o formales, según la situación. Pero en los personajes que definiríamos como "menores", la lengua constituye en ellos la medida de su nivel sociocultural. Aquí el dialecto es aún más estricto. Entre ellos, un caso emblemático es el policía Catarella quien, en la versión original de *Il cane di terracotta*, dice, con frecuencia: «Pronti, dottori? E' lei pirsonalmente di pirsona? Catarella sono».

El *catarellés*, como nos gusta definirlo, es un idiolecto sensacional que resume todo el conjunto de usos de una lengua propia de un hablante. Catarella, el ayudante de Montalbano, responde al teléfono y confunde a un cierto Sozio Melato con Poncio Pilatos, cometiendo innumerables anomalías con los nombres propios, es decir, tomar uno por otro. Las oscilaciones onomásticas, sumadas a otras vacilaciones, generan un modo de decir único y probablemente

irrepetible. Siendo él el telefonista del comisario, las confusiones están garantizadas. Camilleri apuesta por un idiolecto embarullado, que tiene la virtud de hacer sentirse al propio lector como superior con respecto a este personaje.

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

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

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

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

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

Lo que ocurre en las obras que siguen cronológicamente a *Il corso delle cose* es que el autor cede a una verdadera necesidad expresiva, a una magnifica fusión entre italiano y dialecto. De hecho, en la novela *Il filo di fumo* y en *Il Birraio di Preston* el lector asiste a una verdadera "explosión" dialectal que exalta la vivacidad de la historia, lo que se traduce en una delimitación de las dimensiones reales en las que se expresa cada uno de los personajes.

En *La mossa del cavallo,* a diferencia de lo que ocurre en las demás novelas, el dialecto, muy presente a lo largo de toda la historia, adquiere una connotación que es posible definir como dramática, que

acompaña y delimita el destino trágico de los protagonistas. Mientras en *L'odore della notte* la presencia del dialecto está aún más definida (resulta interesante, a este respecto, destacar el uso del habla dialectal que hacen algunos personajes pertenecientes a un sector humilde de la sociedad), en la novela *Il re di Girgenti* el dialecto es usado tanto en los diálogos que quieren reflejar la lengua hablada por el pueblo como en las partes en las que el autor hace uso de un estilo indirecto libre y quien habla es el narrador. Veamos dos ejemplos de ambas obras:

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

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

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

Por lo tanto, el autor realiza una extrapolación del lenguaje y en ésta define el alma de sus personajes: la lengua no tiene sólo la función de homologar a los personajes según su procedencia siciliana, sino que consigue caracterizarlos individualmente, transformándolos en personajes verdaderos y reales. Resulta interesante, en este sentido,

destacar la importancia que también asume el vínculo entre lengua y pensamientos. A menudo, los personajes de Andrea Camilleri intervienen en la narración hablando sólo con la mente y sus ideas se plasman en dialecto, se manifiestan tal y como nacen en su mente. A este respecto, nos gustaría ilustrar estas afirmaciones con un ejemplo encontrado en *La mossa del cavallo*. En la primera parte de esta novela, las reflexiones íntimas de Giovanni Bovara aparecen en dialecto genovés, y el uso del indirecto libre evidencia el elemento discursivo de las palabras de este personaje.

En la segunda parte de la novela el lector asiste a una recuperación del dialecto siciliano (y las motivaciones de esta elección se encuentran en las palabras del protagonista, en las declaraciones que hace en el interrogatorio final).

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

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

La importancia de la caracterización lingüística de los personajes se pone de manifiesto, de forma especialmente relevante, en las novelas policíacas, allí donde la lengua hablada asume un papel superior con respecto a otras formas expresivas. El comisario Montalbano se expresa en un italiano medio mezclado con el dialecto y al uso de expresiones coloquiales o formales (según la situación, formal o informal, y el interlocutor). Por lo que respeta a los

personajes considerados menores (en función del nivel sociocultural de cada uno), el uso del dialecto va aumentando (hasta llegar al habla del policía Catarella, del cual nos ocuparemos más adelante). Sin embargo, la parodización lingüística funciona también en las novelas históricas (resulta emblemático el personaje del gobernador de *Il birraio di Preston*).

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

Se distinguen varios niveles de discurso indirecto, más o menos mimético, hasta encontrar una forma definitiva de indirecto libre. El narrador baja al nivel de los personajes, modelando y uniformando su

propio lenguaje con el de los personajes, usando expresiones populares a menudo desgramatizadas:

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

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

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

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

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

> detto che si era sentito male tutta la giornata e macari era insitato sull'agro. (Camilleri, 1998a:93)

Además, la elección de un estilo indirecto libre da lugar a una focalización interior sobre el personaje, es decir, sirve para recrear la multiplicidad de puntos de vista que ponen de manifiesto una visión relativa y no absoluta de la realidad[29] (cfr. Marchese, 1990:175). Es sobre todo en las novelas históricas, donde Camilleri pone de relieve la voz de la colectividad: en algunos casos es posible hablar de una forma particular de indirecto libre, que Chatman define como un estilo que se basa sobre la percepción implícita del pensamiento del personaje a través de la intervención del narrador (cfr. Chatman, 1981:218). En Camilleri el nivel superior de la función ocupada por el narrador se distingue fácilmente del nivel dialectal de los personajes. Esta perspectiva es claramente visible, sobre todo en los momentos de concitación emotiva y de meditación de los personajes, en los momentos de soledad o de desolación individual que reflejan un malestar existencial e individual. En la novela *Il corso delle cose* esta perspectiva emocional es muy evidente, la emotividad del personaje Vito es representada por la intervención del narrador externo, que interpreta sus emociones usando un lenguaje icástico y al mismo tiempo trágico:

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

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

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

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

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

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

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

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

Continúa Camilleri:

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

El juego lingüístico al que Camilleri acostumbra a sus lectores, no es más que el fruto de una elección "instintiva" que nace, sustancialmente, de la escasa elasticidad de la lengua italiana, una lengua considerada «ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale e burocratica, ma priva di efficacia expresiva, di sottigliezze affinate, di personalità» (Demontis, 2001:27).

El dialecto, por el contrario, se presenta a los ojos y a los oídos de su autor y de sus lectores como una lengua «pulsante, ricca di sottintesi, di potenziale incisività, di intensa vivacità, la vera lingua madre» (Demontis, *ibídem*).

Desde que el editor Garzanti sugirió la edición de un pequeño glosario que acompañase la publicación de *Un filo di fumo* en 1980[30],

[30] No faltan en la historia de la literatura italiana casos parecidos: por ejemplo, en el libro de Sergio Atzeni, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991; en Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1992; en el propio Andrea Camilleri, en la primera edición de *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995. El autor presentaba una especie de catálogo de situaciones, sentencias, frases idiomáticas, proverbios en siciliano, etc., con un glosario del dialecto de Porto Empedocle. Por último, más reciente, el libro de Erri De Luca, *Morso di luna nuova*, Milano, Mondadori, 2005, una comedia teatral escrita en napolitano donde el mismo autor juega con el lector a traducir entre paréntesis las expresiones más difíciles de entender.

para mayor comodidad de los lectores en lo que a la comprensión de los términos dialectales usados por Camilleri se refiere, las pequeñas dudas iniciales de nuestro autor, que reconocía expresarse de una forma muy rara, dieron lugar a la diversión, al buen gusto, al óptimo entendimiento, a la definitiva consagración de Andrea Camilleri como escritor.

Sin embargo, si la editorial Garzanti decidió adjuntar a la novela de Camilleri un pequeño diccionario en 1980, no ocurrió lo mismo con la editorial Sellerio que, en 1984, procedió a la publicación de *La strage dimenticata*. Tras la llegada del personaje del comisario Montalbano, las dudas sobre el lenguaje usado por Camilleri desaparecieron por completo. Los lectores no sintieron en absoluto la necesidad de recibir explicaciones ulteriores respeto a las que el mismo autor les entregaba a lo largo de las obras —como veremos más adelante.

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

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

Algunas consideraciones sobre las palabras del autor que acabamos de mencionar: cuando Camilleri dice que con el dialecto encuentra su manera personal de expresar sus ideas, frente a las interferencias que le llegaban del italiano, probablemente se refiere al hecho de haber querido evitar expresarse anónimamente, usando la lengua de nuestra vida diaria, aquel italiano común, por ejemplo, que la televisión y los medios de comunicación de masas en general, tanto presumen de haber creado.

Cuando Camilleri afirma haber ensayado una primera narración en italiano con palabras que pertenecían a un vocabulario más que obsoleto, rechazado no sólo por la lengua usada todos los días sino también por la misma lengua culta, aborda los mismos problemas que ya habían expuesto Verga y De Roberto –aunque, a nuestro parecer, ellos habían intentado enlazar la búsqueda de un estilo original con el intento de crear una relación más directa con la realidad de sus historias.

Y, finalmente, cuando Camilleri describe su reacción molesta al leer lo que había escrito en aquel italiano "distante", nos demuestra no haber olvidado la lección de Pirandello que tanto se había atrevido a denunciar el peso y el freno de la tradición literaria italiana al querer seguir cerrando el camino a los dialectos.

Cuando Camilleri "inventa" su lengua, no quiere atar su elección a una poética predeterminada, ni *verista* ni cualquier otra. Nuestro autor persigue más bien su talento, su gusto por la representación cómica de las historias.

La escritura de Camilleri no es sólo un tejido de expresiones dialectales mezcladas convenientemente al italiano: la construcción sintáctica de su habla, el uso de ciertas alusiones, las preguntas sin respuestas, los proverbios, y a menudo también las palabrotas, forman una retórica capaz de expresar mucho más que unas simples palabras encontradas en el dialecto local de Porto Empedocle. Todo ello pretende ser la demostración de que existe una ambientación precisa, lingüística y geográfica, en cuyo interior estos términos viven y no son olvidados.

Su elección lingüística llega a significar también una «compensazione all'esilio involuntario, il tentativo di restare in possesso di un'identità culturale evitando la spersonalizzazione della grande città» (Demontis, 2001:28), por parte de un autor que ha

recorrido su trayectoria profesional lejos de su tierra, de la que sigue guardando dentro de sí un fuerte recuerdo gracias también al uso del habla local.

Particularmente interesante nos parece verificar el movimiento lingüístico del dialecto y del italiano en las obras de Andrea Camilleri. Empezando por las obras pertenecientes al ciclo histórico, es curioso observar cómo Camilleri se sirve del italiano cuando cita fuentes testimoniales. Sin embargo, cuando va en busca de la verdad confía en el uso del dialecto. Es el caso de la novela *La strage dimenticata*, un texto en el que nuestro autor intenta reconstruir, a través de documentos verídicos, el episodio misterioso que rodea la masacre de unos detenidos encerrados en la torre de Borgara Molo, la antigua Porto Empedocle, en 1848. Aunque parte de la reconstrucción de esta historia es fruto de la fantasía del autor, Camilleri es consciente de que sólo con la literatura puede sustraer este acontecimiento al olvido de la memoria.

También en *La bolla di componenda* Camilleri usa el italiano para la reconstrucción oficial de la historia, mientras confía en los matices dialectales de su lengua original para tomar las debidas distancias del idioma nacional, como si de una autodefensa se tratara:

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

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

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

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

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

Por lo que respeta al ciclo policíaco tampoco faltan ejemplos: sobre el estilo ya experimentado en el cine y en el teatro donde, no

faltan ejemplos de personajes que, aunque usen el italiano, lo hacen de una forma irregular, con errores léxicos y sintácticos muy apreciables.

Si, por un lado, Andrea Camilleri distingue en sus obras el estilo burocrático y áulico del italiano escrito al estilo popular, dialectal, de los diálogos, por el otro, no faltan ejemplos de textos en los que los protagonistas escriben en un pésimo italiano, en los que las interferencias dialectales están muy presentes. Es el caso de este extracto de *Il ladro di merendine* (1996b:201):

> Dottori Montalbano, lei personalmenti non mi conosci e io non conosci a lei com'è fatto. Mi chiamo Prestifilippo Arcangelo e sonno il socio di suo patre nell'azienda vinicola che ringrazziando il Signori va bene assai e ci frutta.

Algunos apuntes sobre este breve ejemplo nos llevan a señalar que el interlocutor del comisario Montalbano es un amigo del padre. Arcangelo Prestifilippo quiere comunicar al hijo del socio que el padre del comisario sufre una grave enfermedad. La lengua media que usa Prestifilippo es considerada más oportuna para tener que comunicar una noticia triste, mientras que el dialecto serviría, seguramente, para trasmitir un mensaje en un tono más confidencial o más afectivo, y el protagonista considera que no es el caso.

La formalidad, o al menos el intento del interlocutor de trasmitirla en su escrito, es apreciable también en el uso inverso de poner el propio nombre: mientras en una carta no oficial el apellido iría tras el nombre, en el ejemplo anterior vemos que el redactor de la carta antepone el apellido al nombre, como si de una nota oficial se tratara. Aunque la noticia es seria y el destinatario también, un comisario de policía tan respetado, es imposible resistirse a una sonrisa provocada por un italiano pobre compuesto de sutiles interferencias dialectales sicilianas, con reiterados errores léxicos y sintácticos.

En la versión al castellano de *El ladrón de meriendas* (2000) el texto seleccionado anteriormente queda como sigue:

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

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

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

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

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

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

> Al subito immancabile vagnaticcio. (Camilleri, 1995b:9)

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

> Da quell'orecchio mai aveva voluto sentirci. (Camilleri, 1995b:10)

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

> Fu nottata stramma. (Camilleri, 1995b:14)

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

Seguidamente entraremos más en detalle en el estudio de los aspectos dialectales presentes en la obra de Camilleri, pero en esta breve anticipación quisiéramos proponer al lector de este trabajo una rápida visión del mundo lingüístico de Camilleri: términos como *scantusa*, *truniata*, *scappatina*, *arrisbigliarsi*, *picciriddo*, etc. muy usados por nuestro autor, no representan ningún problema para ser

entendidos por el lector de habla no siciliana. Mayores complicaciones podrían derivarse del uso de otros términos como *scatasciante, stascione, muffoletto, sparluccicavano,* etc. El efecto cómico, como ocurre en la comunicación familiar de la que el autor nos habla, reside efectivamente en este contraste existente entre elementos léxicos sicilianos y morfológicos del italiano. Tal efecto no sería posible no existiese en el lector una alta competencia lingüística tanto del italiano como de algunos de los principales dialectos regionales (y en esto los italianos son aventajados gracias, entre otras razones, a la rica tradición cinematográfica y teatral que durante años ha extendido mucho el uso de los dialectos).

Resumiendo, el elemento fundamental de la escritura de Andrea Camilleri reside en la correspondencia directa que existe entre lengua y la visión del mundo del autor. Por este motivo nos parece acertado definir su lengua como reflejo ideológico y cultural de su narrativa, en la que el dialecto forma parte de la lengua y en ella se funde sin que aparezca división alguna. Pero analicemos ahora las distintas variedades empleadas.

4.3.1 El dialecto siciliano local

El dialecto siciliano, como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones, es muy usado en las obras de Andrea Camilleri. En *Il cane di terracotta* (1996), por ejemplo, hemos *encontrados* varios casos en los que el autor se sirve de él:

a) En el *discurso* directo, entre las mujeres del pueblo, Adelina, Mariannina o la hermana de Gege', y entre mafiosos (pág. 173), y cónyuges (pág. 234).

b) En las fórmulas mágicas y en los proverbios:

> Rapriti pipiti e chiuditi popiti. (pág. 92)

Futtiri addritta e caminari na rina / portanu l'omu a la ruvina. (pág. 143)

c) En los elementos sinonímicos, *vignarole*, *attuppateddri*, *vavaluci*, *scataddrizzi* (pág. 129); *nirbusi*, *sconoscenti*, *sciarreri* (pág. 138); *una sisiata, una pigliata pi fissa, un teatro* (pág. 173).

4.3.2 Variedad mixta

Aquí distinguimos entre el uso del dialecto siciliano integrado en el discurso indirecto en italiano (primero) y el del siciliano integrado en el discurso directo (segundo).

El dialecto siciliano integrado en el discurso indirecto en italiano:

a) Cuando el autor expresa estados de ánimo o cuenta las peripecias del comisario Montalbano:

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

[Montalbano] Dei morti se ne fotteva altamente, poteva dormirci 'nzemmula, fingere di spartirci il pane o di giocarci a tressette e briscola, non gli facevano nessuna impressione, ma quelli che stavano per morire invece gli provocavano la sudarella, le mani principiavano a tremargli, si sentiva agghiacciare tutto, un pirtuso gli si scavava dintra lo stomaco. (Camilleri, 1996a:75)

En ambos ejemplos es posible apreciar cómo en Camilleri la italianización se desarrolla usando morfemas italianos sobre la base de términos sicilianos elegidos por el autor.

b) En los sustantivos, tanto de género femenino «sabbia vagnata» (Camilleri, 1996:174), «rumorata» (pág. 174), «ca'mmara» (pág. 9) y «rena sabbia» (pág. 122), como de género masculino, donde la vocal final "-u" del siciliano para a ser "-o", «il paso e il disparo» (pág. 15), excepto en los apodos «Tano u' grecu» (pág. 19).

c) En términos que se refieren a platos regionales sicilianos «mostazzolo di vino cotto» (pág. 18), «pasta fredda con pomodoro, vasilico' e passaluna, olive nere» (pág. 41), «pasta n'casciata» (pág. 120), «tinnirume» (pág. 150), etc.

d) En modos de decir o expresiones locales: «magari io» (pág. 20), «gli saltava il firticchio» (pág. 25), «capace che» (pág. 28), «portagli adenzia» (pág. 41), «attaccare turilla» (pág. 45), «rompere i cabasisi» (pág. 99), etc.

e) En el uso de la sintaxis: «Montalbano sono» (pág. 14), «Io una tomba sono» (pág. 47), etc.

El dialecto siciliano integrado en el discurso directo.

f) Cuando el autor crea diálogos entre mafiosos y representantes de las fuerzas del orden (ambos ejemplos pertenecen a la novela *Il cane di terracotta* (1996):

> Eh no, duttureddru, non e` la stessa cosa, mi meraviglio di lei che sapi leggiri e scriviri, le parole non sono uguali. Io mi faccio arrestare, non mi costituisco. Si pigliassi la giacchetta che ne parliamo dintra, io intanto rapro la porta. (pág. 20).

> Lei non ci crede che io sono malato? Ci credo. Ma la minchiata che lei vuole farmi ammuccare e` che per essere curato lei ha necessita` di farsi arrestare. (pág. 22).

Es indiscutible que la base lingüística de todas las novelas de Andrea Camilleri es el italiano. Nuestro autor estructura en ellas una operación de tipo léxico y no sintáctica. Camilleri ayuda a sus

lectores, indicándoles siempre el significado de los términos sicilianos poco comunes e incomprensibles (cfr. Malatesta, 1999). En *Il cane di terracotta*, por ejemplo, facilita al lector la comprensión del término *farlacche*: «Adesso non mi viene la parola in italiano. Diciamo che sono delle tavole molto grosse» (pág. 68).

4.3.3 El uso del italiano

El uso que del dialecto hace Camilleri no podría ser entendido si no fuera confrontado con el uso que el autor hace del italiano. Nos referimos sobre todo a las siguientes situaciones de *Il cane diterracotta* (1996):

a) Temas de actualidad y comentarios socialmente relevantes:

> Due novembre, festa dei morti. Festa ormai persa, cancellata dalla banalita` dei doni sotto lalbero di Natale, così come facilmente adesso si cancellava la memoria dei morti. Gli unici, a non scordarseli, i morti, anzi a tenacemente tenerne acceso il ricordo, restavano i mafiosi, ma i doni che inviavano in loro memoria non erano certo trenini di latta o frutti di martorana (pág. 41).

¿Por qué usa Camilleri el italiano en este caso? La respuesta nos la da el propio autor[31]:

> Ci ho pensato a lungo, all'atto della scrittura, e sono pervenuto a questa scelta motivata: in questo modo, nessuno dei miei lettori si sarebbe dovuto sottoporre a un minimo sforzo per capire.

b) En las descripciones de los programas de televisión:

> In televisione c'erano un dibattito sulla mafia, uno sulla politica estera italiana, un terzo sulla situazione economica, una tavola rotonda sulle condizioni del manicomio di Montelusa. (Camilleri, 1996a:154).

[31] http://www.Vigàta.org/intervista/intervista.shtml (Consula realizada el 08/03/2006).

c) En la presentación de algunos personajes de sus novelas, cuya función principal no quiere ser desvelado por el autor desde el principio:

> Il preside Burgio era andato in pensione da una decina d'anni, ma tutti in paese continuavano a chiamarlo così perchè per oltre un trentennio era stato preside della scuola d'avviamento commerciale di Vigàta. (Camilleri, *ibídem*:105)

d) Cuando quien habla es un funcionario del Estado, a veces un superior del comisario, o cuando Montalbano habla con un de ellos – es el caso del coloquio con el *questore* Bonetti-Alderighi que representa la autoridad, el sistema, con el cual Montalbano no quiere compartir nada. El ejemplo se extrae de *La gita a Tindari* (2000):

> Se lei potesse capire come io sia dilaniato tra il mio dovere da una parte e la parola data dall'altra (pág. 35).

4.3.4 El habla de Catarella

Existe un personaje, del que ya hemos hablado, que se expresa en una lengua que Camilleri define como "maccheronica", una mezcla de italiano burocrático y formal, de italiano popular y de dialecto siciliano. Lejano pariente de un ex político, el policía Catarella trabaja en la comisaría de Vigàta. Los ejemplos que a continuación hemos recogido provocan una única consideración: gracias a este personaje, y a su tan peculiar manera de hablar, Camilleri introduce en sus novelas ese toque de ironía y de comicidad que tantos éxitos le han ayudado a cosechar. Aunque este personaje (quizás por su papel institucional) se esfuerce en hablar italiano, sobre todo en presencia de su superior, el comisario Montalbano, vemos que los resultados son irónica y considerablemente "desastrosos" (Camilleri, 1996a:25):

> C. Dottori, lei putacaso mi saprebbi fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?
>
> C.M. Specialista di cosa, Catarè?
>
> C. Di malatia venerea.

Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore.

C. M. Tu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti?

C. Io m'arricordo che questa malatia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni.

C.M. Ma che minchia mi vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?

C. Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea.

Su figura, construida casi sobre el estilo más clásico de los personajes de la comedia, es particular sobre todo por su manera de hablar. Catarella usa una lengua que se compone de una mezcla desordenada de italiano popular, burocrático, dialectal y muchas invenciones léxicas son fruto de su fantasía. Es una lengua que debe ser descifrada, como si de un misterio se tratara, y es imposible no reírse.

En la novela *Il cane di terracotta*, encontramos un diálogo entre el agente y el comisario Montalbano rico de connotaciones cómicas:

Le cose con Catarella s'imbrogliavano di più se gli saltava il firticchio, cosa che gli capitava spesso, di mettersi a parlare in quello che lui chiamava taliàno. (Pág. 21)

Y sigue otro ejemplo de *L'odore della notte* (2001):

Tilifonò il signori e quistori di pirsona pirsonalmenti e mi spiò di vossia. Io ci arrisposi che vossia era momintaniamente asente e che appena che fosse stato d'arritorno ci l'avrebbi detto a lei che lui ci voliva parlari a lei. Ma lui, cioeni il signori e Quistori, mi spiò se c'era un superiori ingrato. In grado, Catarè. (pág. 80-81)

4.3.5 Otros dialectos

El uso de dialectos distintos del siciliano también es una componente del entramado lingüístico diseñado por Andrea Camilleri en sus obras. Aunque el siciliano sigue siendo el dialecto que más prevalece en la narrativa de nuestro autor, varios ejemplos de dialecto distintos de éste llegan en *Il cane di terracotta* (1996), obra en la que el autor deleita a su público con unas frases en milanés, y de *La mossa del cavallo* (1999), en cuyas páginas aparecen algunos diálogos en genovés, por número superior al milanés. De esta última novela, sobre todo, podemos afirmar que las intenciones del autor son las de extrapolar el lenguaje y plasmar en éste el alma y la vivacidad del personaje Giovanni Bovara. Por lo tanto, el peso de la lengua en Camilleri no busca sólo homologar a los personajes, según la función que desempeñan dentro del texto, sino caracterizarlos, descubriendo sus propias individualidades lingüísticas:

> Superare una difficoltà del genere non è semplice: perchè non voglio, questo è il problema, rivolgermi a uno che conosce il genovese, e dirgli, tiene, questo è il testo, traducimelo. Per me non ha senso. Ho bisogno di costruire il personaggio nel suo linguaggio. (Sorgi, 2000:121)

A este propósito, quisiéramos añadir que la relación que existe entre lengua y dialecto en la narrativa de Camilleri se diferencia también según la situación, es decir, según se trate de una frase pronunciada o tan sólo pensada. A menudo, las reflexiones íntimas de los protagonistas aparecen en dialecto, tal como se manifiestan en su mente. Es el caso, decíamos, de Giovanni Bovara, protagonista de *La mossa del cavallo*. En la primera parte de la novela el lector observa una de estas reflexiones personales hecha en genovés, que el autor transcribe usando un discurso directo:

> Nel suo letto all'albergo Gellia, Giovanni smaniava in preda a un incubo, un peson ch'o l'impiva de poa, da f vegn di resti. Stava

> dentro à un moin, ma dentro a quel mulino no gh'a nisciun. (Camilleri, 1999a:38)

La novela está escrita principalmente en dialecto siciliano, cuando hablan los personajes sicilianos, mientras que se usa el dialecto genovés cuando la narración sigue las reflexiones del protagonista Bovara. También en este caso, el italiano está destinado a los demás personajes, sobre todo funcionarios públicos, y a la correspondencia postal, que en esta novela ocupa un espacio limitado. El motivo por el cual Camilleri ha querido que el personaje Giovanni Bovara hablase en genovés nos los explica el propio autor[32]:

> Credo che tutto il romanzo poggi sul fatto che Bovara non capisce, perchè non più in possesso del siciliano, quello che gli fanno capitare. Se io avessi usato il fiorentino, il veneziano, avrei sbagliato. Il genovese è veramente difficile a parlarsi, difficilissimo a scriversi. Io ho voluto mettere il lettore, specularmente, nella stessa difficoltà nella quale si viene a trovar e il protagonista. È stata una scommessa; finito di scriverlo, ho pensato proprio che la scommessa non l'avrei vinta.

El protagonista Giovanni Bovara, a la vuelta a su pueblo, quiere abandonar la lengua italiana, quiere olvidarse del genovés, para recuperar su lengua materna, su habla ancestral, y con ello, la intención del personaje es sobre todo la de volver a adueñarse de la mentalidad siciliana, de sus orígenes y de su manera de razonar. En Andrea Camilleri, la lengua, asume en todas sus novelas un papel de manifiesto programático, la lengua como la gran metáfora del mundo fantástico de nuestro autor.

En conclusión, es posible resumir que las verdaderas intenciones de Andrea Camilleri en sus obras son múltiples:

1) el autor intenta huir de las homologaciones lingüísticas que con frecuencia marcan el éxito de muchos autores. Haber

[32] http://www.vigàta.org/intervista/intervista.shtml [Consulta realizada el 02/01/2005].

absorbido en su produción narrativa un estilo codificado de italiano y dialecto ha permitido a este autor rendir homenaje a un habla cuyo uso está muy extendido pero no es aceptado en los ambientes culturales. Con su estilo, Camilleri «non offre certezze e profezie, non indica una strada, una formula, ma suggerisce ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» (cfr. Demontis, 2000:51).

2) el papel que asume el dialecto en las novelas de Andrea Camilleri es sobre todo el de "sustentar" las diversas funciones que el autor transmite a cada una de las variedades lingüísticas que se encuentran a lo largo de sus obras y dotar de una personalidad propia a sus personajes — la lengua o el dialecto vistos como el rescate de su condición y de su personalidad. Gracias al dialecto, Camilleri transmite al lector la necesidad de identificar de forma concreta los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos en cuanto no nos habla de hechos generales sino de circunstancias precisas y de lugares y momentos bien definidos. De todas formas, lo más importante, como hemos subrayado anteriormente, es el papel que asume el elemento imaginativo.

3) Camilleri quiere trasmitir a los lectores el "sabor" de ciertas escenas cómicas, humorísticas, que a menudo van cargadas de ironía. Pero el dialecto de Camilleri es usado también en situaciones dramáticas, por lo tanto es posible afirmar que esta característica podría ser definida como la expresión de la *tragedialidad* de los sicilianos, una característica tan peculiar, como lo es la de llevar puestos unos disfraces siempre distintos, una peculiaridad que en Camilleri se materializa gracias también a los repertorios lingüísticos

usados por los personajes creados por nuestro autor. Quizá, lo anteriormente dicho dé pie a poder definir el dialecto de Camilleri como un habla folclórico propio de una Sicilia «rassicurante, come la Sicilia che immaginiamo o come quella che vorrebbero i milanesi e i trevigiani» (cfr. Collura, 1998). Pero, si así fuera, significaría que Andrea Camilleri habría propuesto una imagen distorsionada de Sicilia. Aunque el dialecto es usado por algunos personajes que pertenecen a sectores desfavorecidos de la sociedad, Camilleri habría representado una Sicilia plana, mientras creemos que el autor crea con su dialecto una idea "alta" de esta tierra y de su gente (proponiendo unos matices incomparables a los de otros autores sicilianos).

4.3.6 La "sicilitudine"

Sicilia es la única fuente de inspiración de la literatura de Andrea Camilleri. Diversos son los indicadores socioculturales del microcosmos siciliano: las referencias a los ritos y a las creencias religiosas, a las tradiciones locales, a la mentalidad popular, a los aspectos antropológicos típicos de la isla que han ido cambiando con el paso del tiempo son constantes. Los personajes de Camilleri asumen cierta tipicidad y carácter que quieren poner de manifiesto más una representación contextual que introspectiva. En ningún momento emerge de las páginas de Camilleri una visión negativa y problemática de su tierra: Sicilia es simplemente el contexto predilecto de inspiración para el autor y la base de su escritura es la vocación de trovador, como ya hemos evidenciado con anterioridad, que pone de manifiesto el placer incondicionado de Camilleri en contar historias.

En Camilleri la lengua no es sólo recuperación de la memoria, sino también expresión e intención de recordar el significado del

término *sicilitudine*. En este término se esconde quizás toda la magia poética de Camilleri, observador atento de la realidad insular siciliana, todas las connotaciones positivas y negativas, históricas y modernas, problemáticas, los tópicos, pero también las maravillas de la tierra de origen de nuestro escritor. Gracias a ella Camilleri expresa el sentido del ambiente, de la lengua, de la mentalidad, de la comicidad, de lo humorístico, de lo trágico, de lo irónico, de lo que se dice o lo que se calla que tanto caracteriza al pueblo y a la tierra de Sicilia.

Aunque pueda resultar complicado entender el verdadero significado del término *sicilitudine*, está claro que éste no se refiere y no puede ser usado como único elemento caracterizador de la literatura de Camilleri, quien no quiere ser considerado y recordado exclusivamente como escritor siciliano que intenta mantenerse al margen de toda clasificación: «Sono uno scrittore italiano, nato in Sicilia» (Demontis, 2001:47).

La *sicilitudine* es la soledad de todo un pueblo que lleva dentro de sí un sentimiento de pesimismo y de tristeza original. La tristeza aparece en Camilleri como único nexo de unión con la propia tierra, refleja un fuerte sentido de pertenencia, de orgullo y de dignidad a lo que los personajes del autor siciliano no pueden o no saben renunciar.

Una atenta lectura de la obra de Camilleri, y el descubrimiento de sus múltiples personajes, entre todos el comisario Montalbano, nos lleva a descubrir los paisajes de la tierra de Sicilia, la vitalidad de la naturaleza de esta tierra, la religiosidad unida a un fuerte y angustioso sentido de la muerte, el amor de las mujeres, así como el miedo por la infidelidad, por el mal, por la desesperación que produce la falta de trabajo, por los problemas de esta región sureña de la península italiana que Camilleri retrata en sus novelas. Sicilia, con sus historias cotidianas de tierra, de mar, de luz y de *sicilitudine*, puede llegar a ser

también la tierra del sufrimiento y el vivir lejos de ella puede conducir a la muerte.

Resulta importante destacar también, como no podía ser de otra forma, que la *sicilitudine* se expresa a través del lenguaje: en esta tierra rica en contrastes se desarrollan toda una serie de situaciones, y los personajes creados por Camilleri son cada uno el reflejo de su condición social y humana. La lengua es usada por cada uno de ellos como prueba de su procedencia. En las novelas de Camilleri encontramos mezclados al viejo campesino analfabeto, al mafioso local, a la sirvienta fiel, al pintoresco policía, junto a funcionarios públicos, industriales enriquecidos o representantes de las instituciones, ya sean jefes de la policía o gobernadores locales, etc., lo que nos permite obtener una imagen global de la variedad social y lingüística que caracteriza a esa tierra.

4.4 LOS CICLOS NARRATIVOS DE CAMILLERI

Creemos poder dividir el ciclo narrativo de Andrea Camilleri principalmente en dos líneas:

- La reconstrucción novelesca y documentada de algunos acontecimientos ocurridos en Sicilia, invenciones históricas que se desarrollan a Vigàta tras la Unidad de Italia. Las principales novelas que pertenece a este ciclo son: *Un filo di fumo* (1980), *La strage dimenticata* (1984), *La stagione della caccia* (1992), *La bolla di componenda* (1993), *Il birraio di Preston* (1995), *La concessione del telefono* (1997), *La mossa del cavallo* (1999) y *La scomparsa di Patò* (2000), *Il re di Girgenti* (2001).
- Las novelas ambientadas en Vigàta, en la actualidad, cuyo

protagonista es el comisario Montalbano. Las principales son: *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997), *Un mese con Montalbano* (1998), *Gli arancini di Montalbano* (1999), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001), *La paura di Montalbano* (2002) e *Il giro di boa* (2003).

No hemos querido incluir en esta clasificación dos novelas: la primera, *Il corso delle cose* (1978), la novela que dio a conocer Camilleri al gran público, que por su ambientación contemporánea (los hecho se desarrollan entre 1967 – 1968, época de la redacción del libro) es de difícil catalogación en uno de los dos ciclos que recordábamos anteriormente. La segunda novela es *Il gioco della mosca* (1995) a la que siguen *Biografía del figlio cambiato* (2000), la biografía de Luigi Pirandello, y *Favole del Tramonto* (2000), un libro donde se encuentran comentados proverbios y modos de decir sicilianos.

También los numerosos ensayos teatrales y literarios, los prefacios a otros libros y muchos cuentos publicados en revistas y periódicos, no encuentran naturalmente espacio en ninguno de las principales líneas literarias.

4.4.1 Las novelas históricas

Andrea Camilleri no es un historiador. Aunque sus novelas nacen a veces de documentos históricos, la mayoría de ellas son el resultado de una mezcla narrativa hecha de verdad histórica e invención, como es el caso de *La strage dimenticata* y *La bolla di componenda*, novelas cuya historia se desarrolla sobre hecho reales.

El mismo autor escribe al comienzo de *La strage dimenticata*

(1984:69):

> Ho spiegato che non ho testa di storico, e me ne rendo conto giunto alla fine, quando m'accorgo che non ho consultato che pochi libri di storia e non ho messo piede in un archivio a cercare carte e documenti. […] A me interessa che la seconda strage, quella della memoria, sia in qualche modo riscattata. E mi si perdoni magari il linguaggio, il suo colore, le sue intemperanze, che da storico certamente non è.

En el ejercicio de escritura que realiza Andrea Camilleri para contar importantes episodios de la historia de Sicilia, el autor usa su extraordinaria manera de hablar: gracias a ella consigue reproducir la comicidad y la ironía típicas de su estilo que bien se acoplan a las historias creadas.

Su principal interés, como ya hemos visto, es conservar vivo el pasado, salvando del olvido episodios desaparecidos de los recuerdos de los individuos para que con el paso del tiempo no desaparezca también de la memoria.

Anécdotas, recuerdos, cartas de familia, documentos de archivo y algunos episodio conservados en el imaginario colectivo de los sicilianos llegan así a tener una importancia fundamental para la creación de sus novelas.

Costumbre de nuestro autor es escribir sus historias empezando por hechos realmente acontecidos y a partir de allí nace la verdadera historia que, conforme van pasando las páginas, ven la introducción de personajes y hechos imaginarios.

Memoria y realidad están muy relacionados con la invención fantástica y mientras la imaginación da a Camilleri la posibilidad de representar de forma más ligera la realidad, su fantasía es un gesto instintivo de autodefensa, un intento inútil de huida. Aunque en una obra artística realidad y fantasía están muy relacionadas, Camilleri sabe que la escritura no puede ser usada como elemento de "evasión"

del mundo, sino como medio de “reflexión” propuesto al lector.

Una vez más quisiéramos matizar el uso del dialecto en las novelas de Camilleri: como ocurre el las novelas pertenecientes al ciclo policíaco del comisario Montalbano, también en las novelas históricas el dialecto no asume una función mimética, sino que más bien su función principal es la de interpretar la realidad (siendo además un elemento esencial para comprender la trama y la psicología de los personajes). Es el caso de *Il birraio di Preston*, donde la historia es contada por tres veces consecutivas, por tres distintos narradores: la narración externa de Andrea Camilleri, la del gobernador civil Bortuzzi y por última la de Gerd Hoffer (poeta y escritor que en el momento de los hechos narrados tenía aproximadamente diez años).

Los tres narradores usan tres distintos registros lingüísticos: la combinación de italiano y siciliano típica de nuestro autor, el italiano burocrático del gobernador y el italiano literario del poeta. Gracias a esta particular mezcla de estilos, a la lengua es le asigna el papel de mediador entre la verdad y la mentira. El italiano burocrático, por ejemplo, sirve a Camilleri para delinear su idea de la falsedad de las instituciones y de los que la representan, mientras el dialecto es el único “dueño” de la verdad (tanto histórica, como humana y sobre todo sentimental).

La verdad que Camilleri tanto busca en su producción narrativa es la verdad de lo cotidiano, de las cosas sencillas, de los episodios olvidados de la vida de cada uno pero también de la historia.

La elección de un lenguaje simple (irónico y divertido) da al lector la posibilidad de entender con la misma sencillez hechos históricos del pasado de Sicilia, acontecimientos la mayoría tristes, que probablemente (también por su lejanía temporal) seguirán permaneciendo olvidados y sin posibilidad alguna de ser rescatados de

la memoria colectiva.

Vigàta es Sicilia en miniatura, un pueblo creado por Camilleri para desvelar en él todo el universo siciliano del s. XVII. Los hechos que acontecen en Vigàta quieren ser acontecimientos emblemáticos y reales de la historia de toda la isla.

Documentos y artículos de periódicos han sido muy útiles a Camilleri, en parte o integralmente, para reconstruir sus historias. Pero tampoco faltan cartas privadas e íntimas, como es el caso del ejemplo que sigue y que encontramos en *La concessione del telefono* (1997b:95):

> Pippo amori mio adoratto,
>
> gioia di chisto cori Pipuzzo adoratto ca ti penzo che è notti o che è iorno e ti penzo macari che è il iorno ca viene appresso e doppo quelo ca viene appresso ancora tu manco lo puoi capiscire quando mi manchi Pipuzzo adoratto in ongi hora che dico ongi hora in ongi minutto ca pasa della iornata ca non ti pozzo abbrazzare forti forti e sintìre le to' labbra di a sopra le mie.

La estructura de esta novela es bastante original en cuanto el autor ha conseguido alternar hechos escritos con hechos hablados, para poder reconstruir una historia de mentiras, sospechas, amenazas e intrigas que surgen a raíz de la solicitación de una línea de teléfono.

Como es posible comprobar por la lectura de esta novela, Andrea Camilleri construye toda la historia a través de varios documentos (escritos, sobre todo) que atribuyen al texto la impresión de que se trate de un guión escrito para el teatro, y gracias a ellos es posible ir descubriendo todas las anécdotas que están detrás de la petición de la línea.

La scomparsa di Patò es, por el contrario, una novela construida sólo alrededor de cartas, ordenanzas, artículos de periódicos y, hechos curiosos, grafitos murales, un verdadero "dossier" como el mismo autor lo define (2000b:255).

En esta novela es también muy importante el uso del lenguaje, artificioso y altisonante. Aquí, la lengua usada por el autor quiere evidenciar toda la hipocresía de algunos personajes. La lengua sirve también como vehículo de unión entre la trama y las diversas técnicas narrativas utilizadas. La importancia del mensaje que Camilleri quiere transmitir a sus lectores pasa por el tipo de lenguaje utilizado: la lengua, con toda su expresividad y su artificiosidad permite llegar a entender las intenciones del autor.

Las veintitrés micro-historias que componen *Il birraio di Preston* confluyen todas en un único hilo narrativo principal. El momento más importante de la novela es el incendio del teatro provocado por un revolucionario, Traquandi, que había llegado a Vigàta con la única intención de provocar los enfrentamientos con la policía y fomentar la rabia social del pueblo.

El título de cada capítulo es una cita, traducida al dialecto, de obras de distinto género (novela, poesía en versos, manifiesto político, etc.). El *Capitolo primo* está al final del libro y es aquí donde aparece de nuevo Gerd Hoffer (el niño que se encuentra al comienzo de la novela) que, cuarenta años después, reconstruye los hechos ocurridos en Vigàta, pero lo hace defendiendo la intervención de la policía y dando una versión distinta de la real. También en *Il birraio di Preston* las historias públicas y privadas se entremezclan. Cada capítulo es un segmento autónomo de la historia y la sucesión de los mismos propuesta por el autor puede ser modificada según el gusto del lector.

El mismo Camilleri en el índice escribe:

> Arrivati a quest'ora di notte, vale a dire all'indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall'autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza (Camilleri, 1995:241).

Otra novela en la que también se asiste a un continuo cambio de escena es *Un filo di fumo*, donde los cuentos se suceden por párrafos separados por simples espacios. En cada escena aparecen situaciones y personajes distintos y gracias a ellos el autor quiere ofrecer al lector la idea de contemporaneidad de los acontecimientos narrados.

Los personajes de las novelas históricas de Camilleri parecen carecer de cierta caracterización, es decir, no hay un personaje principal protagonista único de sus novelas. Cada entrega perteneciente al ciclo histórico tiene uno o unos personajes principales, contrariamente a lo que ocurre con las novelas del otro ciclo, el policíaco, donde el protagonista principal el comisario Montalbano.

Además, estos personajes se definen a través de la lengua, que según el autor representa su verdadera esencia. Según su manera de hablar y de moverse el lector deduce su carácter, su orientación hacia la honestidad o, por el contrario, su disposición hacia el crimen, la injusticia o la corrupción. Parecen ser personajes pocos inquietos y a menudo su carácter es marcado por la situación a la que tienen que enfrentarse.

Su individualidad es parte del conjunto de la sociedad que les rodea. Los únicos personajes que quizás saltan más a la vista en las novelas del ciclo histórico, los que quizás podríamos decir tienen un carácter ideológicamente algo más articulado, son Alfonso La Matina, el protagonista de *La stagione della caccia*, y Zosimo, protagonista de *Il re di Girgenti*.

Sobre esta característica, el crítico Nino Borsellino (2002:XXXII) comenta:

> Con Camilleri il critico rischia sempre di pronunciare giudizi e poi di confutarli. Anche il corso dei suoi pensieri come il corso delle cose è spesso tortuoso. Se dice, con l'avallo dello stesso autore, che in lui prevale il contastorie, cioè la spontaneità incontrollata del

> narratore, contraddice il primato dello sperimentatore, cioè dell'artista da laboratorio. Se indugia a osservare l'habitat tanto affollato delle sue storie e ne traccia una descrizione solo caratteriale, ecco che emerge il tratto distintivo del personaggio, per non dire dell'eroe. Se infine, come lo scrittore stesso induce a credere, consente con la genesi documentaria e localistica dei suoi romanzi, trascura tutte le altre memorie coltivate dalla lettura e dovunque presenti come in una biblioteca portatile.

4.4.1.1 Lingüística y estilística en las novelas históricas de Camilleri

Por lo que se refiere al estilo lingüístico de las novelas históricas de Camilleri, encontramos las siguientes variaciones:

- el italiano formal áulico;
- el italiano estándar literario (del periodo entre mil ochocientos y comienzo del novecientos);
- el italiano burocrático;
- el italiano regional de Sicilia;
- el italiano popular;
- el dialecto siciliano italianizado;
- el dialecto de Porto Empedocle.

Como comprobaremos en el siguiente capítulo de este trabajo también, además del siciliano, existen también otros dialectos: el florentino del gobernador civil Bortuzzi y de su mujer, el romano del revolucionario Traquandi, el milanés del jefe de la policía Colombo y de su mujer, el piamontés del general Casanova y del coronel Aymone Vidusso, el genovés de Giovanni Bovara.

Todos los personajes que aparecen en las novelas de Camilleri están identificados desde el punto de vista lingüístico (de su lengua o de su dialecto): el autor se ha divertido con otras lenguas distintas del italiano, como es el caso del italo-alemán hablado por el ingeniero minero Fridolin Hoffer (*Il birraio di Preston*), el latín (palabras o citas

procedentes de otros textos), el francés (algunas frases en esta lengua se encuentran en *Il re di Girgenti*), el griego (en *Il re di Girgenti*), el provenzal de Arnaut Daniel y el español (en *Il re di Girgenti*).

En *La mossa del cavallo* el genovés es usado por el narrador cada vez que habla el protagonista, Giovanni Bovara. Pero también el lector tiene que leer largos párrafos en este dialecto cada vez que el mismo protagonista describe sus estados de ánimo o simplemente piensa. También para esta novela Camilleri se inspira a un episodio encontrado en un ensayo de Leopoldo Franchetti, escrito en 1876 (y publicado en 1995).

La alternancia de código y mezcla de código es muy usada en *La mossa del cavallo*, de ahí que el lector que no entiende el genovés vive la misma situación de extrañamiento lingüístico vivido por Giovanni Bovara en su tierra. Esta novela nos parece muy interesante, no sólo por las consideraciones lingüísticas que estamos analizando, sino sobre todo por el valor simbólico e instrumental que las variedades lingüísticas aquí empleadas asumen dentro del texto.

4.4.2 Las novelas policíacas

Para poder entender lo que Andrea Camilleri considera literatura *gialla*, basta leer este diálogo en el cual el comisario Montalbano y la señora Clementina Vasile Cozzo, en *La voce del violino* (1997a:47-48) discuten sobre el significado del término "novela policíaca":

> C.V. Io di queste cose, proseguì la vecchia signora, posso parlarne per quello che ne vedo in televisione.
>
> C.M Non legge libri gialli?
>
> C.V. Raramente. E poi che significa libro giallo? Che significa romanzo poliziesco?
>
> C.M. Beh, c'è tutta una letteratura che…
>
> C.V. Certo. Ma non mi piacciono le etichette. Vuole che le racconti

> una bella storia gialla? Dunque, un tale, dopo molte vicende avventurose, diventa il capo di una città. A poco a poco però i suoi sudditi cominciano ad ammalarsi di un male oscuro, una specie di peste. Allora questo signore si mette a indagare per scoprire la causa del male. Indaga che t'indaga, scopre che la radice del male è proprio lui e si punisce.
>
> C.M. Edipo disse quasi a se stesso Montalbano.
>
> C.V. Non è una bella storia poliziesca?

Lo que emerge de la lectura de este breve diálogo es la idea principal común a todas las obras policíacas del autor siciliano: es decir, la tarea principal del detective es la de escarbar en la naturaleza humana y entender los mecanismos que regulan cierto tipo de acción (delictiva). Esto hace posible entender el significado de los indicios que el investigador va encontrando en el escenario de un crimen y que le llevarán al descubrimiento de la verdad.

Aunque esté rodeado de valiosos colaboradores, es el comisario Montalbano quien tiene siempre la tarea de resolver los casos que se le presentan, a veces homicidios, otras misteriosas desapariciones o tráficos ilegales de cualquier tipo que acontecen sobre todo en Vigàta.

Parece ser que el comisario es el único capaz de resolver estos extraños indicios: gracias a su curiosidad, a su atenta mirada, a su rápida manera de pensar consigue comprender el porqué de ciertos hechos, el porqué de ciertas maneras de actuar o de pensar de los individuos. Da igual el método para llegar a la verdad: a veces actuar como un actor, otras usar el engaño. El fin es conocer los hechos y castigar a los que han violado la ley. Pero en una sociedad en la cual la corrupción está al orden del día no siempre los culpables son castigados: de ahí que lo que más interesa a Montalbano es sobre todo el descubrimiento de los hechos, y por ello el crimen es para él un desafío entre dos, entre él y el culpable, entre la justicia y la injusticia, entre el bien y el mal: es una confrontación directa entre la inteligencia de cada uno. Aunque se trate de episodios acontecidos en

el pasado, hechos quizás olvidados por la sociedad, lo más relevante en las novelas policíacas de Camilleri es el juego que en ellos ocupa la memoria y los mecanismos que la dirigen.

El descubrimiento de la verdad, en algunos casos, lleva a verdades que no pueden ser reveladas porque contrastan con la estructura de una sociedad complicada y a veces indescifrable como es Sicilia: verdad y realidad a menudo se contraponen.

Camilleri construye sus novelas policíacas arrancando de acontecimientos e indicios paralelos o historias independientes y aparentemente distantes, que al final confluyen en un único hilo narrativo. Gracias al uso de su intuición, y de algunos medios, entre ellos la lengua, Montalbano sabe descifrar los indicios que llevarán al descubrimiento de la verdad. Sin un código lingüístico apropiado para interpretar los mensajes que el comisario encuentra en su camino, será imposible comprender la verdad. Aunque los sicilianos saben esconder muy bien sus intenciones y sus ideas, se revelan buenos actores que saben actuar espléndidamente en el escenario de la vida: Montalbano conoce y usa su mismo código lingüístico y esto le ayuda a entrar en los mecanismos mentales del asesino. La lengua no es sólo el medio para entender quién tiene delante: la lengua le sirve a Montalbano para alcanzar el éxito de la investigación.

Lo que sigue es un extracto de la conversación telefónica entre el comisario y Lattes, secretario del Jefe de la Policía, en *La paura di Montalbano* (2002b:43-44). Lattes es un personaje hipócrita, difícil de llevar, pero el comisario sabe dosificar perfectamente su lenguaje irónico y gracias a ello, es decir, usando sus mismos códigos lingüísticos, consigue entender las verdaderas intenciones del señor Lattes:

> L. Carissimo! Come va, carissimo? Il nostro caro Montalbano! Tutti bene in famiglia?

C.M. Sì, grazie.

L. Volevo dirle, da parte del signor Questore, che dell'omicidio di quel Piccolo dovrà occuparsene lei. Del resto così, a occhio e croce, mi pare si tratti di un caso abbastanza banale. (…)

C.M Banalissimo, dottore. Un banale furto che si è trasformato in un banale omicidio.

L. Bravo! Intendevo dire proprio questo.

C.M. E mi scusi l'ardire…

Si congratulò con se stesso, era il tono giusto per far parlare Lattes.

L. Ardisca pure, carissimo.

C.M. Perché il dottor Gribaudo non può più occuparsi di questo caso?

La voce di Lattes divenne un sussurro circospetto.

L. Il signor Questore non vuole che siano distolti, né lui né il suo vice, il dottor Foti.

C.M. Mi perdoni se oso. Ma distolti da cosa?

L. Dal caso Laguardia, esalò, riattaccando, il dottor Lattes.

Una característica de Camilleri es la de representar a los personajes por su manera de hablar; a menudo en los diálogos creados por el autor no hay descripciones de quién habla: es con su manera de hacerlo como Camilleri transmite el sentido de sus acciones.

El uso del discurso directo en Camilleri es bastante usual, también al comienzo de un capítulo o cuando hay un cambio de lugar, de situación o de personajes. El comisario Montalbano parece ser el único que sabe moverse dentro de la variedad de lenguajes creados y a veces inventados por su autor. Sabe usar las distintas variedades de la lengua según la situación, y sabe usar también todas las posibilidades ofrecidas por los códigos lingüísticos que tanto distinguen las hablas (siciliano e italiano): Montalbano es un trovador, como su autor, y ambos saben que sólo utilizando ciertos códigos lingüísticos es posible obtener determinados resultados.

Es lo que ocurre en *La gita a Tindari* (2000a:14), cuando el sub-comisario Mimì Augello tiene que escribir una carta al Jefe de la Policía. Montalbano le aconseja escribir bien y correctamente, porque

sabe que sólo así leerán atentamente sus palabras:

> C.M. Cerca piuttosto il rapporto di scriverlo bene. Domani a matino me lo porti e lo firmo.
>
> M.A. Che significa che devo scriverlo bene?
>
> C.M. Che lo devi condire con cose come: "recatici in loco, eppertanto, dal che si evince, purtuttavia". Così si trovano nel loro territorio, col loro linguaggio, e pigliano la faccenna in considerazione.

Brevemente, podríamos puntualizar que las variedades de lengua y los registros usados en las novelas del comisario Montalbano son:

- el italiano culto y literario;
- el italiano burocrático;
- el italiano del uso medio;
- el italiano regional de Sicilia;
- el dialecto siciliano italianizado;
- el dilecto de Porto Empedocle.

Resulta bastante complicado poder esquematizar los comportamientos lingüísticos del comisario, y es más correcto decir que se sirve de cada una de las posibilidades lingüísticas que les ofrecen los códigos que tiene a disposición (italiano e dialecto), con todas sus variaciones y con todos los niveles intermedios posibles. Tanto la lengua del narrador como la del comisario coinciden y tienen en común un elemento fundamental como es la ironía. De hecho, en Camilleri la lengua no se usa sólo para la simple comunicación, sino también para criticar ciertos valores, para fingir o para disimular, para expresar cierto desapego hacia la realidad y, sobre todo, para romper con ciertos valores y lenguajes codificados de la realidad.

En las novelas de Camilleri encontramos numerosas críticas hacia el oportunismo, la prevaricación y todo tipo de perjuicios:

también a través de la lengua, Camilleri ataca a los que demuestran interés en ostentar sus propios méritos, su voluntad de notoriedad, ataca a los medios de comunicación fuente del engaño cultural que tanto sufre nuestra sociedad.

Entre los distintos ejemplos que hemos encontrado, quisiéramos mencionar el siguiente dialogo en *Il cane di terracotta* (1996a:147) entre la señora Angelina y el director Burgio, al cual asiste también el comisario:

> D.B.: In Russia, disse il preside, al tempo degli zar il liceo c'era, magari se si chiamava in modo russo. Liceo da noi lo chiamò Gentile quando fece la sua riforma che idealisticamente metteva sopra tutto gli studi umanistici. Bene, i comunisti di Lenin ch'erano i comunisti ch'erano, il liceo non hanno avuto il coraggio d'abolirlo. Solo un arrinanzato, un parvenu, un semianalfabeta e mezza calzetta come questo ministro può pensare una cosa simile. Come si chiama, Guastella?
>
> S.A.: No, Vastella, disse la signora Angelina.
>
> Propriamente si chiamava in un terzo modo, ma il commissario s'astenne dal precisare.

Son críticas que se escapan al lector poco atento, pero por ello no son meno contundentes.

Camilleri nunca afronta de manera directa el tema de la mafia. Los mafiosos y sus hazañas criminales están presentes en sus novelas, pero los delitos que Camilleri describe no siempre son atribuibles y responsabilidad de esta organización criminal. Como dice Di Grado (2001:35), la mafia «alimenta ma non motiva il crimine». Lo que hace Camilleri es poner en evidencia, usando la ironía, la mentalidad y la manera de actuar de los mafiosos.

También el lenguaje cómico está presente, junto al irónico, en las novelas del autor siciliano: se trata de una comicidad popular, antigua, trivial, con descripciones divertidas de situaciones y personajes. También en el juego de la comicidad, la lengua de

Camilleri obtiene un papel muy importante y a menudo sabe cómo jugar con el aspecto trágico de ciertas situaciones.

Subraya Mauro Novelli (cfr. 2003:LXXI), no obstante, que el papel del italiano popular no es sólo el de provocar la sonrisa. Basta recordar la carta con la cual Arcangelo Prestifilippo informa al comisario de la inminente muerte del padre en *Il ladro di merendine* (1996b:194-195)[33].

En las novelas de Camilleri, los términos propios jergales, al contrario, no aparecen casi, y esto demuestra que la intención del autor no es la de reproducir las costumbres lingüísticas reales (de la policía), sino la de crear una lengua literaria culta y al mismo tiempo accesible a todo el mundo (al lector le queda, según su experiencia y su nivel cultural, la tarea de interpretar los mensajes enviados por el autor). Un único ejemplo jergal salta a la vista en *La forma dell'acqua* (1994:13):

> Commissario, abbiamo un cliente (…). Nel loro gergo, cliente significava un morto di cui loro dovevano occuparsi.

4.4.2.1 Un caso práctico

La lengua de Camilleri puede ser considerada en cuanto esquema interpretativo de su narrativa, es decir, la lengua es el vehículo que permite tanto al lector como al comisario Montalbano llevar a cabo unas investigaciones mentales que pueden conducirlos a la solución del caso. El lector, sobre todo, tiene que ir descubriendo

[33] Continúa Novelli: «*Macari* queste saranno esagerazioni, pitture compiaciute di una Sicilia posticcia, come taluno ha insinuato? Iperrealismo, al più. Allo stile di Camilleri è toccato il medesimo destino delle avventure di Mattia Pascal, allorché Pirandello – tacciato d'inverosimiglianza – appose al romanzo un'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, riportandovi una cronaca del «Corriere della Sera» che dava conto di una vicenda in tutto analoga a quella di Mattia. Allo stesso modo, qualche tempo fa la stampa ha reso noto il rinvenimento di un manipolo di lettere dell'inafferrabile capomafia Bernardo Provenzano, scritte in un italiano rappezzato da fare invidia a Catarella: «sono ha tua completa addisposizione», «non fatimi fari brutti figuri», «bacietti ai bampini», «è un pò inesperiende della malvagia vita di fra noi».

las expresiones más relevantes del protagonista, relevantes para la solución de los casos: su única tarea será separar estas expresiones de las que tienen funciones distintas dentro del texto.

Examinando un texto será posible crear una secuencia de indicios que llevarán al descubrimiento de los hechos que han acontecido, como es el caso del cuento *Ferito a morte* en *La paura di Montalbano* (2002b), donde un usurero llamado Gerlando Piccolo es asesinado de noche con un disparo y su cuerpo es hallado por la policía encima de la cama. Grazia, una nieta, vive en casa del protagonista: tras haber escuchado unos ruidos se dirige precipitadamente al dormitorio de su tío y con la pistola de propiedad del difunto dispara al asesino que es herido en un hombro.

En este texto es posible encontrar los siguientes indicios lingüísticos:

a) El comisario Montalbano interroga a Grazia que a primera vista parece ser una víctima del crimen. Pero desde el comienzo del cuento el lector encuentra unos elementos que dejan entender que los hechos no son los que parecen. Grazia es una chica de diecisiete años, bastante delgada y frágil, pero el comisario descubre en ella algo *sarbaggio, di armalisco* (pág. 27), elementos que dejan algún margen de duda sobre su total inocencia.

b) Grazia vivía con el tío asesinado y, como se irá descubriendo a lo largo de la historia era la asistenta. El narrador cuenta que la chica, al término de su día laboral, tras haber recogido y limpiado la cocina, «*si spogliava nel bagno di sutta e poi andava a coricarsi nella sua cammara*» (pág. 33). Ahora cabe preguntarse: ¿por qué el narrador puntualiza estos detalles que al lector podrían parecer obvios? Estos indicios, junto a otros (por ejemplo, el comisario descubre que Gerlando Piccolo era un sujeto de poco fiar), dejan al lector con la duda de si la chica iba realmente a dormir a su cuarto.

c) Con motivo de las investigaciones, Grazia tiene que abandonar el piso durante unos días: cuando se le comunica esta información la chica se pone muy nerviosa, le cuesta entender por qué tiene que irse. ¿Por qué estos detalles? Una joven como ella, ¿no debería tener miedo a quedarse sola en una casa tan grande donde acaban de matar a su tío? Este detalle podría tener una explicación si se piensa que quizás la chica en casa no va a estar sola (de hecho, Grazia espera a Fonzio Aricò, el hombre que iba a cobrar en lugar del tío el dinero).

d) En un sitio muy cercano a la casa de Gerlando Piccolo, la policía halla el cadáver de un chico muerto de un disparo que lo ha alcanzado bajo el hombro. Su nombre es Dindò, un chico con graves problemas mentales, una forma aguda de retraso de la personalidad. Ha sido el que ha matado al usurero y a su vez él también ha sido "eliminado", es decir *ferito a morte* (pág. 64) por el disparo de Grazia. El joven no murió en el acto: la herida fue grave, pero si hubiese buscado ayuda probablemente habría podido salvarse. Murió desangrado, herido de muerte, y como explica el mismo autor, quizás la herida no fue sólo física, sino del alma.

e) El comisario no entiende por qué un joven bastante ingenuo como Dindó mata a un hombre. Por este motivo Montalbano decide ir a hablar con el padre del joven, el cual le cuenta que su hijo, desde hace un tiempo *cantava* (pág. 81). El comisario, entonces, pide al padre las llaves del trastero donde el chico vivía. Una vez dentro Montalbano encuentra sólo desorden y suciedad y de entre un cajón saca una revista de comics obscenos en cuyas páginas el chico ha escrito muchas veces una palabra: *GIUSTIZZIA!* (pág. 84).

f) Montalbano continúa preguntándose por qué motivo el chico tenía tantas ganas de cantar en medio de aquella suciedad y miseria de una vida solitaria. Es Livia la que le da la respuesta: *Amore* (pág. 90).

Así que el comisario rápidamente empieza a encajar todas las piezas del rompecabezas y el caso está resuelto. Seguidamente, también el lector consigue resolver el misterio y lo hace ordenando algunas piezas lingüísticas colocadas por el autor en el cuento.

Grazia ha convencido al chico de que mate a Gerlando Piccolo por amor: una vez libre del control del tío habrían podido escaparse juntos. El chico quiere justicia, pero cuando recibe el disparo de Grazia se da cuenta de las verdaderas intenciones de la joven, es decir, quedarse con el dinero de la herencia del tío e irse a vivir con el amante.

Como es posible apreciar por lo que acabamos de resumir en los seis puntos, la lengua de Camilleri es la clave para comprender la realidad de sus obras.

CAPÍTULO 5. BREVE HISTORIA DE LA NOVELA POLICÍACA EN ITALIA

5.1 INTRODUCCIÓN

Tal como la vida es algo impredecible, inseguro e incontrolable, también la narrativa policíaca a lo largo de su breve historia se ha revelado como el antídoto literario que contraataca tales inquietudes. En ella todo crimen se resuelve, todo criminal es castigado, todo inocente rehabilitado. Es decir, el orden social es restablecido renovándose nuestra fe en la rectitud de la ley, de la preponderancia del bien sobre el mal, de lo sagrado de la moral y de la omnipotencia de un Dios justo.

Las dos naciones europeas más avanzadas —cultural, económica, política y socialmente— del siglo diecinueve con las que las demás, Italia y

España en nuestro caso más cercano, tuvieron que compararse, fueron Francia e Inglaterra. La primera en preponderancia cultural, la segunda con la mayor pujanza económica de la época. Dado que las grandes capitales de estas naciones se constituían en enormes focos urbanos, los problemas de orden cívico que hoy reconocemos, y hasta cierto punto aceptamos como inevitables, no tardaron en manifestarse en París y Londres: robos, agresiones, asaltos, homicidios, incendios, y un largo etcétera se multiplicaron en ambas metrópolis con tal incidencia que los respectivos gobiernos no tuvieron otro remedio que idear modos de aplacar el desorden que ponía en peligro no tan solo la vida de sus habitantes sino la fundamental estabilidad de sus respectivas sociedades, organizando cuerpos de agentes del orden público cuya misión era sin duda aprehender al o a los culpables.

La primera novela policíaca de un autor italiano apareció en 1884 gracias a Edoardo Scarfoglio que escribió *Il processo di Frine*. De allí en adelante han sido muchos los autores que se han medido con ese género: Gadda, Sciascia, Calvino, hasta los más actuales De Cataldo, Fois y Lucarelli, pasando naturalmente por el nuestro Camilleri.

5.2 ANTECEDENTES

Podríamos señalar el año 1841 como fecha de nacimiento oficial de la literatura policíaca, cuando en las páginas del diario *Graham's Magazine* de Philadelfia apareció el famoso cuento de Edgar Allan Poe (1809-1849) "Los delitos de la calle Morgue". Auguste Dupin es el nombre del primer detective de Poe, un joven con escasos recursos económicos que gracias a un razonamiento deductivo impecable encuentra la solución del homicidio de dos ancianas.

No es casual si el personaje de Dupin, al que seguirá otro ilustre detective, Sherlock Holmes, nace en la segunda mitad de siglo XIX en cuanto, en esa época, el mundo está en plena fase de evolución gracias al positivismo. No se puede hablar todavía de novela policíaca, sino de novela popular donde la razón, y con ella el fabuloso avance del género humano y de sus invenciones, encuentran un lugar prolífico para la evolución de este género. La novela que empieza a difundirse en Europa es un tipo de literatura que sale depurado de ciertos elementos metafísicos y misteriosos que la novela gótica ya le había trasmitido.

Este género pasa a ser una expresión del positivismo con Conan Doyle o Sherlock Holmes y muchos más personajes y autores que en Europa recogen la herencia de Poe: Agatha Christie en Inglaterra y Georges Simenon en Francia construían sus novelas sobre la base de la fuerza lógica y deductiva llegando a encontrar la verdad allí donde otros no saben o no pueden.

Tras su desembarco en el Viejo Continente, la literatura popular encuentra de nuevo en los Estados Unidos los motivos para un profundo cambio de imagen: sigue siendo un tipo de literatura muy cercana a la realidad de la sociedad donde nace, pero su trasformación definitiva es causada por la introducción de elementos violentos, tiroteos, whisky, sexo, pubs nocturnos. Desde el plácido Sherlock Holmes la novela policíaca encuentra ahora su verdadera expresión gracias a nuevos autores que se asoman al escenario literario; entre todos subrayamos a Raymond Chandler**,** creador del investigador Philip Marlowe, y a Dashiell Hammett, quizás el verdadero fundador de la novela policíaca estadounidense. Hammett restituye a la sociedad americana su verdadera esencia, la nota violenta de la sociedad corrupta de los primeros años del siglo XX. De hecho, este género de novela pasa a ser con su realismo el espejo de la sociedad

moderna, tal como el naturalismo francés e italiano de Zola y Verga habían dibujado la sociedad europea de finales del siglo XIX (cfr. Crovi, 2002:20).

A lo largo de su historia, la novela popular, de intriga o de misterio, no ha tenido nunca momentos de debilidad. Y esta característica quizás se debe al hecho de que este género de novelas ha tenido siempre una gran capacidad de renovación: desde el ciclo gótico se ha pasado rápidamente a una evolución de contenidos que han ido introduciendo en las novelas pertenecientes a este género elementos cada vez más actuales y acordes con el pasar del tiempo. Desde la variante violenta estadounidense de inicios del siglo XX otros elementos han servido para renovar este género; por ejemplo, las historias de espionaje de John Le Carré, autor de *El espía que llegó del frío* u otras tipologías de *thriller* que tienen siempre en un delito su principal punto de comienzo, o el *thriller* de tipo legal, el llamado *legal thriller*, el *noir* o el *giallo* (según se considere el género nacido en Francia o en Italia).

Al lector de este trabajo le parecerá ya obvio que una de las mayores dificultades de este capítulo reside en la clasificación del género según el término usado en cada país (cada término determina una época o un ciclo de la novela popular).

5.3 DEFINICIÓN DE UN GÉNERO

En la actualidad, al género de la novela con delito le corresponden fundamentalmente tres definiciones:

> *Detection*, *suspense*, *thriller*. *Detection* sta per indagine, inchiesta, smascheramento; *suspense* indica la "tecnica sospensiva" di ogni storia strutturata su un intrigo; *thriller* definisce una rappresentazione verbale o visiva con soprassalti, sussulti, imprevisti. (cfr. Crovi, 2000:9)

En algunos países europeos ha existido el problema de cómo definir este tipo de literatura. Y, como veremos, surge inmediatamente un problema básico de nomenclatura que es necesario abordar para aclarar la confusión existente.

En Inglaterra, por ejemplo, la novela policíaca es conocida con el término *detective novel* o *detective story* (según la extensión de la narrativa) o, en un significado más amplio, *detective fiction* (término que resume a los dos anteriores). Como es posible apreciar, todos los términos usados hacen alusión a la importancia del papel central del investigador. *Thriller* es un término usado para dar predominio al elemento del suspense, es decir, de aquella tensión emotiva transmitida al lector que ve peligrar el final positivo de la historia. Además, *mystery novel* y *hard boiled story*: en el primero predomina el elemento del miedo y en el segundo se identifica un tipo de novela donde se hace recurso a la violencia[34].

En Francia, para definir a este género se ha utilizado de una forma generalizada el término *roman policier* creado por Emile Gaborieau, autor de la serie inspirada en el policía Lecocq. A diferencia de la tradicción anglosajona donde, como hemos podido comprobar, el centro de la atención iba dirigido al detective, en Francia, con el calificativo *policier*, se ha preferido hacer hincapié sobre el hecho de que la investigación es conducida por la policía. Tras la Segunda Guerra Mundial, el término *roman policier* dejará espacio al más común *serie noir*, más bien conocido como *noir*, palabra con la que se le conoce el género de investigación en ese país (cfr. Fabbri, 2000:8).

[34] En relación con las convenciones del *hard boiled* y la traducción, vid. Morillas, E., (1997), "Género, estilo y traducción: Beltenebros, de A. Muñoz Molina, en italiano", en MORILLAS, Esther y Juan Pablo ARIAS (eds.), El papel del traductor, Salamanca: Ediciones del Colegio de España, pág. 387-400.

En España el término *novela policíaca*, traducción del francés *roman policier*, y también *novela criminal*, es una definición que no sólo engloba perfectamente a toda clase de obras inspiradas en este género, sino que «evita el equívoco aportado por la citada denominación más común de *policíaca* y ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos» (cfr. Calatrava, 1991:21). No es infrecuente el uso de términos como *relato*, *cuento* o *narración*, referidos a casos individuales. Igualmente, los calificativos que más han prosperado en castellano, por encima de los de origen anglosajón *novela detectivesca* o *de misterio*, son los derivados de la expresión francesa *roman policier*; así encontramos *novela policial* o, el más usado, *novela policíaca*.

En Alemania, según Maslowskj (1952:1096), se emplean diferentemente los términos *kriminalroman* y *detektivroman*: el primero se refiere a cualquier obra de carácter criminal; el segundo, es define aquellas novelas que incorporan en su trama unos procedimientos lógicos que llevan al descubrimiento final del culpable.

Finalmente, también en Italia, como ha ocurrido en el resto de Europa cuando empezaron a difundirse algunas obras cuyas historias estaban basada sobre hechos criminales la definición de este género reveló la dificultad de encontrar una única denominación, generalizadora y definitiva. Al principio, el término *romanzo poliziesco*, quizás el más común, recogía no sólo una tipología de novelas en donde la investigación era llevada a cabo por la policía, o con modales típicos usados por los policías, sino también un género en cuyo interior la historia escondía un desafío hacia el orden que la policía tenía que defender. Aunque parece prevalecer la costumbre común de usar la definición *romanzo poliziesco*, como decíamos, para identificar mejor un género nacional, en Italia, un país siempre tan

abierto al uso de términos extranjeros, a menudo se usan indistintamente otras definiciones procedentes sobre todo de la literatura anglosajona, entre los que subrayamos el término *thriller*, que junto a *noir* pasan a definir la literatura de intriga. En Italia se difundió también el uso del término *romanzo detettivo*, en el intento de convencer al lector de que lo que se disponía a leer era una historia con un detective como protagonista, y de *romanzo del brivido* "novela del escalofrío" pero, tratándose de términos quizás demasiado antiguos, hoy en día ambos están en desuso (cfr. Crovi, 2002:44).

Lo que en Italia reunió todos los términos que acabamos de ver fue, a partir de 1929, la definición de *romanzo giallo*[35], o más simplemente *giallo*, un amasijo de impresiones, sensaciones e ideas pensadas para dar un nombre al nuevo género literario que se estaba imponiendo a gran escala.

El diseño adoptado para esta nueva colección era muy «revolucionario»: un hexágono rojo aparecía sobre un plano amarillo en la portada. Más tarde el hexágono pasó a ser un círculo[36].

Como bien resume el escritor francés Patrick Raynal, en un tono de divertida provocación, toda novela policíaca siempre se inspira en la realidad de la calle, es decir, de la realidad social (cfr. Gambado, 2001:24). De aquí nuestra clara posición, por la que consideramos la novela policíaca en general como una novela de alto contenido social, una posición avalada también por Massimo Carlotto (cfr. 2002:20) en las páginas del diario *Il Manifesto*:

[35] La palabra italiana *giallo* "amarillo", hace alusión al color de las portadas de una popular colección de novelas policíacas editadas por Mondadori a partir de 1929. De ahí en adelante sirvió para denominar la literatura policíaca en general.

[36] A partir del número seis en adelante se verificará un cambio importante de estilo para la historia de la editorial italiana: de hecho, el pintor inglés Abbey en un intento de *restyling* definitivo de la serie, decidió transformar el hexágono en un círculo rojo, imitando la muy conocida firma de Edgar Wallace (cfr. Crovi, 2002:43).

> Raccontare una storia criminale, ambientata in un determinato luogo e in un determinato momento, significa descrivere, radiografandola, la realtà politica, sociale e economica che ci circunda.

¿Cómo se puede llamar *policíaca* una novela en la que cada vez con más frecuencia no aparece la policía o si lo hace lo hace sólo marginalmente? A esta pregunta ha intentado responder J. Colmeiro (cfr. 1994:54): según él, la razón se encuentra en la relación metafórica que se establece «por la convención entre el significante (novela policíaca) y el significado (narración de investigación criminal)».

Según Colmeiro, el término *novela policíaca* no designa exclusivamente la narración de las "pesquisas" policíacas, sino que atañe a toda narración inquisitiva que encuentra su fundamento en el fenómeno del crimen, en la que es frecuente, pero no necesaria, la participación de un detective.

Y en esta distinción reside, según nosotros, la definición de este género: por *novela policíaca*, *giallo*, *detektivroman*, *roman policier* o *detective novel* hay que entender solamente toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de los métodos, objetivos o resultados que se quieren alcanzar.

5.4 EL GÉNERO POLICÍACO EN ITALIA

Tras el éxito mundial de Victor Hugo y su *Notre-Dame de París* (1831), Alejandro Dumas y *El conde de Montecristo* (1844) y Eugène Sue con *Los misterios de París* (1842-43), también en Italia se difundieron rápidamente los elementos temáticos procedentes de estas novelas que, consideradas hoy, podrían ser vistas como los

antecedentes del *giallo* moderno. A diferencia de lo que ocurre en el resto de las literaturas europeas, en Italia estos términos fueron usados indistintamente, con la esperanza de poder acercar el mayor público posible a la narrativa popular.

La investigación literaria italiana empieza a desarrollar su atención en dos direcciones bastante diferentes:

> Da una parte prosperava la narrativa sentimentalromanzesca, di ideologia piccolo-borghese […], dall'altra faceva il suo apprendistato, soprattutto in riviste, una narrativa stilisticamente rigorosa, ma memorialistico-esistenziale, proliferante *tranche-de-vie* ingombrate da un fastidioso «io autobiografico»; (…) l'ideologia dello scrittore-vate (con il suo naturale sottoprodotto dello scrittore pedagogo) portava a privilegiare le figure dei «poeti» e dei «prosatori» rispetto a quelle dei "romanzieri". (Crovi, 2000:29)

En Italia, el *giallo* nace y se difunde a partir del éxito internacional de los primeros *feuilleton* aparecidos en Francia, cuya atmósfera estimuló a algunos autores italianos en el hallazgo de una forma de novela popular que pudiese, por un lado, adaptarse al gran público de lectores italianos necesitados de nuevos estímulos y, por otro, mostrar la originalidad de un nuevo producto narrativo creado en ese país.

La historia del género policíaco en Italia es ya bastante conocida y está bien documentada[37]. La primera novela policíaca de un autor italiano apareció en 1884 y es obra de Edoardo Scarfoglio, *Il processo di Frine*. En 1931, Alessandro Varaldo escribe *Il sette bello*, obra que da comienzo a la publicación de autores italianos en la

[37] Además del fundamental estudio pionero de L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Milán, Garzanti, 1979, quisiéramos recordar: E. Guagnini, *L'imposizione di un genere, il "giallo" italiano tra gli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta. Appunti e problemi,* en *Trivialliteratures, Letterature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1988; B. Bini, *Il poliziesco*, en *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, vol.3 (L'Età contemporanea), Turín, Einaudi, 1989; R. Clemente, *Le figure del delitto*, Bologna, Grafis, 1989; M. Carloni, *L'Italia in giallo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994; L. Crovi, *Delitti di carta nostra*, Bologna, Punto Zero, 2000; G.F. Orsi, *Breve storia del giallo italiano (1930-1950)*, en *Telefoni bianchi, delitti neri*, Milán, Mondadori, 2001.

histórica serie dedicada a este género por la editorial Mondadori. A partir de ahí, una serie importante de obras a cargo de autores prestigiosos en el marco de la literatura italiana como Gadda (1893), Sciascia (1921), Calvino (1923), hasta los más actuales Camilleri (1925), Macchiavelli (1934), De Cataldo (1956), Fois (1960) y Lucarelli (1960) protagoniza, en fases alternas de momentos de esplendor y momentos de crisis en el país transalpino la esencia de este género que trataremos de reconstruir en este capítulo.

El éxito de la literatura policíaca en Italia fue tal que al principio los editores que publicaban novelas de entregas no conseguían entender el motivo:

> Il successo dei "gialli" fu tale da imbarazzare perfino l'editore che si giustificava dicendo: "Da più di cento anni si leggono romanzi del genere, e se la nostra generazione che ha dato prove non dubbie di coraggio civile ha negli anni della propria gioventù divorato le opere di Conan Doyle di Leblanc e perfino di Nick Carter, quella che oggi sta vittoriosamente superando una delle prove più formidabili potrà certo senza proprio danno morale e intellettuale, trascorrere alcune ore di svago, leggendo Wallace, Van Dine, ecc. (Albonetti, 1994:50-51)

Gracias a estas afirmaciones podemos entender además que las bases del éxito de este género literario, y no sólo en Italia, son esencialmente dos: primero, el carácter psicológico y sociológico; segundo, el aspecto literario y editorial (cfr. Fabbri, 2000:8). En el primer caso, es sabido que el género policíaco supo reflejar las afirmaciones del positivismo y de la racionalidad científica a través de la valorización de la unión causa-efecto y de la utilización del concepto de evolución a través del proceso de investigación que produce la mejoría (la solución final) y la vuelta al orden. Tal empuje hacia el positivismo, gracias a un cuidadoso examen de lo negativo existente en la sociedad, dará al género policíaco el éxito y la fuerza necesaria para llegar hasta nuestros días.

Por lo que se refiere al segundo aspecto, el literario-editorial, los buenos resultados editoriales obtenidos por el género policíaco fueron tales gracias, sobre todo, a su afirmación como género literario de tipo popular, una narrativa al alcance de todos, una literatura barata, que contenía temáticas de revancha de la clase media hacia las usurpaciones sociales que ésta ha venido sufriendo a lo largo de la historia.

En definitiva, podemos afirmar, de acuerdo con F. Petrilli (cfr. 2004:84), que la narrativa policíaca es una metáfora, es el motivo para conocer una experiencia del saber humano visto bajo el aspecto de su total realización, pues "si arriva sempre a sapere esattamente come sono andate le cose". El *giallo* en Italia fue de gran ayuda para aquellos lectores incapaces de saber encontrar el justo interés en la vida de cada día y por ello se aproximaban a estos libros que hablaban de lo cotidiano.

Aunque la capacidad reactiva y de proposición de la industria editorial italiana fue capaz al principio de dar el espacio merecido a este género, según A. Tedeschi (cfr. 1979:33) fueron los libreros los que creyeron en las posibilidades de la novela policíaca y por ello exponían en sus estanterías centenares de novelas. El éxito de este género de novelas no tardó en llegar[38].

Pero lo que más nos interesa analizar es la llegada del género policíaco a tierras italianas, a través de una serie de metamorfosis, de un desarrollo muy lento ayudado por la preferencia del público hacia una literatura libre y no comprometida que arranca del gótico hasta llegar al verdadero *giallo*. A pesar de la contaminación entre géneros

[38] "Per la verità, in un primo momento andò tutto liscio, trattandosi di libri senza nessuna pretesa, almeno apparente, di critica sociale, senza nessun aggancio politico. Alla fine il bene viveva sempre sul male, e per un po' questo parve bastare ai censori fascisti. Le limitazioni vennero dopo. Un giorno arrivò l'ordine di non parlare più di suicidi. Evidentemente il regime pensava che togliersi la vita fosse una debolezza indegna del saldo carattere littorio" (Tedeschi:*ibídem*)

que recordábamos antes, lo que en seguida resultó claro a la mayoría de escritores fue la importancia de tres elementos claves para el buen resultado de sus historias: sangre, sexo y dinero[39].

Las ganas de "brindar" al público un producto original se mezclaban con las exigencias de los propios autores de denunciar el drama social de las clases más pobres y marginadas. La voluntad de contar prevaleció, en muchas ocasiones, sobre el mismo presupuesto literario: el resultado fue una serie a medio camino entre la reconstrucción histórico-social, tal como imponía en aquellos años la corriente *verista,* y una áurea de misterio.

En definitiva, podemos afirmar que las principales características que distinguen el *giallo* italiano son sobre todo tres: por un lado, la constante adhesión de los autores italianos a la realidad. Los ejemplos más evidentes nos llegan de las obras de Gadda, Sciascia, Lucarelli y Camilleri, por ejemplo. Es decir: en Italia (y también en España o Francia o Alemania, por no salir de Europa) el relato policíaco se propone sobre todo como novela social (cfr. Pingani, 2001). Una segunda e importante característica es que esta producción no ha renunciado nunca en Italia a cierto gusto por la parodia y el humor, aunque la razón sigue teniendo de todas formas su recorrido lógico. Tercera y última característica, muy a tener en cuenta, es que la novela policíaca en Italia tiende a ser reconocida más bien como literatura que como subgénero.

Hoy en día, en Italia, el género policíaco es usado más bien como instrumento narrativo que garantice la tensión y el interés del lector, pero también es el vehículo privilegiado para diversos tipos de investigaciones (históricas y sociales, sobre todo). El *giallo* podemos definirlo como la búsqueda de una identidad en la complicada y

[39] "Sangue, sesso e soldi erano (visti i risultati dei precedenti francesi) tre addendi fondamentali che non potevano mancare nelle loro opere" (Crovi, 2002:24).

fragmentaria realidad contemporánea que ha ido creciendo al paso de los éxitos obtenidos por algunos de sus más prestigiosos autores. La técnica del *thrilling*[40] sirvió a algunos de ellos para describir mejor el alma y la psicología de sus personajes, para poder investigar, de forma más exhaustiva, las costumbres y, sobre todo, las malas costumbres de Italia. Según Crovi (cfr. 2002:67), la novela policíaca es la primera y única forma de literatura popular que expresa la poesía de la vida moderna.

5.5 DURANTE EL RÉGIMEN FASCISTA

En Italia la difusión del género policíaco siguió un proceso imparable, si se exceptúa el periodo fascista y el prebélico. Los condicionamientos políticos del régimen fascista impusieron en ese país reglas restrictivas absolutamente artificiosas y arbitrarias.

La censura de Mussolini, entre otros factores, que quisiéramos aquí definir "curiosos", puso negativamente en evidencia durante unos años la difusión de la literatura detectivesca. Al principio, los censores prohibieron a las editoriales publicar la traducción de obras en las que ambientaciones y acontecimientos pudieran dañar la imagen de Italia, en cuanto muchas novelas, sobre todo americanas, tenían como protagonistas a criminales de origen italiano. Fue así que los nombres de muchos personajes de novelas policíacas escritas por autores extranjeros fueron sustituidos por nombres de origen latinoamericano, español o francés. Otro episodio notable fue el que aconteció en el mes de agosto de 1941, en Italia y también en otros países pertenecientes al Eje alemán. El Ministero della Cultura Popolare del

[40] El ejemplo clásico del *thrilling* se basa en escenas cruentas y realísticas, todo envuelto en una atmósfera donde la espera de algo terrible e inevitable atrae la atención del lector. También en el cine el *thrilling* ha sido uno de los motivos más consagrados para la narración.

gobierno de Mussolini decretó la suspensión de toda publicación policíaca en cuanto ésta era considerada no sólo perteneciente a un género de importación occidental, y por ello enemigo, sino también moralmente criticable por su insistencia en actos criminales que ponían a los hombres el uno en contra del otro (cfr. Tedeschi, 1979:33).

Según Nercejac, autor de numerosas novelas policíacas y también de muchos estudios sobre el género, la sospecha de la censura fascista no estaba tampoco muy fuera de lugar. Observa el estudioso que en los diez años que precedieron al segundo conflicto bélico los países que defendían la libertad se opusieron vigorosamente a la propaganda del bloque totalitario, de tal manera que también la novela policíaca fue utilizada como principio de afirmación de los conceptos de justicia y del estado de derecho:

> I paesi più amanti della libertà si sono opposti alla propaganda del blocco dei paesi totalitari con tutti i mezzi possibili, così anche il romanzo poliziesco, date le circostanze è stato utilizzato come uno dei luoghi di affermazione della giustizia e del diritto. (Narcejac, 1976:174)

Antes de proceder a la completa cancelación de toda publicación de inspiración policíaca, tanto en Italia como en Alemania hubo un intento de ideologización de este género. Pero el resultado fue infructuoso en cuanto que en estos dos países en particular, contrastando con la ideología política impuesta por sus mandatarios, no podía existir un investigador que se moviera por iniciativa propia. Como afirma W.T. Rix (cfr. 1980:202): “Lo stato totalitario è onnipresente e la sua attività si ripercuote fin nelle sfere più lontane. Non resta più spazio per l’iniziativa individuale”.

5.6 LIMITACIONES Y PROBLEMAS DEL *GIALLO* EN ITALIA

Si en Italia el desarrollo del género policíaco ha sido lento e inconstante, no es sólo por culpa de las limitaciones impuestas por el régimen de Mussolini y de sus represiones censoras. Según P. Ruffilli (cfr. 1991:9), a las primeras novelas escritas por autores de ese país le faltaba sobre todo una completa libertad de expresión, una atrevida ausencia de hipocresía y el derecho al pesimismo y al nihilismo, como ocurría en las novelas americanas.

Es cierto que en Italia la difusión de los géneros literarios nunca ha tenido una vida fácil: por ejemplo, es sabido que el género fantástico tuvo problemas al principio. Para Enrico Ghidetti (cfr. 1984:IX), la culpa fue de la vitalidad de una larga tradición clásica y humanista todavía fuerte en el país transalpino que frenó la difusión de cualquier género.

Algo parecido le ocurrió también a la novela policíaca italiana: muchos autores que en los años treinta midieron su fantasía con este género no habían elaborado todavía suficientemente las estrategias necesarias de composición para satisfacer plenamente un tipo de literatura de masas, tal como iba a ser definida la novela de intriga.

G. Canova (cfr. 1988:66) afirma que algunos de los primeros autores, entre ellos Alessandro Varaldo (1876) y Arturo Lanocita (1904), parecen sentir en aquellos años una especie de pudor a la hora de hablar de muerte y delitos, como si se propusieran dejar de lado los componentes fundamentales del género mismo. Así, los primeros lectores que se acercaron al cuento policíaco hecho en Italia encuentran en él evidentes carencias debidas, sobre todo, a la escasa comprensión de las necesidades del público, que considera muy artificioso el género policíaco en un país como Italia.

Sobre la existencia o no del género policíaco en su país Oreste Del Buono (1974:9) opina:

> E' considerata una verità inconfutabile la tante volte ribadita inesistenza del romanzo poliziesco italiano: effettivamente a questa, come a ogni forma di narrazione popolare, si sono apposte da noi le solite intemperanze d'una separazione addirittura classista e razziale tra letteratura e pubblico, una separazione, in fondo, sempre ben vista dalle autorità italiane, piuttosto avverse a ogni minimo baluginare di realtà, di critica, di polemica nelle pagine.

En otro artículo aparecido en el diario *Corriere della Sera*, Del Buono (cfr. 1979:31) traza un cuadro lo suficientemente negativo como para llevar los lectores a considerar la inexistencia de este género en Italia, debido, escribe Del Buono, a la falta de recíproca confianza entre editores y autores. Además, insiste, en Italia se verifica el fenómeno de que quien escribe novelas policíacas es casi siempre un escritor demasiado convencido de serlo, reacio a cualquier posibilidad de experimentación.

Es evidente que en las palabras de Oreste Del Buono se esconde un sutil matiz polémico hacia toda la cultura italiana, poco receptiva y bastante ciega a las exigencias de innovación cultural solicitada por el público.

La aparición en Italia de *Venere privata* (1966), la primera novela del ciclo dedicado por Giorgio Scerbanenco (1911) al detective Duca Lamberti, marca una fecha importante para la historia italiana del género policíaco (cfr. Carloni, 1984:225). Ya en 1940 este autor había propuesto otro personaje que, considerado el particular momento histórico, no era italiano sino estadounidense, Arthur Jelling, un funcionario archivista de la policía de Boston (como hemos mencionado anteriormente la ambientación extranjera era una solución impuesta por la censura fascista). Scerbanenco es un escritor muy particular dentro del panorama literario italiano, un ejemplo único de artesanía de la escritura, también por la cantidad de obras que produjo

(más de 100 novelas y casi 2.000 cuentos). Quizás es el único ejemplo en Italia de un autor capaz de conjugar géneros y lenguajes diferentes: de las novelas sentimentales a las novelas de espionaje o policíacas o también fantásticas[41].

Como afirma Benedetta Bini (1989:1019), la literatura de Giorgio Scerbanenco se ha ido consolidando como «il vero e unico esempio, nella storia del giallo italiano, di scrittore professionista ed originale, capace di ricreare strutture, linguaggi ed ambientazioni». Un estilo, el de Scerbanenco, que funciona como elemento de enlace entre un género de escritura "alta" y las retóricas de los modelos paraliterarios propuestos por un escritor auténtico y profesional, es decir, un experto del lenguaje de los medios de comunicación y un óptimo creador de historias.

En Scerbanenco, además, existe la anticipación y los presupuestos más evidentes de una sensibilidad y de un gusto, de una atención a la evolución literaria de consumo que quizás hoy en día encontraría mayor éxito, pero que en su época frenó la difusión de una literatura con estas características.

En la actualidad la tendencia del mundo literario es la de mezclar los géneros, y el éxito de este experimento es fácilmente demostrable ante el rápido difundirse de novelas inspiradas en el género policíaco, por ejemplo, una indicación positiva para salir de la esterilidad de la que se queja parte del mundo literario contemporáneo.

Afirma Marisa Rusconi (1994:30): «E' importante che non ci sia più il sacro terrore di contaminare i generi o, più precisamente, di

[41] Scerbanenco da nombre a un premio literario que cada año se asigna en el ámbito del Noir in Festival de Courmayeur al mejor escritor de novelas policíacas italianas publicadas el año anterior.

camminare al confine tra un genere e l'altro». La novela policíaca, según el crítico Goffredo Fofi (cfr. 1994:31), es el ejemplo más ilustre de contaminación, en donde la literatura es viva y donde se mezcla un tipo de narración alta con una baja, un tipo de literatura en donde sólo permitiendo continuas invasiones entre los géneros es posible investigar sobre lo real, contar el mundo que nos rodea, interpretar y establecer las bases para una severa crítica social.

En 1935 nace en Italia una revista especializada en el género policíaco, *Il cerchio verde*, dirigida por Mario Buzzichini y Cesare Zavattini, entre otros. Creada por el grupo editorial Mondadori, esta revista quería dar espacio sobre todo a escritores italianos emergentes, que hicieron del *giallo* su personal manera de expresarse. Este intento nacional-popular del grupo Mondadori era evidente desde el formato del semanal, una especie de periódico pensado para un uso inmediato y cómodo de llevar, fácil de leer en cualquier momento y lugar: nace la versión de bolsillo de esta editorial.

Sobre el papel desarrollado por la revista *Il cerchio verde*, Rita Padovani (1996:19) comenta:

> Al *crime novel*, alla *spy story* si intrecciano sempre più spesso la fantasia macabra, la vicenda nera, l'elemento gotico e soprannaturale. La componente magico-misterica che dai *folk-tales*, affinandosi nelle opere del maledettismo scapigliato ottocentesco (…) era straripata nell'appendicistica, da qui si riversa nella contigua zona gialla (…) L'armamento dell'horror, licantropi, vampiri, scimmioni alla moda di Poe, e gli espedienti granguignoleschi (mani tagliate, teste mozze, scheletri) costellano le pagine del "Cerchio" (…), che in tal modo recupera la «linea d'ombra» rifiutata e rimossa dai "Libri Gialli" e rifluita nell'editoria economica: nei «Gialli Economici» e soprattutto nei volumi di Nerbini e di Sonzogno.

En las páginas de *Il cerchio verde*, pues, no faltaba un sutil sentido del horror; empezando por las imágenes que aparecían en la cubierta, donde se podían observar figuras macabras de inmediato

impacto emotivo, para finalizar con aventuras «negras», pasando por lo sobrenatural.

A pesar de los límites del *giallo*, los cuentos que aparecían en esta revista —que desapareció en 1937—, abrieron una brecha importante para las nuevas posibilidades de este género que, en Italia, sufría todavía las influencias de los grandes maestros extranjeros. El elemento principal de estos cuentos era, más que el delito, la pasión: de ahí, quizás, es posible comprender las reservas por las que muchos autores tardaron en considerar la novela criminal como un verdadero género literario, en cuanto los elementos del *feuilleton* habían traspasado en masa las historias de amor y muerte. En aquella época era bastante típico encontrar una heroína

> Diafana, fragile ma dotata di notevole *sex appeal*, una versione ossimoricamente fatale; o viceversa, ambigua, insidiosa, funesta frigida maliarda, meglio se ballerina, modella, attrice, e quindi doppia e sdoppiata in un gioco perverso di innocenza e seduzione. (Verdirame,1996:259)

y un héroe,

> Un giovanotto dell'alta borghesia o (…) un diplomatico, un rampante *yuppie* ante litteram, un affermato professionista quarantenne con il canonico fascino delle tempie grigie, o un *viveur* galante, fatuo, narcisista. (Verdirame, *ibídem*)

Tras estas primeras consideraciones pensamos que en Italia, de todos modos, ha existido y existe todavía una buena tradición literaria inspirada en el género policíaco, aunque al principio sólo se trataba de una tradición importada y no de un verdadero producto nacional. En la Italia literaria de la novela policíaca se ha asistido, más que a un problema de creatividad, a un problema de credibilidad, empezando por la crítica interna que, como hemos visto, desprestigiaba al principio la producción nacional. Que la literatura italiana fuera incapaz, o «indigna», de proponer obras policíacas no era por la falta de calidad de las obras que aparecían en el mercado, sino por el

supuesto de que la verdadera literatura no tenía que preocuparse de contar necesariamente algo. Era como si a una novela inglesa, francesa o americana, se le concediera más que a una novela italiana.

Pero otro factor importante que cabe destacar fue que la sociedad italiana no era por cierto un modelo similar, por tradición, usos y folclore, al modelo anglosajón, existiendo en Italia una tradición cultural y literaria que sin duda había sufrido (y por ello también se vio interrumpida) dos conflictos bélicos mundiales, y hasta que no acabó la Segunda Guerra Mundial, su literatura, como también todos sus artes, no tuvieron la fuerza y la fiereza de "resurgir".

Además, las ciudades italianas no eran exactamente el modelo de "encrucijada" de violencia y corrupción, ese terreno fértil para el crimen en donde el bien y el mal convivían en los peores aspectos de la sociedad, motivo inspirador para los escritores de habla inglesa. No obstante, la moda de los llamados "misterios ciudadanos" llegó a Italia a consecuencia del éxito de la obra de Emile Sue, *Los misterios de París*, a partir de 1851. Se abrió definitivamente el camino a un *feuilleton* de carácter social en donde se denunciaba públicamente las evidentes lacras sociales de la época en un estilo realista, duro y sensacionalista. B. del Vecchio escribió *I misteri di Roma contemporanea* (1851), Benedetto Naselli escribió en 1852 *I misteri di Palermo*, Cesare Monteverde en 1853 *I misteri di Livorno* y Angelo Panzani, en 1854, nos deleita con *I misteri di Firenze*, aunque la lista es más larga, y son muchas las ciudades italianas que han servido como modelo a otros escritores. En el siglo XX se asiste a un considerable cambio de escenario, y la ciudad, como veremos también desde las obras de Sciascia hasta Camilleri, deja espacio a otros paisajes (sobre todo el mundo rural).

Que la novela policíaca haya nacido en los países anglosajones, y de allí haya pasado antes a Francia y luego al resto de los demás

países europeos, antes de difundirse con mucho éxito también en Italia, es una verdad incuestionable. En Italia, en definitiva, la novela policíaca llegó sólo cuando se encontraba al máximo de su éxito en Europa, y todo ello coincidió con el amanecer de las transformaciones sociales de las que hablábamos, la guerra y los cambios culturales: fue sólo entonces, al conseguir la sociedad italiana encontrar de nuevo su camino cuando, en el intento de descubrir una mayor semejanza del cuento foráneo con las tradiciones culturales de la península, los modelos americanos hasta entonces considerados transformaron al detective en policía y al detective privado en un agente miembro de una institución:

> Assistiamo alla scomparsa del detective "classico", sostituito da un investigatore che pensa prima a salvare la pelle e poi, magari, riesce anche a scoprire il colpevole di un reato, cioè scompare quel tipo di giallo che presuppone la certezza di ricomporre un ordine infranto dal criminale. (Pingani, 2001:16)

Los autores italianos, aunque al principio copiaron del modelo anglosajón, asignaron a este género un estilo propio: es por esta razón que podemos afirmar que en Italia, en las últimas décadas en particular, se ha visto un creciente interés por la literatura policíaca que, a diferencia de otros países, se publica fuera de las colecciones tradicionalmente dedicadas al *noir*.

De ahí la consideración de que en Italia encontramos muchos escritores que no se especializan del todo en este género —y en Italia son la mayoría—, y que son considerados por la crítica más bien como escritores "comunes" y no como "artesanos" de la escritura especializada. Antonio Tabucchi, por ejemplo, un autor que a menudo se ha medido con este género, sobre su obra *La línea del horizonte* (1993) decía:

> Per la prima volta, in quel momento, mi sono confrontato con una letteratura interrogativa, quella gialla, che io amo molto sia nella sua forma più popolare – i gialli che escono settimanalmente – che in quella di alto livello letterario come potrebbero essere i «gialli» scritti da Sciascia o Dürenmatt. Ho poi utilizzato questo modello anche in *Pereira*, che in fondo è un romanzo giallo, con la struttura di una storia poliziesca, modellata secondo un riferimento a un'autorità, secondo quel motivo di ricerca e di interrogazione che è caratteristico della letteratura poliziesca. (Caglianone, 1995:16)

5.7 LAS PRIMERAS PUBLICACIONES (SIGLO XIX)

En las primeras publicaciones que aparecieron en Italia está claro que la fantasía de los autores se concentra tanto sobre la ambientación de sus novelas como en la creación de un protagonista explícito, naturalmente un policía (casi siempre un comisario).

El análisis de la cuestión social, y de sus repercusiones sobre el pueblo, era considerado como uno de los motores más importantes para el desarrollo del género policíaco (lo mismo que ocurre en toda Europa). Por consiguiente, también en Italia las condiciones de miseria —que todavía empobrecían ese país— eran una fuente continua de noticias e informaciones, la mayoría de crónica negra, que sirvieron de inspiración para las obras de muchos autores. Contar los aspectos más turbios de la sociedad servía para continuar y adherirse más de cerca a la literatura verista, al estilo más puro que tanto éxito ya había tenido anteriormente en la literatura italiana —pensamos en la obra de Giovanni Verga (1840-1922)— y que dio lugar al nacimiento de este género narrativo, quizás el más metropolitano de todos los géneros literarios existentes hasta la fecha. En las obras de algunos de ellos aparecen brillantes descripciones de algunas ciudades, entre las que se encuentran las principales capitales de la época, Nápoles, Milán, Roma y Florencia, así como verdaderos escenarios de bandas de malhechores y de sus negocios.

Respetando un exclusivo orden cronológico, las obras de Francesco Mastriani (1819-1891), Cletto Arrighi (1828-1903), Giulio Piccini (1849-1915), Emilio De Marchi (1851-1901), Matilde Serao (1856-1927) y Edoardo Scarfoglio (1860-1917) empezaron a difundir rápidamente este género en la península.

En el caso de Francesco Mastriani los lectores conocieron una trilogía policíaca, una novela de acción o *giallo* psicológico, sin investigador pero con cadáver, ambientado en Nápoles: *I vermi* (1863), *I misteri di Napoli* (1870) y *Le ombre* (1888).

Un autor que quizás intenta alejarse del modelo extranjero, proponiendo una alternativa "local" al entretenimiento popular, en una época que definiríamos todavía pionera para la novela policíaca en Italia, es Cletto Arrighi, autor de *La mano nera* (1883). Muy cercano al estilo literario de la anticonformista *scapigliatura* milanesa, Arrighi presentaba una historia macabra, que poco se alejaba del estilo negro de la novela de terror, cuyos protagonistas estaban afiliados a la organización de la *Mano Nera*[42]. En Cletto Arrighi, al que le «interessa il lato oscuro dell'esistenza, non quello chiaro, e preferisce esaltare il male piuttosto che esplorare i territori del bene o della giustizia» (Crovi, 2002:33), se puede apreciar cómo en su obra se encuentran sólo los gérmenes de lo policíaco, cuyos antepasados viven todavía «enjaulados» en la literatura gótica de Edgar Allan Poe.

Con la narrativa de Giulio Piccini, *alias* Jarro, periodista del diario de Florencia *La Nazione*, nace el personaje del comisario Domenico Arganti, más conocido con el pseudónimo del comisario *Lucertolo*, protagonista de algunas novelas poco conocidas por el gran público italiano como *L'assassinio nel vicolo della Luna* (1883) o

[42] Organización mafiosa nacida para asegurar "protección" a los emigrados italianos que viajaban a Estados Unidos pero que pronto se trasformó en una terrible banda de gángster que ejercía un dominio absoluto entre los pequeños emprendedores de *Little Italy* en Nueva York.

Ladri di cadaveri (1884). Es sobre todo en la obra *Firenze sotterranea* (1900) donde el autor levanta alto su grito de protesta: esta novela es más bien un acto de acusación en contra de la opulenta burguesía de la época en la ciudad toscana y en contra de los que, aun teniendo la posibilidad de hacerlo, no tomaban ninguna medida para dar una solución al fuerte estado de ignorancia, degradación y de miseria que sofocaba la ciudad de Florencia.

La obra de Emilio De Marchi *Il cappello del prete* (1888), para cuyo lanzamiento se movilizó todo el sistema editorial, con una serie de iniciativas publicitarias más propias de nuestra época, da espacio a los sentimientos y a futuras producciones de otros autores que se inspiran en este género:

> E' innegabile che *Il cappello del prete* vada considerato a tutti gli effetti il romanzo capostipite di quella che poi sarebbe divenuta la scuola gialla tricolore. Per lanciare quell'opera di De Marchi, i (…) giornali italiani fecero nelle loro rispettive città una campagna di lancio sostenuta mandando per strada decine di strilloni che con cartelloni al collo promuovessero fra il pubblico quella che era stata progettata come la risposta italiana al romanzo d'appendice francese, che tanta diffusione e tanto successo popolare stava riscuotendo in quel periodo in Italia. (Crovi, 2002:34)

Siguiendo las palabras de De Marchi, aparecidas en la introducción de su obra publicada por la editorial Treves, entendemos las motivaciones que le empujaron a escribir una obra que, como él mismo la define, tiene una característica experimental al servicio del público italiano, necesitado de nuevos intereses:

> Questo non è un romanzo sperimentale, tutt'altro, ma un romanzo d'esperimento, e come tale vuol essere preso. Due ragioni mossero l'autore a scriverlo. La prima per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice, con quel beneficio del senso morale e del senso comune che ognuno sa; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del gran pubblico. La seconda ragione, fu per sperimentare quanto di vitale e di onesto e di logico esista in questo gran pubblico così spesso calunniato e proclamato come una bestia vorace che si pasce solo di incongruenze, di sozzure, di carni ignude, e alla quale i giornali a

> centomila copie credono necessario di servire troguolo. […] L'arte è cosa divina; ma non è male di tanto in tanto scrivere per i lettori. (cit. en Crovi, 2002:34)

Las palabras de De Marchi suenan como a proclamación de un verdadero manifiesto, que más allá de criticar la situación de «parada», o de inactiva eficacia creativa que ataba a los demás autores italianos en detrimento de la calidad literaria en aquella época, iba defendiendo al público capaz de elegir y valorar bien las novelas, no sólo en función de la calidad de los hechos morbosos que se contaban, sino más bien por la alta calidad del producto literario confeccionado. Todavía lejos de las obras de los autores franceses, Emilio De Marchi consiguió atraer la atención de crítica y público hacia este nuevo género en Italia.

La ciudad de Nápoles es el escenario de las novelas de otra escritora de éxito, Matilde Serao, que escribió *Il delitto di via Chiatamonte* (1892) y *La mano tagliata* (1912) donde el protagonista es un investigador privado al estilo del famoso Holmes. Rica en intrigas, amores y extraños acontecimientos, la primera novela de Serao es una obra perfecta en su arquitectura, donde los géneros se mezclan manteniendo así en todo momento bien alta la atención del lector, en un estado de ánimo continuamente renovado a cada entrega. En estas dos novelas de Serao encontramos todos los ingredientes del más tradicional *feuilleton* francés: historias de violencia y homicidios, intrigas políticas, espías, etc. La figura de un detective inglés, protagonista de la historia, llama la atención del lector en *La mano tagliata* y recuerda al Holmes de Doyle, mientras en la primera novela las investigaciones de la autora son llevadas a cabo por el policía De Rosa.

Cierran esta introducción a las primeras publicaciones que se concentran sobre todo en obras publicadas en el siglo XIX las

denuncias de las verdaderas condiciones de vida de las clases menos afortunadas de Edoardo Scarfoglio, autor de *Il processo di Frine* (1884). La novela cuenta la historia de un homicidio del cual es acusada una joven campesina, una típica belleza popular que inspiró años más tarde (1952) al director Alessandro Blasetti a realizar una película, *Altri tempi*, cuyos protagonistas eran Gina Lollobrigida (Frine) y Vittorio de Sica (el abogado que la defiende).

A partir de 1910 se asiste en Italia a un aumento considerable de las publicaciones de novelas policíacas. Nuevos autores fueron ocupando el panorama literario y gracias a ellos desaparecieron definitivamente los prejuicios y las dudas lanzadas por la crítica sobre la "legitimidad" de este género: se conocen no sólo las obras de De Marchi y de Arrighi, sino también las de Invernizio y Serao que dieron vida, entre 1910 y 1940, a las más importantes colecciones de literatura de género. Desde 1919, además, las entregas de novelas policíacas empezaron a publicarse junto a los principales periódicos de la época, aunque durante los primeros años de esta experiencia editorial las obras publicadas no consiguieron alcanzar ese carácter independiente que, por el contrario, llegará unos años más tarde.

La editorial Sonzogno abordó por primera vez en Italia la publicación de la colección titulada *I romanzi polizieschi*. Le siguieron en 1921 las *Collezioni di avventure poliziesche* publicadas por la editorial Bemporad, que editó también todo el ciclo de novelas escritas por Gaston Leroux, los *Racconti d'azione e di mistero* (1926), la *Collezione gialla* (1926) y los *Libri gialli*, toda una colección que, como vimos, dio nombre al género.

Este tipo de novela empezó a utilizarse para expresar todo el malestar social no experimentado hasta la fecha por los autores más prestigiosos que a este género dedicaron sus esfuerzos, una fuerte

"incomodidad" hacia la modernidad, con todas sus facetas violentas, sus abusos y sus locuras, en aquel entonces al orden del día.

5.8 EL SIGLO XX: LOS MAESTROS

Otros autores –de algunos de ellos hemos hablado ya– que dejarán una huella indeleble en la historia del género policíaco en Italia son: Carlo Emilio Gadda (1893-1973), Dino Buzzati (1906-1972), Mario Soldati (1906-1999), Giorgio Scerbanenco (1911-1969), Franco Lucentini (1920-2002), Leonardo Sciascia (1921-1989), Carlo Frutteto (1926) Umberto Eco (1932) y Loriano Macchiavelli (1934), por nombrar sólo algunos.

Todos ellos han deleitado a sus lectores con narraciones turbias e inquietantes siempre bien recibidas por la crítica y por el público que, mientras tanto, iba reconociendo el prestigio que este género se merecía.

El éxito de estos escritores se debe principalmente a la creación de personajes importantes que supieron encontrar rápidamente el favor del público. Las figuras más apasionadas de esta nueva narrativa policíaca eran policías y comisarios, considerados por los lectores como "hombres normales", tanto que en pocos años este género se ganó en Italia el apelativo de "literatura popular". Además, estos escritores consiguieron crear un fenómeno de "especularidad" y "proyección" entre los hombres que representan la justicia y los lectores. Recordemos los personajes creados por Gadda, el comisario Francesco Ingravallo o el capitán Bellodi.

Una ayuda importante en la difusión de cuentos pertenecientes al género policíaco llega de la publicación por entregas de la Casa Editrice Americana, que importaba del otro lado del Océano las

aventuras del comisario Joe Petrosino, un policía de origen ítaloamericano realmente existido, y asesinado en una operación de servicio. Fuera un homenaje a su memoria, o tan sólo una especulación editorial, el comisario Petrosino es considerado hoy en día el progenitor de otros policías, entre los que cabe destacar el comisario Montalbano de Andrea Camilleri, también por las cercanías "ambientales" de ambos:

> Sfodera fin dal primo momento le sue innegabili origini tricolori e colpisce particolarmente l'immaginario popolare: lui che da spazzino era divenuto con grinta capo della Polizia di New York, acerrimo nemico della terribile Mano Nera che lo uccise barbaramente a Palermo nel 1909 mentre cercava di sgominarla definitivamente proprio nella sua terra d'origine. (Crovi, 2002:40)

Augusto de Angelis reivindicó la dignidad de un género que en Italia tardaba en consolidarse y subrayaba los elementos principales que habrían caracterizado los debates culturales sobre el valor de este género, sobre la calidad de los productos nacionales y sobre la originalidad de las obras de los autores italianos que de ahí a unos años habrían configurado el panorama literario de este país:

> Ho voluto e voglio fare un romanzo poliziesco italiano. Dicono che da noi mancano i detectives, mancano i policeman e mancano i gangster. Sarà, a ogni modo, a me pare che non manchino i delitti. Non si dimentichi che questa è la terra dei Borgia (...). Il romanzo poliziesco è il frutto rosso di sangue della nostra epoca. E' il frutto, il fiore, la pianta che il terreno poteva dare. (…) Nel romanzo poliziesco tutto partecipa al movimento, al dinamismo contemporaneo: persino i cadaveri che sono, anzi, i veri protagonisti dell'avventura. Nel romanzo poliziesco ci riconosciamo quali siamo: ognuno di noi può essere l'assassino o l'assassinato. (cit. en Crovi, 2002:9)

A partir de entonces muchos críticos, y también muchos autores, iban a "discutir" el valor de esta literatura en el panorama italiano, su valor educativo y cultural, y su catalogación entre un tipo de literatura "alta" o "baja".

Por otro lado, a las declaraciones de Augusto De Angelis se contraponían a las de Alberto Savinio, quien insistía sobre lo absurdo de este género en Italia:

> Il giallo italiano è assurdo per ipotesi. Prima di tutto è una imitazione e porta addosso tutte le pene di questa condizione infelicissima. Oltre a ciò manca al giallo italiano, "et pour cause", il romanticismo criminalesco del giallo anglosassone. Le nostre città tutt'altro che tentacolari e rinettate dal sole non "fanno quadro" al giallo né può fargli ambiente la nostra brava borghesia. Dove sono i mostri della criminalità, dove i re del delitto? (cit. en Crovi, 2002:10)

Ninguna categoría del misterio ha sido abandonada por los autores italianos, que han sabido comprometerse con óptimos resultados en la difusión de este género en su tierra: del *noir* al *thriller*, de la *spy-story* a la *crime-story*, de la *declive store* al *hard-boiled*, del *giallo* histórico a la *trae-crime*, del *serial killer* al *giallo* de humor. Y para conseguir estos resultados, cabe destacar que los principales autores italianos siempre han buscado recuperar el humus, el aire y los sabores de su tierra, creando personajes reales muy próximos a cualquier ciudadano de a pie. Las ambientaciones de las novelas de autores italianos no habrían tenido su propia idiosincrasia si no hubiesen creado personajes «populares» nacidos en contextos «provinciales», como es el caso del comisario Ingravallo creado por Gadda, del comisario Lucertolo de Jarro o del más reciente comisario Montalbano de Camilleri.

En 1946 se asoma al éxito Carlo Emilio Gadda, que escribió *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, una obra que representa el punto de llegada más alto del largo recorrido literario de este autor. Su obra es un verdadero *giallo* a la italiana, con sus connotaciones más representativas, el exhaustivo espejo de una nación recién salida de la guerra y de un país cuyas características se basan más en las diferencias que en las igualdades, donde una mezcla de lengua y

dialecto hacen de trasfondo literario y social al misterio romano creado por este autor.

En 1961 Leonardo Sciascia escribe *Il giorno della civetta*, una novela en donde se evidencia el fuerte compromiso político y social de la literatura estableciendo unos cánones que sustancialmente caracterizan los elementos principales del género negro en Italia: se elige la estructura típica del *thriller* para hablar de otras cosas, como por ejemplo de la justicia y de la injusticia, de la inocencia y de la culpa, de la mafia y de su cercanía al poder, de la corrupción y de la ignorancia, unos temas cívicos y morales que acompañarán constantemente la narrativa de este autor en la exploración de las zonas más ocultas de Sicilia. *Il giorno della civetta* quiere ser la crónica severa del abandono y del deterioro cultural y social de Sicilia. En *A ciascuno il suo* (1966), Sciascia resumirá su idea, según la cual de una novela policíaca hecha en Italia no se puede esperar un final feliz en la que se castiga al culpable de forma ejemplar, en cuanto en Italia todo misterio criminal acaba por quedarse sin solución. Y en esto, como vimos, Andrea Camilleri casi concuerda, cuando decide no desvelar la resolución en un caso.

Giorgio Scerbanenco, autor volcánico de ideas y de novelas —cuya actividad literaria se desarrolla principalmente entre 1933 y 1969—, escribe *Traditori di tutti* (1966). En esta obra se marcan los elementos más típicos de la novela criminal: un hecho delictivo al cual le sigue una investigación que acaba con la resolución del caso (resolución siempre marcada por la razón). En la obra de Scerbanenco, además, se encuentran las denuncias sociales alrededor de la cuales este autor construye sus novelas[43]. Scerbanenco hace uso de un lenguaje duro y atroz, de la calle, de donde proceden los protagonistas

[43] La mayoría de sus obras están ambientadas en la ciudad de Milán.

de sus historias, cada uno con su manera de hablar que marca su procedencia social, como ocurre en Camilleri.

También la obra de Mario Soldati *I racconti del maresciallo* (1967) sirve para evidenciar una vez más el carácter absolutamente «popular» de la novela policíaca producida en Italia, rica de episodios «reales», tanto que los elementos más típicos de lo cotidiano y de la alta literatura aparecen muy bien injertados.

Soldati crea quince historias de crímenes de provincia, proponiendo el verdadero rostro de una variada selección de caracteres humanos en donde sobresale la imagen buena y soñolienta, pero al mismo tiempo inquieta, de la burguesía nacional.

En 1974 Loriano Macchiavelli, escritor perteneciente al *Gruppo 13*[44], escribe *Le piste dell'attentato*, otro ejemplo afortunado de *giallo* en donde el autor se sirve de una investigación para contar la vida que transcurre en un pueblo, aunque con una visión crítica, pero originalmente al puro estilo italiano.

Macchiavelli es el padre del policía Antonio Sarti, un personaje que ha contribuido de forma sensacional al nacimiento del género policíaco en Italia. Natural de Bolonia, como su autor, Sarti se sirve de la colaboración de otro personaje producto de la fantasía de Macchiavelli, Rosas (un convencido revolucionario de los años sesenta).

Con *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco se rompe definitivamente el tópico de que la literatura de género tenga necesariamente que pertenecer a un grupo de segunda clase. Con esta obra se pone de manifiesto cómo es posible conjugar la buena

[44] *Gruppo 13* no es una escuela, ni tampoco una asociación, sino un grupo de escritores policíacos de Bolonia, o que viven en Bolonia, que publican en distintas editoriales y que se dedican a diferentes géneros, desde el *noir* al policíaco histórico, pasando por el *mystery* clásico, el *hard boiled* o la novela negra metropolitana. Pertenecen al grupo: Loriano Macchiavelli, Carlo Lucarelli, Marcello Fois, Danila Comastri Montanari y Massimo Carloni, entre otros.

escritura con una buena trama, y cómo la investigación histórica y antropológica puede tranquilamente acoplarse a la perfección de la trama policíaca. En sus laberintos narrativos, Umberto Eco ha sabido crear muchas historias enigmáticas, —recordamos también *El péndulo de Foucault* de 1989—, demostrando cómo el misterio no es nada más que una serie de cajas chinas que encajan entre sí y en cuyo interior más profundo se esconde la verdad.

En 1983 las colinas de la ciudad de Siena son el escenario de *Il palio delle contrade morte* de Franco Lucentini y Carlo Frutteto. Esta obra quiere ser una historia gótica llena de misterios y de fantasmas, en un antiguo palacio en donde entran los dos protagonistas, el abogado Lorenzo Maggioni y su mujer Valeria. El lector de esta obra advertirá la evidente y fuerte connotación «provincial» que sus autores han querido dar a esta novela acercándola considerablemente al modelo italiano hasta el momento producido.

5.9 LOS NOVÍSIMOS

Aunque su edad, biográficamente hablando, no dejaría enmarcar la obra de Andrea Camilleri (1925) entre los "novísimos" escritores italianos que este capítulo quiere recordar, bibliográficamente la obra del autor siciliano entra con todo derecho en la última producción literaria de Italia. *Il cane di terracotta* (1996) es una de las novelas de Andrea Camilleri que mayor éxito ha alcanzado y con ella, en Italia, empezó una década realmente afortunada para la producción policíaca que naturalmente no habría existido si la consolidación previa de este género de la mano de muchos escritores no se hubiese producido. Aunque no han cambiado las ambientaciones —en cuanto los autores italianos continúan

prefiriendo paisajes locales para desarrollar sus entregas—, y es cierto que las historias de esta última época que estamos analizando siguen contando homicidios y atracos, otros componentes han entrado en el imaginario de los nuevos autores: intrigas internacionales, historias de espionaje y de comercios ilegales, niños secuestrados, como queriendo subrayar la existencia de una sociedad y de una civilización en continua mutación. Así como fue para Gadda, también Camilleri ha tenido el mérito de poner el estudio atento del lenguaje entre sus principales objetivos literarios, demostrando que en Italia existe la extraordinaria especificidad de poder hacer una literatura "nacional" sin tener la obligación de usar una lengua nacional.

De Antonio Tabucchi (1943), sin mencionar el resto de sus obras, destacamos la novela *Sostiene Pereira* (1994). Pessoa y Portugal son las mayores fuentes de inspiración del autor toscano cuyas obras encuentran su definición alrededor de tres conceptos: la melancolía, la ficción y el lado oculto de la realidad. Junto a *Sostiene Pereira*, seguramente la obra más ilustre de Tabucchi, quisiéramos apuntar nuestra atención hacia otra novela, *Il filo dell'orizzonte* (2002), una novela de misterio, donde aparece un cadáver al inicio, un perito que se convierte en improvisado detective y una larga lista de personajes sospechosos que pueden haber tenido alguna relación con la víctima. Al final del libro Tabucchi dedica unas cuantas líneas a una definición del *giallo*, que según él es un género con fuertes connotaciones metafísicas.

Tabucchi usa en estas dos novelas una emblemática técnica narrativa que encuentra su fundamento en la literatura policíaca inspirada sobre todo en Sciascia (que solía definir el *giallo* como una encrucijada de teorías que sólo la razón podía resolver). Lo que cuenta en la literatura de Tabucchi es la búsqueda de la verdad.

Giorgio Faletti (1950) es el autor de *Io uccido* (2004) y *Niente di vero tranne gli occhi* (2005). Es posible que a muchos lectores les cueste reconocer a Faletti como escritor por sus apariciones en el mundo televisivo italiano como actor cómico. Pero por sus cualidades literarias, y también por el éxito de venta de sus novelas, nos permitimos citar su nombre en esta breve historia de la novela policíaca en Italia. Sobre todo su segundo trabajo, *Niente di vero tranne gli occhi*, responde plenamente a este género literario y a sus cánones tradicionales. La historia se desarrolla entre Roma y Nueva York y tiene como protagonistas a una mujer, Maureen Martini, comisario de policía, y a un hombre, hermano del alcalde de la ciudad estadounidense y ex teniente del departamento de policía. Los caminos de ambos se cruzan en Nueva York por una investigación sobre una serie de homicidios que están ocurriendo en esa ciudad. Es posible resumir la trama de la novela de Faletti diciendo que su protagonista es un *serial killer* y que hay que luchar contra reloj para detener sus manías homicidas. El asesino firma sus delitos usando los personajes de los cómics de Snoopy creados por el diseñador Charles Schulz.

La originalidad de Faletti es sobre todo la de recurrir a los ojos que no ven, es decir, al fenómeno de las visiones paranormales de escenas criminales o de otros acontecimientos ocurridos en el pasado, que gracias a algunos personajes, invidentes, resultarán fundamentales para las investigaciones.

Papel importante en el panorama de la literatura de género en Italia es el que representan Carlo Lucarelli (1960) y Marcello Fois (1960). El primero es recordado sobre todo por *L'isola dell'angelo caduto*, una novela de 1999, y por la serie protagonizada por el simpático y charlatán inspector Coliandro, “héroe” de historias negras las mayorías de las cuales se desarrollan en la ciudad de Bolonia, de donde procede Lucarelli.

Este autor ha creado una obra en donde tradición e innovación son portadores de una nueva escuela literaria ya patrimonio de muchos autores, una escuela cuya doctrina principal se funda sobre el hecho de que un buen libro no necesita género –razón por la cual en Italia se ha abierto el debate sobre la dificultad de relegar la novela policíaca a categorías o «jaulas» bien definidas.

Lucarelli, en sus entregas, intenta conjugar la novela negra metropolitana con una fuerte carga humorística hacia el protagonista-narrador, en su caso el inspector Coliandro. El modelo en el que Lucarelli encuentra su inspiración es el de Loriano Macchiavelli y su personaje principal Antonio Sarti, anteriormente mencionado. Coliandro es un joven policía del sur, aunque trabaja en Bolonia, fanático de los coches, de las películas de Clint Eastwood, con una relación bastante difícil con sus superiores, que lo pone en una posición de inferioridad. Protagonista de *Nikita* (1991) es Nikita, es decir Simona Stanzani, una chica muy joven que colabora secreta e ilegalmente con Coliandro en la solución de un caso. Dos mundos aparentemente distantes, porque Nikita es una punk y Coliandro un policía, pero que ayudan al escritor Carlo Lucarelli a crear no una historia aséptica, sin trama ni sorpresa final, sino una novela, bastante corta, por cierto, en la que se reflejan algunos problemas importantes de la juventud de los años 70 y 80, en una ciudad como Bolonia, que podría ser una ciudad cualquiera, donde a la ausencia de fuertes componentes ideológicos se contrapone un frenético recurrir a las apariencias, a un grupo que cree en sus mitos, musicales y televisivos, y en sus rituales, al recurso a los estupefacientes, elementos que desvelan el profundo vacío que ninguna droga, química o espiritual, puede colmar.

Marcello Fois, autor de *Dura madre* (2001), es un escritor capaz de construir las tramas de sus novelas como si de un mosaico se

tratara, un encaje narrativo que empuja el texto a ocultar los elementos importantes de la trama dejando al lector la facultad imaginativa de interpretar las pistas que el autor va dejando a lo largo de la historia.

Dura madre es un autentico *thriller* lleno de miedo y de episodios misteriosos que estimulan la atención del lector, los acontecimientos narrados por Fois son de un fantástico realismo inspirado en la actualidad de la sociedad cuyos miembros estamos cada día más acostumbrados a la muerte y a sus consecuencias.

El protagonista principal de la historia-investigación en la cual se inspira esta novela de Fois es un mariscal de los carabineros, Pili, un militar jubilado, una verdadera fuente de conocimiento de todos los episodios de criminalidad que han acontecido en la provincia de la Barbagia, en la isla de Cerdeña, donde está ambientada la novela y de donde procede el propio autor. También el fiscal Corona y el comisario Sanuti son personajes presentes en la novela de Fois. Junto al mariscal investigan sobre el hallazgo de un cadáver cuya muerte es un verdadero misterio. La verdad que los tres personajes son llamados a desvelar es una verdad que se encuentra descrita fragmentariamente por el autor, pero que pertenece a toda la humanidad, espectadora de los horribles acontecimientos que cada día protagonizan auténticos episodios malvados.

Considerando las obras de estos autores parece evidente poder afirmar que una de las características de sus obras, y así del género policíaco en Italia, es sobre todo su inclinación hacia una literatura *alta*, en cuanto el *giallo*, en Italia, tiene una tradición oculta entre las varias caras de la literatura.

Como resulta de las novelas de Lucarelli y Fois, el *giallo* es usado en Italia como instrumento para garantizar la tensión y el interés del lector, pero también como vehículo privilegiado para realizar investigaciones diferentes, históricas y sociales.

Y el éxito del género policíaco de las últimas décadas es un retorno a la narratividad que consigue capturar en sus tramas complicadas la diversidad y la pluralidad de lo real, y que puede contar con dos siglos de tradición literaria propia con la que puede realizar continuos experimentos, como es por ejemplo el uso de la ironía, como ocurre en las entregas del comisario Montalbano de Andrea Camilleri.

Niccolò Ammaniti (1966) se consolidó en el panorama literario italiano con una novela, quizás la más famosa hasta la fecha: *Io non ho paura* (2001). Esta es considerada por la crítica italiana la prueba más evidente de la alcanzada madurez literaria de este autor. Difícil enmarcar su experiencia literaria dentro de una única escuela narrativa. De hecho, el nombre de Ammaniti figura al lado de grandes autores de novelas clásicas de formación y de aventura como Dickens, Stevenson y Mark Twain. Antes de *Io non ho paura*, Ammaniti escribió otras novelas de éxito: *Branchie* (1994), *Ti prendo e ti porto via* (1999) e *Italia odia* (2000).

El nombre de Ammaniti se adscribe a una nueva corriente literaria, la del *pulp*, también llamada de los "jóvenes caníbales"[45]. Aunque este género ha tenido corta duración ha hecho que en Italia unos cuantos autores se dedicasen sobre todo a la experimentación y a la búsqueda de nuevos lenguajes más aptos para los tiempos presentes.

Ti prendo e ti porto via es la triste historia de Pietro, un chico tímido que vive en un ambiente difícil cuyo destino se cruza con el de Graziano, un *playboy* de provincia, un amargado. La historia de ambos personajes es una aventura destinada a la búsqueda de la redención final. Es una historia, decíamos, de provincia, pero también es una historia de amores y de horrores. La narración resulta bien construida

[45] El término "caníbales" viene de la publicación de la antología de la editorial Einaudi "Gioventù cannibale". En España *Juventud caníbal* de Daniele Brolli, Mondadori, Barcelona, 1998, trad. Juan Antonio Vivanco.

aunque es evidente la absoluta falta de un mensaje preciso dirigido al lector: y en esta realidad lo único que queda es la banalización del horror que todo lo sumerge y uniforma, como si de un inmovilismo casi fotográfico se tratara, de una realidad negra y existencial, que encuentra en su lenguaje, pobre y maleducado, el vehículo más auténtico para su misma afirmación.

En conclusión, podemos afirmar que uno de los elementos principales de la novela policíaca hecha en Italia en los últimos años, es sobretodo la presencia en ella de rasgos típicos de la literatura postmoderna, como son, por ejemplo, la variedad y la diversidad de géneros y de las ambientaciones. Además, encontramos una constante alusión a la fragmentación de la sociedad y sus efectos que se manifiestan en sus personajes a veces ficticios. La ilusión romántica de una realidad concreta es derrumbada y reemplazada con la inestabilidad de la existencia. En la época de la postmodernidad, la realidad se hace más difícil de definir a causa de la pérdida de un concepto universal. La realidad entonces es una interpretación individual.

La falta de interés que rodea la historia de este género en Italia no está provocada por la ausencia de autores importantes que hayan alcanzado altos éxitos en el panorama literario de las últimas décadas, sino por el hecho de que la crítica se ha ocupado sólo marginalmente de ella en cuanto literatura para pocos "aficionados" —contrariamente al interés expresado por las editoriales italianas, que en estos últimos años han volcado sus propios intereses en este género, y de las librerías, que le dedican cada vez más espacio.

Si los años ochenta y noventa han visto en Italia una extraordinaria vitalidad literaria que a partir de *El nombre de la rosa* se ha ido enriqueciendo con elementos nuevos, como por ejemplo el gusto por la descripción de los personajes y la atención por el diálogo

que, gracias a las influencias del cine y de la televisión, se ha acercado mucho al estilo cotidiano de lo hablado y se ha alejado de las formas arcaicas de los diálogos abstractos y las complicadas arquitecturas sintácticas de los principales autores de mediado del siglo pasado), en esta fase más reciente de la historia literaria italiana, la que hemos definido posmoderna, la narrativa policíaca ha vuelto a reencontrarse con el gusto del narrar historias, pero de un modo nuevo y con perspectivas diversas, con un uso perfecto del *tempo* narrativo —como es el caso de los misterios acontecidos en el pueblo de Vigàta de Andrea Camilleri— y con la proliferación de tramas que se mezclan con la historia principal dando lugar a historia compuestas (como es el caso de otras dos obras de Carlo Lucarelli y Marcello Fois, respectivamente *Almost Blue*, escrita en 1997, y *Sempre caro*, de 1998).

Hablábamos del elemento lingüístico: además de una modernización del vocabulario de los protagonistas de las entregas más recientes hemos de observar que en algunos casos, entre todos el de Andrea Camilleri, la elección del híbrido italiano-dialecto (el siciliano en Camilleri, con algunas referencias también a otros dialectos, como es el caso del genovés, o el sardo en Marcello Fois), ha significado un éxito mayor para estos autores y un acercamiento del lector a culturas y tradiciones quizás olvidadas durante años.

Dos autores toscanos, Giampaolo Simi (1965) y Divier Nelli (1974), cierran este capítulo dedicado a los autores más importantes de este último período. Del primero subrayamos la novela *Il buio sotto la candela* (1996) y del segundo *La contessa* (2002). Mientras en la novela de Giampaolo Simi encontramos un misterio que acontece en el escenario provincial de los Alpes Apuanes (en Toscana), donde un grupo de ancianos y tres chicos revivirán los terribles misterios acontecidos en un verano atroz de 1944, en la obra de Nelli aparece un

personaje muy singular, un *maresciallo* de los carabineros, Franco di Martino, que se sirve de su inseparable y fiel amigo, el perro Forchetta, para resolver casos misteriosos. Entre varias peripecias el autor ofrece a sus lectores amplias descripciones de la ciudad de Viareggio —situada en el litoral de Toscana— y de fiestas que animan las noches del verano en la costa, lugar aparentemente tranquilo, donde los crímenes más horribles quedan la mayoría de las veces sin solución.

Tanto Simi como Nelli son considerados hoy los más jóvenes y prometedores talentos del género policíaco italiano postmoderno.

5.10 EL *LEGAL THRILLER*

En este breve repaso a la novela policíaca italiana tampoco podían faltar otros autores contemporáneos que quizás completan este recorrido de la última producción literaria italiana dedicada al género policíaco. Hablamos de Giancarlo De Cataldo (1956) y Gianrico Carofiglio (1961). ¿Por qué nos interesan estos nombres? Primero porque estamos ante dos autores que con sus obras más famosas han protagonizado la escena literaria (y también cinematográfica) de los primeros años del siglo XXI. Segundo porque el origen de los autores que acabamos de mencionar está bastante lejos de la tipología clásica de escritores que estamos acostumbrados a ver. De hecho tanto De Cataldo como Carofiglio son fiscales (el primero del Tribunal de Roma y el segundo del de Bari) y con ellos ha iniciado en Italia un nuevo ciclo literario: el del *Legal thriller*.

De Cataldo no es un autor nuevo en el panorama de la literatura de género. Antes de *Romanzo criminale* (2002), su obra más conocida, escribió otra novela –*Il padre e lo straniero* (1997), que por razones

de brevedad no resumiremos aquí. Lo que más destaca en *Romanzo criminale* es sobre todo la dimensión material de la novela: más de 600 páginas que dan muy bien la idea del valor de la obra, una trama compleja y estupendamente estructurada. Una obra que ofrece además la idea de una historia criminal ambientada en la Italia contemporánea y vista en clave épica, donde el término épico identifica la narración de hechos memorables, en un periodo crucial para la historia más reciente de ese país (1977 – 1992): los años de las matanzas terroristas, de los atentados y de los "accidentes" misteriosos, los años de la masonería y de los servicios secretos desviados, los años oscuros de la historia más actual de la República italiana, de las interferencias y de las oscuras relaciones entre crimen e instituciones, en el intento de desestabilizar el orden del Estado. Es la historia de los años 80 en particular y de una banda de criminales, *La banda della Magliana*, que desde el homónimo barrio de Roma fue conquistando el control sobre todo lo lícito y lo ilícito que se moviera en Italia.

El referente más próximo a De Cataldo es indudablemente James Ellroy, el escritor estadounidense autor de *Underworld Trilogy* cuyo tercer volumen, dedicado a los Estados Unidos del *Watergate* completó el ciclo empezado con *American tabloid* (1995).

Gracias a la obra de De Cataldo, el *noir* en Italia se muestra con una calidad genuina de la que en el actual sistema mediático casi ningún otro género puede presumir: la capacidad de contar mediante la ficción los hechos históricos escondidos por el paso del tiempo. El autor demuestra con su obra que también la literatura puede desempeñar un importante papel de denuncia de aquellas investigaciones olvidadas, intentando así estimular los existentes recursos cívicos aun malogrados por continuas reformas institucionales —véase los posibles casos de asociación mafiosa de

muchos políticos, de corrupción de los jueces, o de leyes *ad personam*.

Junto a De Cataldo también Gianrico Carofiglio merece una mención en este trabajo. Carofiglio es un autor de gran talante y con una gran capacidad de contar historias. La verdadera razón que empuja a este fiscal a escribir nace del deseo de explorar nuevas vidas y de adoptar una nueva identidad creando cada vez personajes del mundo real. Es el caso de Guido Guerrieri, un abogado penalista culto y refinado, desilusionado de su profesión como de la vida privada, que acepta sólo los casos más difíciles rechazados por otros abogados: en *Testimone inconsapevole* (2002), Guido defiende a un emigrante senegalés acusado del secuestro y homicidio de un niño de 9 años, mientras en *Ad occhi chiusi* (2003) defiende a una joven que ha denunciado a su ex pareja por abusos y violencia sexual. Es posible afirmar que ambas son novelas donde se habla de la rabia ante los abusos ejercidos en contra de los más débiles. Pero Carofiglio ha sido capaz de crear unas historias sobre la memoria que condiciona nuestras vidas y sobre la necesidad de afrontar nuestros miedos, quizás con los ojos cerrados para ganarle el miedo al miedo.

5.11 EL *GIALLO* HISTÓRICO

A comienzos de los años 80 el *giallo* italiano entra en una fase de crisis. El modelo elaborado por Scerbanenco parece no responder plenamente a las exigencias de los editores, de los escritores y naturalmente del público. Esto no significa la muerte de la novela policíaca hecha en Italia, sino una inevitable y parcial metamorfosis que incluye la investigación histórica entre el principal punto de observación de muchos autores.

El primero que parece moverse en esa dirección es Corrado Augias (1935), el cual, en 1981, escribe una trilogía[46] en la que se juntan tanto la investigación como la reconstrucción histórica. Sus novelas arrancan de misteriosas circunstancias que, en la ficción narrativa, tienen lugar al comienzo de la primavera de tres años cruciales para la historia contemporánea: 1911 (la guerra de Italia contra Turquía por la conquista de Libia), 1915 (Italia aliada con Alemania durante la Primera Guerra Mundial), y 1921 (Italia hacia la solución totalitaria del fascismo).

Las tres novelas representan un cambio importante en la historia del género policíaco en Italia por diversas razones: primera, porque se rompe la tendencia a asociar los hechos policíacos a una única ambientación metropolitana contemporánea. Segunda, porque este ciclo demuestra que no hay ningún inconveniente por parte de su autor en mantenerse fiel hacia un género más ágil y más "tratable", como es el de la *spy-story*. Otro elemento importante de este ciclo narrativo es que la elección del *giallo storico* no prohíbe al autor jugar continuamente con la memoria del lector culto, intercalando continuamente en sus narraciones imprevistos regresos a la época actual y creando personajes comunes que, por sus costumbres, representan un prototipo de individuo sin edad.

En 1982 Rosario Magrí, de profesión médico, escribe *Il medico delle Isole* y da comienzo a un ciclo[47] que oscila entre la novela histórica y el *giallo* histórico. Con respecto a la obra de Augias, el escenario ha cambiado: nos encontramos bajo el reinado de Antonio Pio, hacia la mitad del siglo II después de Cristo, y la acción acontece

[46] *Quel treno da Vienna*, Rizzoli, Milán, 1981; *Il fazzoletto azzurro*, Rizzoli, Milán, 1983; *L'ultima primavera*, Rizzoli, Milán, 1985.
[47] *Il medico delle Isole. Primo libro della vita di Claudio Galeno medico dell'Imperatore*, Milano, Mondadori, 1982; *La statua d'oro. Claudio Galeno alla corte dell'Imperatore*, Milano, Mondadori, 1984; *Il sale in bocca*, Milano, Mondadori, 1990; *Indagine sulla morte di uno schiavo*, Mondadori, Milán, 1991.

en Pérgamo, en Asia Menor. Entre los ingredientes principales de las historias de Magrí es posible apreciar: una suerte de novela de formación con el joven Claudio Galeno, futuro famoso médico, al lado de un preceptor algo excéntrico, el médico Menòcrito de las islas, moralmente íntegro; un par de historias, la búsqueda del esclavo Dafmo y la acusación por envenenamiento del mismo Menòcrito, que ya tienen el sabor de la intriga con las investigaciones de Galeno; una disquisición sobre el Poder, en este caso sobre el poder médico, motivo de lucha entre distintas escuelas que han olvidado el juramento de Hipócrates.

Siguiendo los pasos de Magrí, Danila Comastri Montanari (1948) inicia en 1990 un ciclo de novelas cuyas acciones se desarrollan en Roma durante el gobierno del emperador Claudio. El modelo elegido por esta autora es el del *giallo* histórico-enigma, con su profusión de indicios útiles al lector, la canónica explicación final que pone al culpable ante sus responsabilidades y, sobre todo, con la presencia de un detective, el senador Publio Aurelio Stazio. Entre las obras más destacadas de Comastri resaltamos: *Mors tua* (1990), *In corpore sano* (1991) y *Cave canem* (1993).

De noble y rica familia, casado muy joven por razones de interés y separado, distante de todo integralismo religioso debido a su atracción por las bellas mujeres presentes en cada entrega, el personaje de Aurelio nace como versión antigua del detective de la escuela anglosajona: en primer lugar, podemos subrayar en la obra de Comastri que el motor del que arranca su acción investigadora es la curiosidad, más que el deseo de justicia o de búsqueda de la verdad. En segundo lugar, Aurelio es ayudado por un discípulo, modelo ya encontrado en *El nombre de la rosa*, por ejemplo, el joven Cástore, procedente de una clase social medio-baja, de origen griego. Tercero, una cómplice, una mujer de la alta sociedad, Pomponia, que con su

rica red de informaciones e informadores colabora, desde la distancia, con Aurelio Stazio.

También el escritor Carlo Lucarelli, al mismo tiempo que Comastri, escribe algunas novelas de tipo histórico protagonizadas en los años del fascismo por el comisario De Luca. Con este personaje, Lucarelli ofrece al lector un cuadro bastante original para comprender las características de este policía: De Luca es un representante de las instituciones que se dedica exclusivamente a su trabajo y por ello cierra sus ojos ante la realidad que le rodea.

Podría parecerse al típico antihéroe presente en muchas novelas policíacas, pero ese personaje encierra en sí los elementos más típicos de otro detective famoso, quizás Dupin, que da preferencia de hecho a la solución del caso respecto a cualquier otro elemento extraño que rodea la investigación.

Lucarelli consigue en su ciclo histórico una estimulante unión entre la historia, que el *giallo enigma* muy a menudo deja de un lado, favoreciendo más bien el enredo de los acontecimientos (la Historia, decíamos, co-protagonista de la entrega) y los personajes (en el caso del Lucarelli histórico, como hemos mencionado, el comisario De Luca).

No es casualidad que tanto en *Carta bianca* como en *L'estate torbida* (en España estas obras han sido publicadas en 2006 por la editorial Salamandra, junto a *Via delle Oche*, bajo un único título *El comisario De Luca*), los homicidios que acontecen parecen estar, en un primer momento, muy relacionados con los hechos históricos (la luchas fratricidas entre los jerarcas fascistas en la primera novela, los homicidios políticos ocurridos en la posguerra, en la segunda).

Tras los episodios aquí citados, seguidamente todo vuelve a una dimensión privada, es decir, todo vuelve a las eternas causas de todo

delito, cuyos orígenes hemos encontrado bajo varios aspectos en infinitas entregas literarias.

Parece, más bien, que en la literatura de Lucarelli se crea una especie de potencial divergencia entre una perfecta reconstrucción de la época y un mecanismo policíaco capaz de moverse sobre unas líneas ya experimentadas con anterioridad: es, de todos modos, la figura del protagonista, el comisario De Luca, lo que hace de pegamento entre los dos elementos. El mismo problema también se encuentra en otra obra de Carlo Lucarelli, *Indagine non autorizzata* (2003). El periodo es siempre el mismo, el ventenio fascista, durante una vacaciones del *Duce* en la ciudad de Rímini, y el comisario Marino es el responsable de la investigación acerca del homicidio de una prostituta. Mientras todos intentan cerrar el caso, en el que parece que algunos jerarcas fascistas están también involucrados, el comisario, fiel a su voluntad de desvelar la verdad, colabora junto a un juez y a un periodista, un tal Gabriele Dannunzio, ambos hostiles al régimen de Mussolini, en una investigación «no autorizada».

La felicidad por el descubrimiento del responsable no coincidirá con la pena (en cuanto este personaje tiene amistades muy importantes), y el delito acaba por tener, una vez más, un interés privado, aunque el autor no tiene reparo en describir los trapos sucios del régimen. El comisario Marino es, por decirlo de algún modo, el hermano mayor o el compañero más fiel del comisario De Luca, ambos unidos por el fuerte sentido profesional de su misión en un mundo donde todo parece dirigirse hacia el ocultamiento de la verdad.

Es indudable que en las novelas históricas de Lucarelli el acento de sus narraciones recae en el juicio histórico, en particular. Pero, más allá de las fechas que a menudo aparecen sin importancia en una novela histórica, como para reforzar sólo su valor documental, en las obras de estos autores prevalece el carácter propio de la

investigación, como si de una novela policíaca se tratara, y los homicidios, que al principio parecen estar motivados por factores históricos, resultan, al contrario, ser homicidios "privados" y creados para juzgar la historia.

5.12 NO SÓLO LITERATURA: LAS SERIES DE TELEVISIÓN

Ante el éxito creciente de la literatura policíaca en Italia, en el año 1958 se realiza la primera serie televisiva de policías, *Aprite, polizia!* dirigida por Daniele D'Anza.

Las distancias con la actuales producciones son considerables: un guión bien construido y original contrastaba con una serie televisiva bastante arcaica, en blanco y negro naturalmente, debido a las limitadas operaciones de montaje de los episodios caracterizados por largas pausas y prolongados silencios que acercaban estas producciones más a una obra teatral que a una película televisiva, contrariamente a lo que ocurre hoy, en cuanto a acción y al argumento de las series.

De 1959 a 1961 las producciones televisivas se multiplican: nace el primer héroe de la pantalla creado por Ubaldo Lay, *Il tenente Sheridan*, una serie dentro del programa *Giallo Club*, un híbrido entre un concurso y una película ambientada en los Estados Unidos, donde unos concursantes, en un plató de televisión, tenían que averiguar el móvil y el final de la historia, tras haber asistido a la proyección de la misma.

El personaje clásico de *Sheridan*, un teniente con una gabardina blanca, con un aire siempre melancólico y desencantado, al estilo Bogart, sirve para frenar la avalancha de otros personajes procedentes de Hollywood, menos humanos. Gracias a su sensibilidad y a su

honestidad el personaje de Sheridan es muy querido por el público televisivo, que entre 1959 y 1967 conoce también las aventuras de Alfred Hitchcock y Perry Meson en otras series muy exitosas.

En 1964, un personaje desborda el escenario televisivo italiano: hablamos del comisario *Maigret*, interpretado por el actor Gino Cervi, cuyas series se repiten también en el año 1965, 1966 y 1968, celebrando la consagración de un héroe cuyo aspecto casero y tranquilo conquistan al público italiano. En la realización de esta serie policíaca colabora un joven Andrea Camilleri como delegado de producción.

El extraordinario resultado de estas producciones se ve incrementado en pocos años también por otras series televisivas inspiradas en otros detectives literarios y famosos: el actor Nando Gazzolo interpreta *Sherlock Holmes* en seis películas producidas en el año 1968, mientras Tino Buazzelli lo hará con *Nero Wolfe*, siempre en el mismo año. Entre 1970 y 1971, el actor Renato Rascel interpreta al Padre Brown en sus *I Racconti di Padre Brown*, mientras Giorgio Albertazzi lo hace con *Philo Vance* en 1974.

En 1970 cambia bastante la producción televisiva inspirada en el género policíaco en Italia. Tramas y personajes son totalmente italianos y esto se debe al éxito editorial de la obra de Mario Soldati *I racconti del maresciallo*. Ésta no será la única serie de televisión producida en la década de los setenta: también *Le indagini del triangolo rosso*, donde se cuentan las aventuras del policía Bianchi, un teniente de la policía de tráfico, y la serie *FBI, Francesco Bertolazzi Investigatore*, interpretada por Ugo Tognazzi, presentan un producto «casero», con historias policíacas con una trama más ligera, donde no aparecen cadáveres sino sólo delitos menores, casos de corrupción e imprevistas desapariciones.

Otras dos series para la televisión, *Qui squadra mobile*, de 1974 y, en el mismo año, *Nucleo Centrale Investigativo*, enriquecen el número de producciones italianas donde sigue el ciclo del policía que no acepta su papel de héroe, sin atractivo y ya mayor, cuyos principios morales son más fuertes que sus propios intereses, con una fuerte abnegación por su trabajo y un gran sentido de la justicia.

En 1978 nace la serie *Centodelitti*, una producción televisiva que se inspira en la narrativa de Giorgio Scerbanenco. Las películas son dirigidas por Alberto Sironi, quien unos años más tarde realizará también la dirección de la serie inspirada en el comisario Montalbano de Andrea Camilleri.

Los años ochenta, en Italia, son televisivamente muy importantes gracias al nacimiento de centenares de cadenas privadas diseminadas por todo el territorio nacional y la entrada en escena del joven emprendedor Silvio Berlusconi, creador del grupo *Fininvest* que engloba en sí, además de muchas empresas de varios géneros, también tres cadenas de televisión. La publicidad asume un papel importante para la financiación de estas cadenas y empieza una lucha sin precedentes entre la televisión pública y la privada por el monopolio televisivo. Las ideas más frescas del grupo emergente *Fininvest* ganan todos los índices de audiencia del público italiano proponiendo series de televisión de larga duración, de forma que la parrilla televisiva ve, por un lado, a la *Rai* empeñada en producir tanto series policíacas italianas —de escaso éxito— como de importación. La televisión de Estado vuelve a emitir una nueva serie de *I racconti del maresciallo* (1984) dirigido por Giovanni Soldati, y también elige un producto extranjero, importando los capítulos de la serie inspirada en el inspector Derrick, el policía alemán apreciado por el público italiano

aunque la crítica lo considere inexpresivo y siempre, inevitablemente, respetuoso del código profesional[48].

Por otro lado, las cadenas privadas del grupo *Fininvest* se dedican a la importación de series extranjeras —más baratas que producir series nuevas en casa. La pantalla se llena de parejas de héroes, donde siempre hay uno bueno y uno malo, policías opuestos pero complementarios entre sí. Llegan *Starsky y Hutch*, *Las calles de San Francisco*, *Canción triste de Hill Street* y el *Teniente Colombo*, todas ellas de importación estadounidense, como también la serie de los dos policías de las autovías californianas John Baker y Frank Poncharello de la serie *C.H.iPs* (una serie muy amada por el público italiano que en España no ha sido retransmitida).

Ante el gran éxito de todas estas series, la televisión pública italiana se ve obligada a entrar en el mercado, más que nada para contrarrestar los altos índices de las cadenas privadas. Entre 1984 y 1993 la Rai produce nueve series dedicadas al comisario Cattani, con todas las características del héroe moderno, solitario, justo, incorruptible, pero también frágil e imperfecto, interpretado por Michele Placido. *La piovra*, el título de la serie, quiere ser una *mafia story*, la gran obsesión nacional, como diría Buonanno (cfr. 1996:48), con un final infeliz para el protagonista, y ha sido capaz de entretener a los italianos ante las pantallas durante toda su realización con una audiencia altísima.

Tras la producción televisiva de *La piovra*, los índices de audiencia de las series producidas en Italia vuelven a bajar. Las causas, quizás, se deben encontrar en la falta de una verdadera política cultural (cfr. Scapetti-Strano, 2004:21), es decir, en la falta de buenos

[48] Espressione di un'autorità senza lati oscuri che si pone come garante di uno stato di diritto, chiamato a risolvere gialli psicologici i cui protagonisti sono persone moralmente e socialmente deviate. (Scarpetti-Strano, 2004:16)

profesionales —actores, directores, sobre todo—, capaces de producir buenas y duraderas series para la televisión.

Aunque no hayan alcanzado el éxito de sus antepasados, en las pantallas televisivas llegan los doce números de la serie dedicada al Commisario Corso, interpretados por Diego Abbatantuono y producidos por Raidue en 1997. También *L'ispettore Sarti* y *Un commissario a Roma*, interpretadas respectivamente por Gianni Cavina y Nino Manfredi en 1993, alcanzan un discreto éxito, pero sin llegar más allá. Gracias a estas tres series nace en Italia una producción policíaca en donde el elemento cómico, garantizado por la presencia de actores que proceden de la comedia cinematográfica y del teatro italiano, obtiene una importante acogida por parte del público.

Quizás mayor es el éxito de la serie del *Maresciallo Rocca* en 1996, en donde aparece la figura del héroe cotidiano, interpretado por el actor Gigi Proietti, y de provincia (en estas últimas producciones televisivas, cabe destacar el cambio de los escenarios, y la provincia asume un papel popular cada vez más cercano al gran público televisivo). Rodeado de buenos actores, entre los que señalamos la presencia de Stefania Sandrelli, el *maresciallo* Rocca se encuentra cada vez envuelto en distintos casos para cuya solución se requieren sus extraordinarias dotes de investigador. La valencia de esta obra también ha sido la de demostrar al público no sólo la faceta profesional del *carabiniere* Rocca, un personaje inteligente y humano, capaz de solucionar los casos que se les presentan en sus múltiples investigaciones, sino también algunos lados «terrenales» de este héroe, sus sentimientos, sus malestares, sus batallas personales que al final, él que es un declarado solterón, lo unirán a la protagonista femenina.

Durante los años noventa, el papel femenino también va a cambiar y a diferenciar la producción televisiva policíaca inspirada en

este género: nacen algunas series como *Distretto di Polizia, Linda e il brigadiere* y *Lui & Lei*, que junto a *La squadra*, otra serie policíaca con un reparto mixto de actores y actrices poco conocidos, amplían las oferta televisiva y lanzan a muchas jóvenes actrices al éxito.

También en los estos últimos años las series de policía han sido realizadas alrededor de un único héroe: una de ellas es *Don Matteo*, un cura de un pueblo con la manía de la investigación que colabora puntualmente con los militares del cuartel de los carabineros, un papel interpretado por Terence Hill, actor conocido por el público italiano porque fue protagonista de viejas películas del oeste junto a Bud Spencer en las que realizaba siempre el papel del bueno. Otra es naturalmente la serie de películas dedicada al comisario *Montalbano*, el policía solitario que lucha contra todas las injusticias, papel interpretado por Luca Zingaretti.

5.13 EL COMISARIO MONTALBANO: UN ÉXITO EN NÚMEROS

En el mes de mayo de 1999 Raidue emite el primer episodio de la serie de televisión dedicada al comisario Montalbano y producida por la Rai: el título es *Il commisario Montalbano*, aunque corresponde a la novela de Andrea Camilleri *Il ladro di merendine*, bajo la producción de Carlo Degli Espositi, presidente de la empresa cinematográfica *Palomar*, y dirigida por Alberto Sironi. La película obtiene una audiencia de aproximadamente seis millones de telespectadores.

Otra película basada en una novela de Camilleri es *La voce del violino*, emitida el trece de mayo de 1999, la cual no hace más que aumentar el número de seguidores hasta alcanzar la cifra de seis millones ochocientos mil espectadores. Este éxito televisivo, premiado

también con la nominación a los premios Emmy como la mejor serie de ficción televisiva internacional en 1999, se traduce en un aumento de las ventas de los libros del escritor siciliano y, en algunos casos, en una nueva edición de algunas novelas ya publicadas. Además, tras el éxito televisivo italiano de la serie del comisario Montalbano, en lo que la televisión pública italiana ha invertido unos dos millones de euros, también la cadena francesa France2 adquirió en el año 2000 la primera película producida el año anterior.

Empieza así, con estas dos películas, el éxito cinematográfico del comisario Montalbano, que podríamos resumir en cuatro puntos: primero, el carácter «nacional» de las películas (los temas tratados atañen a la actualidad del país, inmigración, corrupción, delincuencia organizada, tráfico de armas o de órganos humanos, etc.); segundo, la *sicilianidad* del personaje principal, el comisario; tercero, quizás, sus métodos de investigación (en donde la deducción y una pizca de buena suerte tienen un papel fundamental); por último, una psicología italiana propia de las películas producida en ese país (comicidad e ironía hacen de trasfondo a episodios dramáticos de lo cotidiano).

La serie dedicada al comisario Montalbano entra de derecho a formar parte de la producción cinematográfica italiana dedicada al género policíaco. Además, tal y como consta en Buonanno (cfr. 1996), hay unos cánones que resumen muy bien la calidad del ciclo Montalbano: de la presencia de acontecimientos relacionados con la esfera familiar o doméstica de los protagonistas, se pasa a un fuerte componente cómico procedente de la mejor tradición cinematográfica y teatral italiana (como recordábamos anteriormente). Imposible no subrayar el papel de la *provincialidad* de las ambientaciones y, por último, la construcción de un héroe mimético conforme a un modelo común bien definido. Ampliaremos, a continuación, estas y otras cuestiones para entender mejor el motivo de tan importante éxito

también en el mundo cinematográfico del comisario Salvo Montalbano, el más destacado, pero no el único protagonista del éxito de Camilleri.

La segunda fase de la serie inspirada en el comisario Montalbano comienza con la película *La forma dell'acqua*, tercera del ciclo Montalbano, que se emite en el mes de mayo de 2001, como también *Il cane di terracotta*: "Altro che fiction, sono film, e sicuramente migliori di quelli che circolano nelle sale", es el comentario de Carlo Freccero (cfr. Urbano, 2001), director de Raidue, entusiasta por el refinado trabajo de Alberto Sironi y de todo su equipo, donde bien se respeta el carácter de una Sicilia que ya no existe, una tierra pobre y llena de orgullo, como la que se respira en las páginas del autor de Porto Empedocle. El número de telespectadores que se apasionan con las historias de Montalbano va creciendo: las dos series obtienen aproximadamente unos quince millones de telespectadores y el esfuerzo económico de la Rai para la producción de estas dos películas sube a doscientos millones y medio de euros.

En la tercera fase dedicada al comisario Montalbano, en onda el día 9 y el día 16 de mayo de 2001, el productor Carlo Degli Espositi y el director Alberto Sironi dirigen un reparto de actores ya experimentado en las anteriores producciones –entre los cuales figura todavía Luca Zingaretti, el comisario Montalbano cinematográfico. *La gita a Tindari* y *Un tocco d'artista*, película inspirada en un capítulo de *Un mese con Montalbano*, son las dos siguientes producciones cinematográficas, que una vez más atraen al público televisivo italiano alcanzando unos siete millones de espectadores durante la primera emisión.

Sobre el carácter de las películas y para explicar el motivo de su éxito, el director Alberto Sironi comenta[49]:

> Storie complesse, profonde, molto italiane. Con un personaggio —sostiene Sironi— che rinuncia alla carriera, ancorato ad alcuni valori della tradizione. Sono dei veri racconti morali, come quelli dei grandi scrittori americani del genere, Chandler e Hammett, e di quello che secondo me è il più intelligente di tutti, Simenon.

El motivo de tanto interés alrededor de esta serie se debe al hecho de que el comisario Montalbano ya ha alcanzado a sus predecesores más ilustres del cine policíaco, figuras importantes que han obtenido su propia autonomía con respeto a la historia y al actor que los interpreta. Una vez más, en las películas televisivas del ciclo Montalbano el espectador se da cuenta de la existencia de un mundo que, aunque aparentemente parezca pequeño, pasa a ser con feroz ternura un microcosmo sobre el cual la sátira pasa como un soplo vital de aire, comenta Poggialini (cfr. 2001:25).

En el mes de octubre de 2002 Raiuno retransmite la cuarta serie dedicada a Montalbano. La Rai centra sus esfuerzos en *Il senso del tatto*, una película inspirada en el cuento *Amore e fratellanza* de la obra *Gli arancini di Montalbano*. El día cuatro de noviembre la producción Rai, dirigida siempre por Carlo Degli Espositi, ofrece al público italiano *Gli arancini di Montalbano*, y el día 11 es el turno de *L'odore della notte*. La serie del comisario Montalbano se cierra con una última producción, la del día 18 de noviembre, *Gatto e cardellino*, otro cuento de la novela *Gli arancini di Montalbano*.

Es indudable que las diez películas producidas hasta la fecha por la televisión pública italiana han obtenido un enorme éxito de público. Y el secreto de este éxito se debe a la búsqueda de una audiencia por parte de la cadena pública italiana de unos espectadores

[49] http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2001/Archivio/Art37_Film_mag2001_Cor.htm [Consulta realizada el 21/10/2006].

necesitados de buenas producciones donde una serie televisiva, además de divertir y entretener, sepa vehicular un fuerte sentido del lugar, gracias a las estupendas imágenes que reproducen algunos característicos parajes de la isla y adaptando estupendamente el trabajo sobre la lengua que caracteriza los libros, en parte a través del uso de los diálogos y en parte gracias a un buen trabajo realizado sobre la elección de los personajes (cfr. Rotunno, 2004).

Pero, como recuerda Gianfranco Marrone, profesor de semiótica en la universidad de Palermo, que ha estudiado mucho la figura del comisario Montalbano, este personaje no es sólo literatura: también existen versiones radiofónicas, cómics, juegos de ordenador[50], es decir, una característica constitutiva del actual sistema de los medios de comunicación (cfr. Rotunno, *ibídem*).

Según Marrone, además, la identificación entre personaje y espectador no se verifica sólo en un plano pragmático de las acciones, y tampoco en el cognitivo de las ideas, sino en el pasional del cariño. Para el público no se trata sólo de una total participación emotiva en las pasiones del personaje, sino de una adhesión a los valores que éste propone:

> È come se il personaggio di Montalbano stipulasse con il suo spettatore un patto iniziale d'adesione emotiva, gli fornisse un pacchetto di valori per cui agire e di sentimenti da provare; e sulla base di questo patto, poi, lo conducesse per mano lungo tutti i meandri narrativi della storia. (*ibídem*)

Se acoplan así las tres dimensiones básicas presentes en las estructuras narrativas creadas por Camilleri en sus novelas: acciones, razones y pasiones. Ninguna de ellas, en las historias de Montalbano, puede funcionar sin la intervención de las demás. Y este conjunto de motivos, quizás, es la causa de tan importante éxito adquirido por la

[50] Por lo que concierne a los cómics sobre el comisario Montalbano, cfr., Stassi, 2000.

serie del comisario siciliano. Aunque las series del comisario Montalbano han totalizado más de doscientos millones de telespectadores –contando naturalmente las veintiséis réplicas transmitidas por la Rai en estos últimos años–, el futuro del comisario Montalbano deja al espectador perplejo. No se tiene la certeza de que la Rai siga produciendo otras películas, aunque ya está programada la realización de *Il giro di boa*, *La pazienza del ragno* y *Par condicio*. Más segura es, por el contrario, la realización de películas inspiradas en el ciclo histórico de Andrea Camilleri: entre 2005 y 2006 en la programación cinematográfica de la televisón pública italiana está prevista la realización de *Il birraio di Preston*, *Il re di Girgenti*, *La concessione del telefono* y *La scomparsa di Patò*. La producción correrá una vez más a cargo de Carlo Degli Espositi, y para la realización del ciclo histórico cinematográfico de Camilleri se prevé la colaboración del director romano Rocco Mortellitti (cfr. Nicita, 2003).

5.14 PRINCIPALES MOTIVOS DEL ÉXITO TELEVISIVO DEL COMISARIO MONTALBANO

Entre los principales motivos que han caracterizado el éxito cinematográfico de la serie dedicada al comisario Montalbano, cabe destacar el alto nivel de la exposición y articulación de los contenidos temáticos presentes en las obras de Andea Camilleri, tanto por lo que se refiere al nivel de las técnicas expresivas —el uso del dialecto—, como de las representativas —las ambientaciones. Según Buonanno (cfr. 2000:334-335) la calidad de las películas realizadas sobre el comisario siciliano es uno de los elementos más importantes entre todos los que han sido observados por los críticos y estudiosos que han analizado de cerca la producción fílmica dedicada a Montalbano: “Il commissario Montalbano è un prodotto al di sopra della media.

(…) è il risultato di una scommessa vincente, sia sul piano della qualità (…) che degli ascolti". Aldo Grasso, en su *Dizionario della televisione*, habla del notable espesor narrativo de la producción televisiva del comisario Montalbano, que compone la tetralogía de la investigación televisiva italiana, junto al teniente Ezechiele Sheridan, el comisario Maigret y Nero Wolfe (cfr. Grasso, 2002:153). Pero es una vez más la interpretación de Milly Buonanno (2002:328-329) la que más claramente describe el motivo de tan «alto» éxito de esta producción. Según ella,

> Il commissario Montalbano è una *fiction* decisamente sopra la media, che può contare su numerosi elementi di forza: l'elevata qualità tecnica della realizzazione, la bellezza dei luminosi paesaggi mediterranei, la messa in scena di un universo estremamente riconoscibile sul piano culturale, e allo stesso tempo sufficientemente stilizzato da rappresentare conflitti universali, come quello fra modernità e tradizione.

Pero cabe destacar, contrariamente a lo que afirma Buonanno, que la crítica más frecuente pronunciada hacia las novelas que ven a Montalbano como protagonista y, por consiguiente, también a la serie de televisión, es la escasa adherencia a la realidad, la inexistencia de un "centro" geográfico, incapaz de extender y ampliar los matices más históricos y los tópicos más comunes de una *sicilianidad* típicamente isleña. Tanto el arte como la escritura son los "filtros" a través de los cuales los dialectos, los lugares y las situaciones son reorganizados y reinventados según las exigencias del director (cfr. Scarpetti-Strano, 2004:31).

Por lo que se refiere al uso de los dialectos, por ejemplo, cabe destacar que en las secuencias televisivas del ciclo Montalbano se utiliza el habla local de la zona de Porto Empedocle —pueblo de nacimiento de Andrea Camilleri—; pero este dialecto se alterna con el italiano y, éste con el italiano burocrático, en el mismo estilo del autor en sus novelas. Las tres variedades lingüísticas a las que nos referimos

están bien representadas por los personajes de la serie —entre ellos la camarera Adelina, que se expresa en un dialecto local, y el policía Catarella, que mucho se esfuerza en hablar en un italiano que resulta "improbable"—, todo ello satisfactoriamente construido alrededor de los actores seleccionados que, con sus caras, con sus modales, con sus expresiones "más típicas", encarnan satisfactoriamente a los personajes de las novelas de Camilleri.

El dialecto, en su conjunto, como también ocurre en la producción televisiva, tiene una función bien definida que podría ser resumida en los siguientes cuatro puntos: primero, identifica concretamente los lugares en los que se desarrolla la acción; segundo, subraya el aspecto cómico o irónico de la narración; tercero, proporciona mayor realismo a ciertos acontecimientos; cuarto, reproduce en los personajes *camillerianos* la que Camilleri llama la *tragedialità* de los sicilianos, es decir, su manera de llevar máscaras siempre distintas, es decir, de hacer teatro (cfr. Scarpetti-Strano, 2004:32).

La producción televisiva de la serie del comisario Montalbano mantiene esta impostación, aunque la brevedad escénica de las secuencias cinematográficas elimina, sobre todo, los largos monólogos interiores del comisario y algunos *flash-back*, pero no se aleja de los matices dialectales con los que se identifican algunos personajes —el uso del dialecto aumenta en determinados personajes secundarios y en situaciones de mayor *pathos* escénico— contribuyendo a la creación de escenas cómicas, en el más puro respeto a la narrativa del autor.

Por lo que se refiere a los lugares elegidos para la grabación de las secuencias de las películas, nos encontramos ante una necesidad del director Alberto Sironi de encontrar en ellos la esencia de la Sicilia «más típica» de Camilleri:

> Ne viene fuori una Sicilia barocca, luminosa e impeccabile, che si estende per tutto il ragusano dal rione Ibla, storico quartiere barocco di Ragusa (che nella finzione ospita la piazza di Vigàta), passando per Scicli (dove si trovano il commissariato di Vigàta e la questura di Montelusa), mentre Donnalucata è la marina di Vigàta. (Sacarpetti-Strano, 2004:33)

El respeto de la adaptación de las imágenes televisivas a las páginas escritas de Andrea Camilleri ha sido una de las mayores prerrogativas de los productores, ayudados en esta tarea y en gran medida por la misma construcción «teatral» o «fílmica» que ya el autor había asignado a sus novelas, «con i tempi e la scansione drammaturgica propri di un racconto per immagini» (Sacarpetti-Strano, 2004:36). Los productores de la serie televisiva han demostrado mayor libertad de interpretación con respecto a los cuentos cortos de Camilleri, mientras para las novelas más largas la fidelidad al autor ha sido mayor.

El resultado principal de todas estas adaptaciones ha sido la magnífica respuesta del público, compacta y duradera, que ha ido en aumento —como hemos podido apreciar— de capítulo en capítulo; un resultado que, si en las primeras versiones ha premiado la novedad de un personaje y la calidad de las producciones televisivas del ciclo Montalbano, en todas las réplicas retransmitidas por la Rai ha sido testimonio no sólo de la fidelidad hacia este personaje, sino también de la disponibilidad del público para seguir con la máxima atención una serie policíaca que el público no quisiera que acabase nunca.

III PARTE: LENGUA, DIALECTO Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA PENÍNSULA ITALIANA: ANÁLISIS DE LA LENGUA LITERARIA DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO VI. EL CONCEPTO DE LENGUA Y NACIÓN EN LA PENÍNSULA ITALIANA

6.1 INTRODUCCIÓN

Para explicar el concepto de lengua y nación en Italia podrían usarse estas palabras de Settembrini (1961:65):

> Voi sapete che quando un popolo ha perduto patria e libertà e va disperso pel mondo, la lingua gli tiene luogo di patria e di tutto (...). Sapete che così avvenne in Italia, e che la prima cosa che volemmo quando ci risentimmo italiani dopo tre secoli di servitù, fu la nostra lingua comune, che Dante creava, il Manzoni scriveva, il Ferruccio parlava (...), e che quegli studi non furono moda letteraria, come ancora credono gli sciocchi, ma prima manifestazione del sentimento nazionale.

La cita de Settembrini resume perfectamente el sentimiento que los patriotas y los hombres de cultura de Italia mantuvieron hacia su propia lengua durante el *Risorgimento* y la unificación política de ese país. Para ellos, existía el sentimiento común de que los conceptos de lengua y nación estaban recíprocamente relacionados, en una estrecha correspondencia con la unidad territorial.

La obra del lingüista Tullio de Mauro *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963) es un punto de referencia importante para quien desea recorrer la historia de la evolución del italiano a lo largo de los siglos, y de ella nos hemos valido para la elaboración de este capítulo resumiendo las partes más interesantes de su obra.

Pero, antes de entrar más de cerca en una visión contemporánea del problema de la lengua en Italia, hay que dar unos pasos atrás.

6.2 LOS ORÍGENES DE UNA LENGUA

Según los estudios de otro importante lingüista italiano, G.I. Ascoli (1829-1907), que en su obra *Proemio* (1873) afronta el problema de la correspondencia entre la evolución de la lengua y el concepto de nación situándolo entre las conquistas romanas del IV - III Siglo a.C. y la unificación política de Italia de 1861 (los principales intentos de unificación política de la península italiana), no han existido fuerzas capaces de aumentar o, al menos, salvaguardar, la homogeneidad lingüística de las diferentes regiones de la Península italiana.

Es decir: no habían existido fuerzas "centrípetas", como por ejemplo la centralización demográfica, política o intelectual (contrariamente a lo que había ocurrido en otros países como Francia, España o Inglaterra), según las cuales las provincias se fueran

acercando, también lingüísticamente, a las capitales (cfr. De Mauro, 1963:16, vol. I).

El hecho de que en Italia existiera una "realidad geográfica discontínua" hasta la Unificación, ha sido la causa del nacimiento de realidades lingüísticas regionales distintas de zona a zona.

Y tampoco hubo en Italia un movimiento como la Reforma alemana, por ejemplo, que uniera todo el Estado resolviendo temas comunes, como la difusión de la enseñanza primaria o la lectura de los textos sagrados, o polarizando la atención de todas las clases, independientemente de la religión que profesara, sobre idénticos temas comunes de polémica religiosa, y no sólo religiosa, también de cultura y de costumbres, creando una circulación de ideas, experiencias y tradiciones, capaces de moverse a lo largo de todo el país, aunque éste no estuviese unido o no tuviese todavía un idioma común (cfr. De Mauro, ibídem: 17).

Poco sabemos de la situación italiana antes de la expansión romana y de las lenguas que hablaban las poblaciones que vivían en la península. Es probable que tanto el territorio italiano peninsular como las islas principales estuvieran ocupados, sucesivamente, por grupos lingüísticos pertenecientes a los mismos grupos étnicos y lingüísticos, en parte de la misma familia y en parte totalmente diferentes (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:3).

La teoría clásica distingue dos grandes fases de ocupación del territorio peninsular. Una primera corriente migratoria se desarrolló entre el IV y el II milenio a.C. y trajo, en los territorios que se asoman al Mediterráneo septentrional, pueblos de estirpe "mediterránea": los ligures (en la actual Italia Norte-Occidental), los réticos (en la Italia Norte-Oriental), los picenos y los etruscos (en la Italia-Central), los sicanos (en Sicilia) y los sardos (en Cerdeña).

Un segundo flujo migratorio se produce durante el II milenio a.C., cuando pueblos de estirpe indoeuropea se movieron desde la Europa centro-oriental para apoderarse de los territorios mediterráneos. Los indoeuropeos hablaban lenguas similares y los pueblos más conocidos eran los celtas, los vénetos, los osco-umbros, los griegos y los latinos.

Todos estos pueblos fueron unificados bajo la dirección política de Roma, aunque desde el punto de vista lingüístico los romanos no impusieron cláusulas: renunciando a su autonomía política y administrativa, esos pueblos seguían practicando sus costumbres y su idioma, mientras Roma iba conquistando sus territorios. Y esta, quizás, sea la causa principal de tanto fraccionamiento lingüístico en el territorio de la península itálica.

Conforme iba aumentando el peso político de la potencia romana, también su idioma iba imponiéndose sobre los pueblos conquistados (aunque las reglas del comercio, las leyes y la literatura se escribían en latín); así que, aproximadamente, entre el II y el I milenio, estos pueblos tuvieron que ir aprendiendo la lengua de Roma, aunque lo hicieron respetando y manteniendo la propia.

El emperador Diocleciano, en el siglo I d.C. dividió la península en dos grandes circunscripciones: una septentrional y otra meridional. En este periodo, el acontecimiento que más peso tuvo para la historia de la península fue la firma del principio de la Continuidad en el Concilio de Nicea (325). Las particiones administrativas romanas pudieron sobrevivir porque asumieron el papel de base de las divisiones entre las distintas circunscripciones eclesiásticas, decisión que la Iglesia Romana adoptó para fortalecer particularismos y divisiones en una zona situada entre la llanura Padana (Norte) y la región de Roma.

La división de la península en varios estados, comunes y señorías, no benefició, hasta la definitiva unión política de Italia de 1861, el uso de un idioma común. Como tampoco otros acontecimientos que en Italia no tuvieron espacio, como la revolución industrial, por ejemplo, sirvieron de hilo conductor o de pretexto para una unión – comunión lingüística de las gentes de la península. Al contrario, todo ello creó una "selva de dialectos", muy diferentes los unos de los otros (cfr. De Mauro, 1963:21, vol.I).

Pero en la tradición cultural italiana existía (podemos pensar en Dante, Muratori, Foscolo y Manzoni, por citar sólo algunos), desde antes del Renacimiento hasta el *Risorgimento*, la idea de que la lengua era símbolo de nación y que "la adhesión a sus normas" era testimonio de nacionalidad (cfr. De Mauro, 1963:4, Vol. I).

En las ideas y en las palabras de estos pensadores no había sólo la retórica de los que por una razón o por otra se encontraban lejos de Italia. L. A. Muratori (1672-1750), por ejemplo, en su libro *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni* (1706) destacaba la importancia de cultivar y enriquecer la lengua italiana, de difundir su estudio en las escuelas públicas, junto al latín, e invitaba a los genios italianos a usar en sus artes y en sus ciencias la lengua italiana como medio de difusión de sus ideas. Otras invitaciones a este respecto llegan de U. Foscolo (1778-1827), que en su *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809), invitaba a amar la propia patria itálica y a no contaminar con mercancías extranjeras el purismo, la riqueza y la gracia del idioma italiano.

Otro ejemplo es el de A. Manzoni (1785-1873) que en su obra *Conte di Carmagnola* escrita en 1820, decía: «D'una terra son tutti: un linguaggio / parlan tutti: fratelli li dice / lo straniero: / il comune

lignaggio / a ognun d'essi nel volto traspar»[51] (cfr. De Mauro, 1963:6, vol. I).

Que la lengua fuese símbolo de nación y que la adhesión a sus normas fuese la base para el reconocimiento de la nacionalidad de los que la hablan y de los que viven en esas tierras, fue una idea que tuvo parte esencial en mantener viva la conciencia política unitaria, tras 1861, y en ello se esconde una de las más fuertes razones que garantizan la existencia de un único sistema lingüístico en el territorio de la península.

En Italia, el amor hacia la propia lengua venía expresado por muchos librepensadores en los términos que acabamos de leer, pero en esas expresiones no había hueca retórica, como a veces se ha pensado: detrás de esas palabras había precisas experiencias de vida personal (muchos pensadores vivían en el exilio, por ejemplo, y oír su lengua significaba a menudo la esperanza de alcanzar la libertad o el recuerdo de una amistad, de la familia). La lengua servía para revivir un sentimiento.

Tras la unificación territorial de Italia aumentan las ideas sobre el concepto mismo de lengua y de nación: en 1870, por ejemplo, M. Tabarrini, miembro de la *Accademia della Crusca*, nacida en Florencia en 1583, decía que tras los importantes cambios políticos vividos por Italia, el uso de la lengua italiana se habría ensanchado a lo largo de todo el territorio, beneficiando tanto a los italianos de los Alpes como a los del Etna «che per la prima volta si guardano in faccia e si danno la mano con il sentimento di appartenere ad un'unica nazione» (De Mauro, 1963:323, vol. 1). El uso de los dialectos, elementos de separación, a partir de entonces se irá reduciendo.

[51] "De una tierra son todos: una lengua / hablan todos: hermanos / los llama el extranjero: el origen común / en sus rostros trasluce".

También durante la constitución del Parlamento Subalpino, de época napoleónica, periodo durante el cual es posible que nacieran las premisas para la formación de la futura Italia unida, diputados y senadores de aquel parlamento insistían para que se usara la lengua italiana en lugar de la francesa, ciertamente más rica aquella, a decir de algunos, de memorias y de sentimientos intelectuales y políticos (aunque es cierto que tampoco ha habido nunca una fuerte y ciega pasión afectiva hacia el italiano).

Giacomo Leopardi (1798-1837), considerado también como uno de los principales guías «ideales» de la nación italiana, se mantuvo siempre muy lejos de encerrarse en una única exclusividad lingüística, y admiraba los ejemplos que iban llegando de otros países, por ejemplo de Francia: Leopardi, ante la negativa impuesta de usar términos "exóticos" (que hubiesen deteriorado la elegancia de las obras), invitaba a no abandonar vocablos en uso en el resto de Europa, porque esas palabras no eran de origen francés, español o alemán, sino europeo, y cada uno, con su sentido, testificaba y favorecía la existencia de una civilización común. También Alessandro Manzoni, ya recordado anteriormente, dirigió su atención hacia Europa, y en particular fue el promotor de una prosa más italiana en el léxico, aunque de estilo europeo. No es una casualidad que dedicara a un autor francés, Faulier, y a uno alemán, Körner, dos de sus obras en las que defendía, vigorosamente, el papel que «l'unità linguistica aveva avuto nella costituzione dell'Unità e della Coscienza nazionale» (De Mauro, 1963: 9, vol. I).

El respeto hacia las demás tradiciones lingüísticas operó, en los años de la unificación de Italia, un reconocimiento mayor hacia una tolerancia más extensa de las minorías lingüísticas, pero sin quitar al italiano su valor de lengua unificadora.

A lo largo de todo el territorio peninsular italiano, las zonas en las que se extendía la diglosia eran escasas, y ese factor, junto al de los hombres de cultura y patriotas que exaltaban, como recordábamos antes, la lengua italiana, contribuyó al reconocimiento del valor de la misma lengua. En el momento de la unificación de Italia, el porcentaje de los ciudadanos que como lengua madre tenía una lengua diferente del italiano era escaso y tampoco varió mucho tras el primer conflicto bélico mundial, cuando los confines nacionales de ese país se ensancharon y el estado englobó otros territorios.

En Italia existieron —y en algunos casos todavía existen— islas lingüísticas en las que el idioma materno no es el italiano: las principales son la isla lingüística albanesa (asentada desde el siglo XV en el sur Italia y en Sicilia), la griega (también distribuida en las regiones meridionales de Italia, en particular en la región de Puglia y Calabria), la alemana y la francesa (ambas en las regiones septentrionales de la península).

En el momento de la unificación de Italia se dio mucha importancia al estrecho vínculo cultural existente entre las comunidades de las zonas alpinas, y no se prohibió absolutamente el reconocimiento de otras culturas, rechazando por ello toda posibilidad de confrontación lingüística e ideológica futura.

Algún que otro conflicto se tuvo, sin embargo, en el período entre las dos guerras mundiales, sobre todo con respeto a las minorías lingüísticas alemanas que, tras la guerra y las censuras fascistas, vieron reconocida su propia autonomía. Es cierto que el reconocimiento de estas islas lingüísticas sobre el territorio italiano provocó, quizás, una escasa difusión de la lengua italiana en esas zonas, pero es cierto que, si se exceptúan estas regiones alpinas, en el resto de Italia la primacía del italiano era indiscutible (a diferencia de lo que ha ocurrido y ocurre en otros países europeos).

Ante estas premisas, está claro que en Italia ese interés político y ese amor por la patria del que hablábamos anteriormente daban a la lengua de la península una relevancia segura desde el punto de vista cultural, pero no desde el lingüístico, llegando a proporcionar al idioma italiano un valor más bien de celebración, pero no realmente de lengua usada.

Los clasicistas, por ejemplo, eran los paladines de una lengua de la tradición que tenía sus propias bases en las literaturas clásicas, y tomaban como modelo a los autores italianos hasta el siglo XVIII. Los románticos subrayaban las relaciones existentes entre Lengua y Nación, y aceptaban también la existencia y la importancia de los dialectos, que como decían eran parecidos a la lengua.

Fue Alessandro Manzoni quien maduró la necesidad práctica de encontrar una lengua idónea para la novela que estaba escribiendo, *I promessi sposi*[52] (1827), y esta necesidad lo empujó a ocuparse del problema visto de manera práctica: la idea de redactar su obra en una lengua mixta de toscano y milanés, con muchos latinismos y francesismos, no le satisfacía. Hasta que encontró en el florentino hablado por las personas cultas la lengua idónea para su obra, tras muchas revisiones lingüísticas y de estilo (la versión definitiva de *I promessi sposi* es de 1840). El florentino ha sido la lengua de la literatura, único elemento de cohesión para los italianos a través de los siglos.

En la base de esta meditación hecha por Manzoni, quién reconoció al florentino el fundamento genético del italiano, por primera vez, está la idea romántica, y anticlásica, según la cual la lengua se regula gracias a su mismo uso y que ésta era la base de la identidad nacional de un pueblo. No es una idea descabellada poder afirmar que precisamente la obra más importante de Manzoni, tras su

[52] Manzoni, A. *Los novios*, Alfaguara, Madrid, 2004, trad. de Esther Benítez.

extraordinario éxito, se propuso como la obra en la que todos los italianos podían reconocerse lingüísticamente, y así fue.

Éste es el motivo por el cual a partir de 1868, tras la unificación de Italia, los gobiernos pensaron que el problema de encontrar una lengua unitaria y vital, que uniese a todos los italianos, podría tener una solución justo en la obra de Manzoni.

El escritor fue elegido presidente de una comisión formada por estudiosos milaneses y florentinos, cuyo fin era el de difundir, con todos los medios, el habla de Florencia en toda Italia, y se hizo promotor de unas propuestas, como por ejemplo la de mandar profesores de origen toscano a las escuelas del territorio nacional. Aun siendo Florencia capital de Italia en ese periodo, la idea se demostró imposible de realizar.

Todo esto determinó el encenderse del debate alrededor de la lengua (la llamada *questione della lingua*) en un momento considerado crucial para Italia, es decir, tras la unificación territorial y la creación de un Estado moderno.

Los debates sobre la lengua, como también recordaba Antonio Gramsci (1891-1937), nunca eran discusiones académicas, sino el síntoma de enormes mutaciones de la sociedad. Tras el fracaso de aquella comisión, se llegó a la conclusión de que el debate sobre la lengua tenía que estar hecho a la luz de la moderna investigación histórica y comparativa. Y esta fue la idea del mismo Ascoli, que intervino en la polémica cuando Manzoni ya había muerto.

Empezando por la idea de una posible relación entre lengua y sociedad, y por otra parte, acerca de la antigua realidad de los dialectos, Ascoli declaraba que las soluciones *manzonianas* no tenían fundamento. Italia necesitaba, según Ascoli, una lengua dúctil y ágil, capaz de tratar varios temas, culturales sobre todo. La difusión de esta

lengua no podía llevarse a cabo a través de disposiciones ministeriales, y en tiempos rápidos, sino con la modernización de las instituciones culturales y el avance científico.

Ascoli, por esta razón, aconsejaba comenzar por el dialecto que se hablaba en las escuelas primarias, y usar el italiano regional que también existía. Las encuestas realizadas desde 1861 en adelante demostraban que el motivo principal del escaso conocimiento del italiano era el analfabetismo, y los escritores, entre ellos D'Annunzio, que escribían en aquellos años no se planteaban muchos problemas en cuanto, la mayoría, optaba por un estilo lírico y musical, destinado a una élite de lectores, más que a la masa. Los que querían llegar a un público más amplio no podían usar la tradición, demasiado alejada de la vida cotidiana, sino que tenían que construirse un propio medio expresivo. La mayoría de estos escritores no pudieron escribir sin tomar en consideración los dialectos que eran, en Italia, las únicas lenguas vivas.

Giovanni Verga, por ejemplo, inventó una lengua que era italiana pero con influencias del siciliano; Fogazzaro decidió usar un dialecto puro en los diálogos que reproducían la realidad de los personajes de sus obras.

En Italia el problema de la lengua finalizó con la toma de conciencia de que para una Italia unida y para una mejor consideración de los presupuestos culturales y sociales de esta nueva y gran nación, se necesitaba una lengua común. El uso del florentino fue tomando cada vez más valor, y conocidos y prestigiosos lingüistas dieron su notable apoyo para que el florentino se reconociera como lengua de la nación: entre ellos subrayamos al mismo G. Isaia Ascoli, a Gino Capponi y a Francesco D'Ovidio.

Un momento indiscutible en el debate cultural y en las reflexiones que se producirán siempre sobre el problema de la lengua,

pero con menor intensidad, lo encontramos ya en el siglo pasado, exactamente en los años cincuenta y setenta, y llega de las manos del teórico de la izquierda italiana Antonio Gramsci y del escritor Pier Paolo Pasolini. Las agudas observaciones del primero, que nos han llegado en su *Quaderni del carcere*[53] de 1950, abren nuevos debates.

Gramsci había insistido sobre el carácter elitista de la lengua italiana elaborada por la clase dominante y sobre la necesidad de permitir también a los grupos "subalternos" de la sociedad su intervención en esta discusión para poderlos rescatar de su condición de inferioridad.

Por otra parte, P.P. Pasolini en la revista del Partido Comunista Italiano *Rinascita*, en un artículo cuyo título es *Diario linguistico* (26/12/1964:46) discute sobre la situación de vetustez de los dialectos y sobre las escasas posibilidades expresivas de las clases populares. Pasolini, además, fue más allá de Gramsci: es muy clara su intervención en el debate cuando pronostica un distanciamiento de la tradición humanístico – literaria de la lengua que cede el paso a la difusión de la tecnología. Pasolini creyó, y su mirada fue acertada, que el centro de elaboración de la lengua ya no residía en Roma o en Florencia, sino en los centros industriales del norte de Italia. Este fenómeno conducirá a un empobrecimiento, y a la pérdida de expresividad y eficacia del idioma italiano. Quizás la afirmación de Pasolini fuese prematura en aquella época, pero parece haberse adelantado muchos años a la actual situación de la lengua en Italia.

Sobre este debate intervino también el escritor Italo Calvino en un artículo publicado en el diario *Il Giorno* del día 3 de febrero de 1965: ocupándose del lenguaje burocrático y político, Calvino subrayaba la exigencia de que todos los ciudadanos del nuevo Estado

[53] Gramsci, A. *Cuadernos de la cárcel*, Edición crítica del Instituto Gramsci, a cargo de Valentino Gerratana, Era, México, 1981.

italiano, en el momento en que estuviesen llegando a dominar la lengua nacional, pudieran tener libre acceso al lenguaje público, administrativo y político. Con la modernización de la sociedad de los años sesenta cae la barrera lingüística que había transformado las instituciones en algo inaccesible a los ciudadanos y Calvino postulaba un cambio de estilo en la comunicación de las instituciones con los ciudadanos. A Pasolini, que declaraba que el italiano como lengua nacional había nacido bajo el peligroso dominio de la tecnología y de la tecnocracia, Calvino contestaba que el italiano podía sufrir un deterioro imparable, ahogado por la *antilingua* y podría sobrevivir sólo si conseguía llegar a ser un idioma instrumental moderno.

No es casualidad que tras largos años de extravío, tras haber cambiado, haberse modificado cediendo a la contaminación de otras lenguas, sobre todo del inglés, haya empezado en Italia una fase de recuperación del idioma nacional (como observaremos en los próximos capítulos).

Y no es casual tampoco que tras las visiones apocalípticas de la mayoría de los lingüistas sobre el estado y el futuro la lengua italiana, haya empezado una renovación de ésta empezando por una revalorización de los dialectos, que en esta última década han vuelto a recuperar en Italia un papel guía, aunque a veces sólo folclórico, de la sociedad italiana.

6.3 LENGUA Y DIALECTO

Según el diccionario Zingarelli (2006), con la palabra lengua se define todo el sistema gramatical y léxico a través del cual se comunican los que pertenecen a una comunidad. Italia tiene como

lengua nacional el italiano y al mismo tiempo el Estado tutela las minorías lingüísticas existentes[54].

Siempre según el diccionario Zingarelli, el término dialecto es definido como un sistema lingüístico «particular» usado en una zona geográficamente restringida. Una definición que se encuentra también más extendida en el *Grande dizionario italiano dell'uso* de Tullio de Mauro, donde el mismo lema es definido en cuanto sistema lingüístico usado en zonas geográficamente restringidas y también en ámbito social y cultural limitado, secundario respecto a otro sistema dominante y no utilizado en ámbito oficial o técnico-científico.

Las definiciones que acabamos de mencionar sólo nos aclara en parte las diferencias entre el término lengua y dialecto. Quisiéramos aquí rechazar la matización usada por De Mauro respecto a las zonas geográficamente restringidas y en ámbito social y culturalmente limitadas, en cuanto hay algunos dialectos que son usados en ámbitos social y cultural "altos". Como afirma Lo Piparo (cfr. Lo Piparo, 1990:246), por ejemplo, en algunas provincias de Sicilia el 8,2% de los licenciados usan el dialecto en ámbito profesional contra el 4,9% de ciudadanos con apenas estudios de primaria. Creemos que la definición de De Mauro limita la historia lingüística italiana al período anterior a la Unidad del país (1861) y también la literaria (cómo no mencionar la producción dialectal de Pirandello, Verga, Trilussa o del mismo Camilleri).

Así que recordaremos las definiciones que aparecen en el diccionario Zingarelli y además consideraremos el hecho de que los italianos piensan en el dialecto como en una de las muchas lenguas regionales habladas en la Península, autónomo y a menudo también

[54] "La Repubblica tutela la lingua e la cultura delle popolazioni albanesi, catalane, germaniche, greche, slovene e croate e di quelle parlanti francese, il franco-provenzale, il friulano, il ladino, l'occitano e il sardo" (Parlamento Italiano, 1999, art. 2).

distante respecto de la lengua italiana estándar, en cuanto se trata de un sistema de comunicación verbal completo y complejo, con un «specifico sistema lessico e morfosintattico» (Santipolo, 2002:29) propio de un área geográfica más reducida que la de una lengua.

Pero esta definición no siempre es precisa, y no siempre corresponde a las líneas generales trazadas por ilustres estudiosos, en cuanto también en los grandes centros urbanos es posible encontrar una realidad diferente; es decir, también en las grandes ciudades industriales del norte de la península italiana, Milán y Turín por ejemplo, o en la misma capital, Roma, el dialecto propio del lugar es muy usado, lo que en definitiva dificulta cualquier definición de los limites geográficos. Es sólo por una cuestión de practicidad que se suele dividir la tipología de los dialectos en (cfr. Santipolo, *ibídem*:28):

- dialectos *rurales* o *rústicos*
- dialectos *urbanos*

Los primeros vienen asociados a las zonas rurales, a los pueblos, a los pequeños centros urbanos, mientras que los segundos se refieren a las ciudades de medianas y grandes dimensiones, que representan una propia realidad social de co-urbanización, independientemente de las dimensiones demográficas (cfr. Santipolo, ibídem:29).

Mientras en los pequeños centro rurales el dialecto se ha mantenido casi inalterado o ha encontrando, salvo raros casos, «contaminaciones» procedentes de otras lenguas (en Italia, por ejemplo, a menudo la «imposición» del italiano ha deteriorado el uso y la difusión de los dialectos, sobre todo durante el fascismo, cuando los dialectos fueron prácticamente prohibidos), en los grandes centros urbanos, tras los fuertes movimientos migratorios, los dialectos

propios han ido asumiendo connotaciones diferentes y a menudo se han perdido.

Podríamos decir que hablar de lengua o de dialecto, en Italia, es como hablar de la misma cosa, aunque no son la misma cosa: en su mayoría, ambos tienen una raíz común, el latín, son sistemas lingüísticos complejos y diferentemente articulados, y además dependen del nudo primario que los produce, es decir, son igualmente distantes de la lengua de origen, tal como lo son también el portugués, el catalán, el francés o el rumano, por ejemplo.

Tanto una lengua, en este caso la italiana, como uno cualquiera de los dialectos de la península, son sistemas lingüísticos igual de legítimos por nacimiento y por desarrollo, e igual de funcionales en su propio uso que la lengua nacional.

Como ocurre para el idioma italiano, los dialectos de la Península también reflejan tradiciones y culturas nobles; poseen un léxico propio y una gramática propia, aunque a menudo es posible notar en ellos notables diferencias, sobre todo desde el punto de vista fonético.

Con el término dialecto (del griego *Dialectos*, "lengua", derivado de *Dia* "a través" + *légomai* "hablo"), del que deriva la palabra *–lecto*, utilizado por primera vez por el americano Charles James Bailey en 1973, se indica un tipo de lengua, es decir, una variedad lingüística en un sentido más neutro (cfr. Trudgill, 1982:48).

Además, el dialecto puede ser definido en cuanto:

- Un sistema lingüístico autónomo respeto a la lengua nacional, que tiene características estructurales y una propia historia respecto a la lengua nacional.
- Una variedad hablada de la lengua nacional, es decir, una variedad del mismo sistema.

Así como lo entendemos hoy, con el término dialecto nos referimos a un concepto más amplio respecto al de lengua como tradicionalmente se conoce, y seguramente menos característico. Así que podríamos definir la lengua en los términos de los elementos que la constituyen, es decir, la suma de sus *lectos*, "hablas" o variedades, pues Gaetano Berruto (cfr. 1995a:60) explica que cada lengua, en su interior, es variada, conoce diferenciaciones, es diversificada en los usos de los hablantes y se articula en muchas variedades de lengua.

Sin alejarnos de Europa, asistimos a ciertas diferencias de interpretación del término dialecto: para los ingleses, el dialecto es una variedad local de la lengua estándar, lo que significa que mientras un italiano, cuando habla de dialecto, entiende una lengua autónoma (y a menudo distante), un inglés piensa en una variedad que puede diferenciarse por acento o léxico, u otras características de escasa entidad. En Francia la diferencia resulta aún más complicada por la existencia de dos términos, *dialect* e *patois*: mientras el primero se refiere a una variedad regional con su propia tradición literaria, el segundo carece por completo de esta tradición, por lo que el término *patois* viene usado más en sentido negativo (cfr. Santipolo, 2000:20).

En España el término *dialecto*, según la definición ofrecida por el diccionario de la Real Academia (2002), hace referencia a una estructura lingüística que o bien no alcanza la categoría de lengua, o que, sin diferenciarse mucho de una lengua, se localiza en una zona geográfica determinada[55].

Tras esta breve introducción, podríamos decir que la diferencia principal entre lengua y dialecto reside en el hecho de que si se afirma que el italiano y el francés, por ejemplo, son lenguas, y el siciliano y el marsellés son dialectos, es porque las primeras, contrariamente a las

[55] Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Espasa Calpe, Madrid, 2002

segundas, han ido adquiriendo mayor prestigio y mayor reconocimiento literario y oficial como lenguas oficiales del Estado, lenguas de los organismos de la administración, del poder central, lenguas reguladas por unas normas y aprendidas en las escuelas.

Los dialectos siempre han sido relegados a una posición de inferioridad como hemos podido comprobar, en cuanto las demarcaciones existentes en la sociedad, las diferencias entre clases desempeñaban un papel importante (junto a la Iglesia) para el uso del propio idioma.

También Richard Hudson (cfr. Hudson, 1982:38), subraya dos motivos que diferencian una lengua de un dialecto (como es posible observar se habla siempre y sólo de diferencias): primero, existe una diferencia de *dimensiones*, una variedad llamada lengua posee más *items* que una variedad llamada dialecto; segundo, una diferencia de *prestigio*, según el prestigio y la importancia asignada a una variedad ésta se llamará lengua o dialecto.

Si la sociolingüística plantea en estos términos la línea de demarcación entre el significado de lengua y dialecto, nos parece interesante poder señalar lo que también el lingüista italiano Gaetano Berruto (1995a:64) ha definido como el axioma del relativismo sociolingüístico:

> La sociolinguistica, per natura, è enormemente vincolata a uno/a specifico, semplice, paese, società, comunità e alle differenze esistenti tra di essi/e, e quindi, il contenuto dei concetti e delle unità di analisi fondamentali è sensibile alle specificazioni che detto contenuto conosce in una determinata situazione socio-culturale e può variare molto di società in società e di tradizione in tradizione.

Se plantea ahora la necesidad de aclarar lo que se entiende por variedad: G. Berruto (ibídem, 75-76) define una variedad de lengua como un conjunto de rasgos coherentes de un sistema lingüístico que,

junto a otros rasgos sociales, caracterizan la identidad de una comunidad de hablantes.

Una lengua goza normalmente de un estatuto socio-cultural y político garantizado por un ordenamiento estatal, posee una codificación reconocida y aceptada tanto dentro como fuera del estado nacional, cuenta con una tradición literaria (que ya hemos subrayado), históricamente consolidada, cuenta con un sistema escolar a todos los niveles y es adoptada como medio de comunicación en todo sector de la sociedad. Los dialectos, ya sabemos, son empleados en área reducidas, o sub-áreas de ciudades, pueblos, regiones, en ámbitos limitados y en la producción prevalentemente oral.

Resulta muy revelador observar los datos reflejados en la siguiente tabla en la que se reproduce el resultado del sondeo realizado por la agencia DOXA y publicado en 1999, relativo a la relación entre italiano y dialecto desde 1861 hasta 1995 (cfr. Santipolo, 2002:30):

	1861	**1895**	**1988**	**1995**
Italiano	1,5	10,0	38,0	44,4
Italiano / Dialecto	1,0	24,0	48,0	48,7
Dialecto	97,5	66,0	14,0	6,9
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Tabla 1. *Relación italiano y dialecto entre 1861-1995*

Gracias a estos datos es posible afirmar que si hasta hace pocos años el repertorio lingüístico de los italianos se caracterizaba casi exclusivamente por un monolingüismo dialectal, en épocas más

cercanas a la nuestra la situación parece más compleja, con una notable difusión del italiano (aunque la vitalidad del dialecto sigue existiendo).

Elemento importantísimo para diferenciar la relación existente entre lengua y dialecto es también lo que quisiéramos definir el elemento «instrumental»: mientras las lenguas se afirmaban como medio «codificado» para la comunicación sobre todo escrita, los dialectos eran usados por la población para un tipo de transmisión de datos sobre todo orales (con el pasar del tiempo, las lenguas también han sabido sustituir a los dialectos en este terreno).

Lo que acabamos de considerar en dos diferentes tipos de relación entre lenguas y dialectos es lo que la ciencia del lenguaje diferencia entre diglosia y bilingüismo (aunque esta distinción toca sólo la esfera teórica del lenguaje). En el campo más bien práctico, en la realidad, teniendo presentes las diferencias sociales (la burguesía culta siempre ha estado cerca del bilingüismo, mientras las plebes urbanas y los campesinos se encontraban en una situación de diglosia), podríamos hablar de diglosia con diferentes niveles de bilingüismo y de bilingüismo con diglosia.

Si por bilingüismo entendemos la capacidad de un hablante de poder recurrir a dos diferentes códigos lingüísticos simultáneamente, cuando estos códigos son usados en situaciones distintas hablamos de diglosia, del griego *dis*, “dos veces”, + *glōssa*, “lengua”.

Podríamos así definir la diglosia como el uso socio-funcional diferenciado de diversos códigos lingüísticos o de diversas variedades de un mismo código dentro de una comunidad de hablantes. Y aquí quisiéramos introducir el concepto de *geo-lingüística*, referencia que se hace respecto a la zona y a la situación de uso, a los cambios que pueden afectar una lengua, según su área de pertenencia.

El término *geo-lingüística*, llamado también geografía lingüística o lingüística espacial, fue creado en 1959 por el lingüista estadounidense Charles A. Ferguson, quien definió la diglosia como una situación lingüística relativamente estable, en la que, además de los dialectos originarios de una lengua, hay una variedad superpuesta, muy codificada, aprendida en el colegio y empleada sólo en contextos formales (cfr. Santipolo, 2002:12).

Existen dos tipos de diglosia: una simple y otra compleja. Para explicar este dualismo usamos el ejemplo de la situación de las provincia italianas de Trieste y Gorizia, donde los hablantes tienen a su disposición cuatro códigos lingüísticos, es decir, el dialecto esloveno, el esloveno estándar, el dialecto italiano de la zona (triestino) y el italiano estándar.

Una diglosia simple es el uso alternado que los hablantes hacen del esloveno y del italiano, en todos sus niveles; una diglosia compleja es el uso del esloveno dialectal y del triestino, utilizados de forma complementaria con las dos lenguas estándar.

A este propósito, Gaetano Berruto introduce otro término, también para resolver un poco la confusión terminológica que existe alrededor de toda definición, y junto a los dos conceptos ya mencionados crea otro nuevo, la *didalìa*, del griego *di*, "dos", + *laléô* "hablo", "converso", "charlo", que explica mejor la relación entre lengua estándar y dialecto.

Según Berruto (1995a:246), la *didalìa* se diferencia de la diglosia en cuanto el código A (Variedad Alta) es usado al menos por una parte de la comunidad, también en la forma hablada de una simple conversación, y

> Sebbene sia chiara la differenza funzionale esistente tra gli ambiti di ogni codice A (Varietà Alta) e B (Varietà Bassa), esistono usi e dominii in cui di fatto vengono usati ed è normale usare sia l'una che l'altra varietà, alternativamente e congiuntamente.

Hoy en Italia se habla comúnmente de la existencia de bilingüismo (italiano-dialecto), en donde el papel dominante es asumido por la lengua nacional, para las competencias productivas y receptivas. Ambos códigos pueden, de todos modos, emplearse aunque no en todas, en muchas situaciones comunicativas, como ponen de manifiesto unas encuestas telefónicas realizadas en la región de Véneto, donde la familia y los amigos prevalecen con respecto al ambiente de trabajo (datos del mes de marzo-abril 2001, encuestas realizadas por el Instituto Poster de Vicenza y publicada en "Il gazzettino" el día 28 de mayo de 2001).

La encuesta es sólo una de las muchas que han sido realizadas a lo largo de la geografía italiana, pero de ella emergen informaciones interesantes, como por ejemplo, que los hombres usan más el dialecto que las mujeres, y que lo usan sobre todo con los amigos; aunque en el ámbito familiar los porcentajes, más o menos, se equilibran (cfr. De Mauro, Vedovelli, 1999:148).

	Con niños pequeños	**Con personas jóvenes**	**Con los coetáneos**	**Con personas mayores**
Hablan siempre y a menudo en dialecto	12,0%	18,8%	30,7%	36,3%
Hablan tanto en dialecto como en italiano	8,4%	19,5%	24,4%	20,5%
Hablan siempre o a menudo en italiano	79,6%	61,7%	44,9%	43,2%

Tabla 2. *Ámbitos de uso del dialecto*

A este propósito, quisiéramos también añadir que en muchas regiones italianas, como es el caso del Véneto, por ejemplo, el dialecto es todavía un elemento indispensable para la conversación y para la inserción total de los que allí van a vivir y a trabajar. Y cuando esto no se produce, y puede ser por varias causas, el hablante foráneo tiende a usar una variedad de italiano regional fuertemente marcada por el dialecto.

En conclusión, estamos convencidos que es imposible ofrecer una descripción clara de los términos Lengua y Dialecto, por lo menos por lo que se refiere a las exigencias lingüísticas. Es decir, parece hoy sumamente difícil ofrecer unas claras demarcaciones entre ambos términos, por más que exista la tendencia a interpretar el sistema lingüístico en cuanto sistema de variantes que en los capítulos siguientes analizaremos en sus cuatro ejes principales: el diatópico, el diastrático, el diafásico, el diamésico.

Tanto la lengua como el dialecto, cualquier dialecto de la península italiana, poseen las capacidades idóneas de poderse adaptar a cualquier situación de locución y a las exigencias de los hablantes, a pesar del uso «limitado» de los dialectos.

Además, el dialecto debe ser visto como un instrumento de interpretación y de expresión común de grandes comunidades (y por ello no puede dejar de ser estudiado con atención, aunque sea sólo como fenómeno social). Se identifica como lengua de la “afectividad”, que en el caso italiano no se contrapone en absoluto a la lengua, mejor dicho, constituye uno de los aspectos que contribuyen a crear la lengua nacional.

El dialecto como medio de expresión del alma de un pueblo, en estas últimas décadas, ha sido revalorizado (y en esto la literatura ha desempeñado un papel importante), ha sido descubierto nuevamente, y más ahora que estamos asistiendo a una modernización de las lenguas,

sobre todo de la italiana, a consecuencia también de los grandes ciclos migratorios que analizaremos más en detalle en los próximos capítulos.

6.4 ITALIANO Y DIALECTO

En los capítulos que van del IX al XV del *De vulgari eloquentia*, Dante Alighieri describe la variedad lingüística presente en Italia y define como inevitable la situación de división en la que se encuentra la península. Muchas de las hablas locales distribuidas a lo largo del territorio son enormemente distantes del latín (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:13).

El poeta florentino clasifica en su obra los dialectos italianos (vulgares) e intenta señalar aquél que según él tiene las características mejores para imponerse como lengua literaria. Dante considera la lengua "vulgar" aquella que un niño aprende de su niñera, a diferencia de la "gramática", es decir, la lengua perfecta, aprendida en el colegio, y por ello asigna a la primera mayor importancia porque ha sido la que el género humano ha pronunciado antes, por ello la más natural.

Es sabido que en la época de Dante hubo importantes cambios en toda la sociedad: se consolidaron nuevas formas de vida en sociedad y, en su interior, nacieron nuevas clases, como la burguesía de las finanzas, del comercio y de las artes, que manejan otro tipo de lengua. Fue la época de los *comuni*, ricos y grandes centros en los que se concentra todo el poder, y la región de Toscana es la zona de la península en la que se concentran la mayoría de las actividades mercantiles y artesanales de la época en toda Europa. Durante el *Quattrocento* se evidenció la importancia política de Florencia, donde

la familia de Lorenzo de Medici hacía de árbitro de toda la complicada organización estatal de la península. Entre el siglo XIII y el XIV la economía florentina era la más rica, tanto que las familias que poseían el control económico y bancario de media Europa eran florentinas.

El éxito de Florencia fue enorme también en la producción cultural que empieza al final del siglo XII y llega hasta todo el *Cinquecento*. En la actual capital de Toscana se concentraron las mayores inteligencias creativas, artistas que procedían de toda Italia y del extranjero. Florencia, corazón del humanismo y del Renacimiento fue inmensa gracias a Dante, Boccaccio y Petrarca, pero tampoco podemos olvidar a Maquiavelo, Giotto, Leonardo, Miguel Ángel, etc. que en esta ciudad alcanzaron la celebridad.

Está claro que la supremacía de Florencia se manifiesta también en su lengua (la rápida difusión de la imprenta desempeñó un papel importante). Y no importa si la mayoría de las imprentas se encuentra en otras regiones, en Véneto sobre todo, porque es como si a consecuencia de un tácito acuerdo todos aceptaran la norma toscana, y florentina en particular, y será precisamente la industria del libro la que promueva y consolide la aceptación de una norma común, tanto en la gramática como en el léxico.

Como toda lengua, el florentino también iba cambiando (el libre comercio y el difundirse de las relaciones con otros países y con otras regiones tuvieron mucha influencia), y pronto se planteó un problema: teniendo en cuenta que los continuos cambios ya no dejaban claro qué florentino usar, ¿cómo era posible elegir una lengua común para todos los ciudadanos? ¿era mejor la lengua de Dante y de Petrarca o el último florentino, innovador, de la burguesía?

Entre las soluciones que se presentan, y las muchas diferencias, se delinean tres posiciones: una primera, la de Pietro Bembo, es la del

modelo del *Trecento* literario y arcaico; una segunda, propuesta por Colmeta, que opta por una lengua cortesana, una mezcla entre la lengua de Dante y las aportaciones procedentes de las demás provincias italianas; y una tercera, el florentino contemporáneo, usado por Maquiavelo (cfr. De Mauro, 1963:39, vol. I).

Es la propuesta de Pietro Bembo la que, según De Mauro, obtiene mayor éxito, aunque hay que considerar su evidente conservadurismo. Pero el éxito de esta solución tiene sobre la historia lingüística italiana dos efectos muy relevantes:

- De hecho, se bloquea toda posibilidad de desarrollo "natural" de la lengua italiana durante más de cuatro siglos y no tendrá ninguna posibilidad de difusión en las clases medianas y populares de la sociedad, que seguirán por esta razón usando sus dialectos para la comunicación cotidiana, mientras que el italiano «literario» sólo quedará como patrimonio de una franja limitada de la sociedad, únicamente cultos e intelectuales. El italiano estará destinado durante muchos años a ser una lengua de élite.
- Tras el asentamiento del toscano de base florentina en las distintas regiones, empieza a desarrollarse una clara separación entre la lengua (usada, como ya hemos recordado, para escribir documentos y textos literarios), y el dialecto (usado para conversar oralmente en un territorio limitado).

Así encontramos por un lado el toscano como lengua nacional y por el otro los "vulgares" (de todas las regiones) que retroceden a la función de dialectos. Es por este motivo que en Italia se puede hablar propiamente de dialectos sólo a partir de la afirmación del florentino como lengua nacional, es decir desde el siglo XV-XVI.

No es tampoco casualidad que entre el siglo XVI y el XVII nazca la que podríamos definir "la policía de la lingüística", la *Accademia della Crusca*, gracias a Leonardo Salviati, con el fin de promover la elección florentina y para censurar en cuanto «no lengua» todo lo que iba en contra y no respetaba las reglas impuestas por los escritores florentinos del *Trecento*. El primer volumen del diccionario de la Accademia es de 1612, y fue realizado sólo gracias a las obras de los escritores florentinos anteriores a 1400.

A mediados de 1700, en Italia, el uso del latín había desaparecido prácticamente, si se exceptúa el mundo eclesiástico (fueron las instituciones universitarias las que primero optaron por eliminar el latín de las aulas, aunque su total desaparición tardará mucho más tiempo todavía).

La lengua italiana empieza a moverse en muchas direcciones: el modelo de Bembo tiene que enfrentarse a los más dinámicos modelos europeos que ya se acercan imparablemente a la cultura italiana. Gracias al Siglo de las Luces, las lenguas están en continuo movimiento y es normal registrar muchas interferencias de una lengua a otra (para el italiano las interferencias mayores llegan del francés y de la cultura transalpina).

Antes de que Alessandro Manzoni irrumpiera con sus ideas en el panorama de los estudios lingüísticos, hay que señalar que, aproximadamente al final del siglo XVIII, ya se discutía sobre la manera de hablar de la época (una lengua viva y diversificada geográficamente) y se consolidaron dos variedades de escritura (una literaria, más arcaica, y otra más vivaz, más suave, que rápidamente encuentra su éxito llegando incluso a cambiar la forma de escribir y de comunicar).

Cuando en 1800 Alessandro Manzoni decidió escribir una novela destinada no exclusivamente a un público culto, a los pocos

intelectuales de siempre, sino a un número más amplio de lectores, la única solución fue la de romper con la tradición literaria y con su estático modelo escrito y adoptar el florentino hablado por las personas cultas, un florentino que ya, en aquella época, había evolucionado tanto que se consideraba un vernáculo, es decir, un dialecto. Tras la propuesta de Manzoni y *Los novios*, nace una corriente de pensadores, amantes del estilo *manzoniano*, que se comprometieron tanto hasta que, en el nuevo Estado italiano de 1861, se adoptó el florentino hablado por las personas cultas como lengua oficial.

Tras la unificación, los que sabían usar el italiano en una conversación eran apenas seiscientas mil personas, aproximadamente, sobre una población total de casi veinticinco millones de habitantes (el 2,5% de la población), es decir, que en la casi totalidad del país la dialectofonía era la condición lingüística normal (cfr. DeMauro,1963:40, vol. I).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX empezó un gradual, lento pero continuo, proceso de erosión sobre la vitalidad de los dialectos. Aunque sólo en la literatura, y durante unos años más, ciertos dialectos siguieron existiendo (recordábamos antes la literatura del siciliano Giovanni Verga, padre del verismo), en los demás campos de la sociedad italiana se delineó una áspera contraposición entre italiano y dialectos.

6.5 FACTORES PRINCIPALES EN LA EVOLUCIÓN DEL USO DEL ITALIANO

Según Grassi, Sobrero, Telmon (cfr. 2003:26-30), algunos factores inciden particularmente a favor de la lengua nacional. Entre ellos quisiéramos subrayar el peso del sistema educativo, los efectos de la emigración, el urbanismo, la burocracia y la difusión de la prensa, del cine, la radio y la televisión.

6.5.1 La escuela

A partir de la unificación territorial de Italia, el nuevo sistema educativo habría tenido que desarrollar una función fundamental para conceder a los italianos una lengua común. Pero esto no ocurrió a causa del fuerte abstencionismo en las aulas, que en algunos pueblos del sur llegaba incluso al 100%. Además, la escasa preparación de los docentes, cuya mayoría usaba el dialecto para expresarse y encontraban dificultades a la hora de escribir, daban un cuadro exacto de la situación del sistema educativo italiano. En los primeros años de la unidad del país, el clero impuso una orientación fuertemente conservadora en el sistema escolar y planteó su negativa a difundir a la totalidad de la población el sistema educativo (resultando aún más complicado que antes de la unificación la separación social entres las clases). En un sistema educativo así estructurado, es evidente que la propuesta de Alessandro Manzoni (adoptar el florentino como lengua nacional) cae. Además, la realización de la propuesta de Ascoli de dejar que la lengua se formara sola era también imposible con la difusión de la cultura y la libre circulación de las ideas (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, *ibídem*:26). En estas condiciones, se instalaron en el sistema escolar italiano dos “vicios” que perduraron durante largo tiempo:

- El uso de una lengua italiana adoptada por los modelos literarios, de estilo purista y socialmente exclusivista.
- Una lucha abierta en contra de los dialectos, considerados el principal obstáculo en el aprendizaje de la lengua correcta.

La dialectofobia de todo el sistema educativo italiano llegó hasta más de la mitad del siglo XX, hasta el año 1962, cuando fue instituida la enseñanza media única, obligatoria y gratuita[56].

6.5.2 La emigración

El movimiento demográfico italiano es quizás la causa principal de tantos cambios en el sistema lingüístico italiano. Se caracterizó, sobre todo, por los fuertes flujos migratorios, tanto internos como externos, que cambiaron a la sociedad italiana en los dos últimos siglos. Mientras los flujos migratorios internos se dirigían de las regiones meridionales de Italia a las del norte (pero muy importantes también han sido los que han afectado a las regiones del centro de las península, que han recibido la migración necesaria para la repoblación de áreas geográficas más débiles durante el fascismo), los flujos migratorios al exterior llevaron a casi millón y medio de personas, entre 1870 y 1900, a cruzar el Atlántico, y a partir de los años cincuenta, muchos italianos fueron al norte de Europa. La salida de Italia de masas de población dialectófona contribuyó a reducir el peso del analfabetismo en la península. Los que emigraban, a menudo, eran aislados por la población local a causa de su analfabetismo y de su ignorancia lingüística y cultural. Pero esta situación tuvo un peso inesperado sobre la población que en Italia conocía la dramática situación de los que habían emigrado, dando lugar a un mayor interés por aprender a leer y a escribir, a la importancia de una escolarización

[56] Para el conflicto lengua-dialecto en la escuela, cfr. entrevista realizada a Andrea Camilleri por Giovanni Caprara (2006), ver Anexo I.

más funcional y, por otro lado, a una evaluación más funcional del dialecto, que se orientó hacia un abierto bilingüismo italiano / dialecto, o más aún, hacia el abandono del dialecto (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, *ibídem*:28).

6.5.3 El urbanismo

Con la segunda revolución industrial, entre 1800 y 1900, ya hemos visto que la sociedad italiana cambia rápidamente. Se mueven grandes masas de población hacia el norte (sobre todo en el famoso triángulo industrial de Génova, Milán y Turín), donde empieza a funcionar una enorme actividad industrial (textil y mecánica, en particular), con el consiguiente abandono de las tierras. Estas grandes masas de trabajadores encuentran su residencia en el centro o en las afueras de los grandes núcleos urbanos. Las consecuencias lingüísticas de este fenómeno fueron importantes: la urbanización activó rápidos procesos de avance en la escala social, que a nivel lingüístico llevó masas de hablantes desde el uso del dialecto "rústico" a las variedades urbanas, o *koiné* sub-regionales. Vivir en la ciudad empujaba a una mayor valorización de la instrucción escolar. Posiblemente, ha sido el fenómeno del urbanismo lo que ha movido, a lo largo de todo el siglo pasado, el centro del repertorio lingüístico italiano del área del dialecto al de la lengua italiana.

6.5.4 La burocracia

Además de las situaciones que acabamos de ver, también otros factores contribuyeron a crear condiciones cada vez menos favorables a la dialectofonía, como la burocracia, que es un elemento fundamental de la presencia del Estado en las realidades locales. El repertorio lingüístico de los italianos tiende progresivamente a la italianización, gracias a la gran cantidad de funcionarios públicos que ocupan en la escala social un nivel medio alto. La función más importante de la burocracia ha sido la difusión de una fraseología de tipo estandarizado, igual que en todo el territorio nacional. El documento burocrático, y por consiguiente, el uso del lenguaje burocrático, es, para todas las clases sociales, un medio transversal de confrontación con la lengua italiana y también un modelo lingüístico muy importante. Dentro de este campo, quisiéramos incluir también al ejército, con el servicio militar extendido a todo el territorio nacional, todos jóvenes, todos dialectófonos, que tuvieron que esforzarse, para expresarse con los demás compañeros de la trinchera o con los superiores, en hablar italiano. Era como encontrarse con un italiano, lengua franca, en una sociedad multi-dialectal.

6.5.5 La prensa, el cine, la radio y la televisión

La lengua italiana empezó a difundirse en todo el territorio de la península gracias a la difusión de la prensa, y se benefició también de la difusión de la literatura “popular”, en entregas semanales, de novelas de aventura, de novelas rosas en edición económica y de las primeras revistas de cotilleo. La difusión del cine, a partir de los años veinte, así como de la radio, en los años treinta, y de la televisión, en los cincuenta, han expuesto a la casi totalidad de los italianos a un consumo cada vez mayor de mensajes de todo tipo difundidos en las

diversas variedades de la lengua italiana. ¿Y qué papel iba ocupando el dialecto en los medios de comunicación de masa?

Por un lado, al dialecto se le ha ido privando de toda capacidad comunicativa, relegándolo a un uso secundario, con caracterizaciones sobre todo cómicas o dramáticas, según el caso. Por otro, ha ido ocupando lugares de distribución y de consumo a nivel regional, a menudo sólo local (podemos citar, por ejemplo, la enorme red de cadenas locales repartidas por el territorio nacional).

Un vehículo muy importante de comunicación ha sido la publicidad, que ha ido eliminando el dialecto en favor del italiano (un idioma cada vez más contaminado por el inglés). Aunque una faceta importante es el uso del dialecto en la producción cinematográfica y teatral de género popular, sobre todo napolitano, pero no sólo. Cómo olvidar la comedia teatral de Carlo Goldoni que escribía sus obras en dialecto veneciano, a los productores Garinei e Giovannini, a los directores Ettore Scola y Federico Fellini y al actor Totò, para el cine, y a los hermanos De Filippo, para el teatro. Así que, mientras por un lado estos medios de comunicación servían para difundir un idioma único en todo el territorio nacional, por el otro también, a diferencia de los puntos que hemos subrayado con anterioridad, mantenía viva la expresividad del dialecto, fuera de la región que fuera.

Podemos resumir los párrafos anteriores subrayando que todos los factores hasta este momento citados han funcionado, todos, en la misma dirección, con el efecto de un recíproco aumento, aunque parece evidente que en Italia el uso del dialecto ha ido poco a poco reduciéndose. Según otras estadísticas realizadas en Italia entre los años 1988 y 1991 (un segundo sondeo que acompaña el ya mencionado anteriormente y también realizado por la agencia DOXA), si por un lado el uso del dialecto ha ido perdiendo fuerza, por el otro la lengua italiana no ha tenido un incremento muy marcado, y esto a

causa del incremento del uso alternado, la conmutación de código, un habla alternada y mezclada de italiano/dialecto.

Gracias a los mismos sondeos es posible apreciar también una aceleración importante del comportamiento de los hablantes en el uso de diferentes formas expresivas con alternancia del uso del dialecto y el italiano en determinadas circunstancias y gracias a los medios de los que hemos hablado anteriormente.

La tabla que sigue nos facilita la variación de uso del dialecto en Italia, desde 1974 a 2000 (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, *ibídem*:30):

	1974	**1982**	**1988**	**1995**	**2000**
Noroeste	34,8%	29,0%	19,2%	15,0%	11,1%
Noreste	55,2%	53,2%	51,0%	33,8%	27,3%
Centro	23,7%	14,7%	19,0%	11,5%	8,5%
Sur-Islas	52,2%	45,2%	42,2%	32,1%	26,2%

Tabla 3. *Variación del uso del dialecto entre 1974 y 2000*

Es posible notar el fuerte aumento del uso del italiano respecto al dialecto en los últimos 15 años. Esta variación es particularmente acentuada en las áreas septentrionales y meridionales de la península.

Con estos datos en la mano sería fácil poder afirmar que el fin de los dialectos se aproxima. Afortunadamente, en los últimos años la caída de los dialectos parece haberse ralentizado (como hemos visto la literatura en esto ha influido mucho). De todos modos es difícil de pronosticar la suerte de las lenguas habladas, porque las variaciones de su uso pueden verse influidas por distintos factores cuya acción es

difícil de prever. Además, y lo hemos mencionado anteriormente, ciertos canales de transmisión o de mantenimiento de la cultura, sobre todo los mass-media, desempeñan un papel importante.

La historia del italiano nos lleva continuamente a enfrentarnos con el elemento diatópico. Como hemos podido comprobar, la lengua italiana nace de una variedad local, el florentino culto del *Trecento*. La noción de lengua estándar nos hace considerar el término estándar visto en cuanto uso lingüístico que la totalidad de la comunidad hace de su propia lengua, es decir, del modelo de lengua propuesto por las gramáticas y usado por la mayoría de los hablantes tanto en la producción escrita como en la hablada. El italiano estándar es el que se aprende en los colegios, la lengua aprendida por los estudiantes extranjeros o la que se usa en las comunicaciones públicas, en los medio de comunicación de masa y en los documentos oficiales. En la producción oral no es posible hablar de una estandarización de esta lengua en cuanto quien habla hace reconocer su procedencia o su pertenencia a una clase social. Una variedad no marcada ni social ni geográficamente sería la usada sólo por los profesionales, actores, periodistas, locutores radiofónicos.

Es cierto que esta variedad atraviesa hoy una fase de importantes transformaciones: de hecho, en las clases medio altas y en el sector más escolarizado de la población se está extendiendo el uso de un modelo estándar, aunque éste tiene rasgos muy distintos de la producción escrita y es el resultado del aumento de la movilidad de la población. Comprende también muchas formas que hasta hace pocos años eran consideradas incorrectas o coloquiales por los diccionarios y por las gramáticas, dando lugar a un italiano neo-estándar (que estudiaremos más detenidamente en los próximos capítulos).

Las variedades regionales del italiano constituyen hoy la realidad lingüística más evidente y más cercana a las conciencias de

los hablantes, y también la más consistente cuantitativamente hablando en el panorama lingüístico italiano.

Si los dialectos están en plena fase de retroceso, lo mismo no se puede decir de los italianos regionales, que parecen avanzar también en sectores que hasta hace poco tiempo estaban dominados por registros más formales y por ello exentos de regionalismos, como la radio y la televisión.

Los italianos regionales, en primer lugar, están marcados por una pronunciación y una entonación concreta (de aquí es fácilmente reconocible la procedencia geográfica de un italiano). En segundo lugar, un factor importante y distintivo es la caracterización morfosintáctica y léxica.

L. Canepari (cfr. 1983:85) apunta que para cada una de las hablas regionales presentes en el territorio peninsular italiano, el 80% de los hablantes presenta una acentuación típica de la pronunciación de su región y el restante 20% habla con una acentuación menos marcada.

La pronunciación estándar del italiano, fundada sobre el italiano escrito de base florentina, sin los fonemas de la pronunciación más típicos de este habla, en particular la *gorgia* toscana o aspiración de las *ces* (fenómeno del cual hablaremos más en detalle en el próximo capítulo), es usada sólo por los profesionales de la dicción y por individuos con un particular *iter* personal de contactos lingüísticos diversos (quien ha vivido en otras regiones, con los padres de procedencia de distinta región, etc.) y se encuentra, según el estudio de Canepari, sólo en el 3% de la población, que se reduce a un más realista 1% si se intenta buscar una pronunciación absolutamente exenta de rasgos regionales.

Hoy en día, la gran mayoría de los italianos usa una pronunciación regional, tanto que hablar "sin acentuación" es considerado de procedencia de escuela de dicción más que un signo socialmente caracterizador (cfr. Lepschy, 1981:12).

6.6 EL USO DEL DIALECTO HOY

Hasta los años ochenta, el dialecto ha conservado en Italia connotaciones generales de distinción social baja, de desventaja cultural, de discriminación social, y esta visión, sin duda, ha acelerado el uso del italiano como lengua nacional. En los años noventa, y al principio del nuevo milenio, esta tendencia ha cambiado, se ha casi invertido: la tendencia negativa se ha reducido y ha bajado notablemente la demarcación social que dividía Italia en clases y subclases (cfr. Berruto, 1993a:15).

El aspecto más interesante de los cambios que han acontecido y están aconteciendo en Italia y que tienen que ver con la variación del uso de la lengua y del dialecto en estos últimos años, como hemos recordado, no es de tipo cuantitativo sino cualitativo, es decir, cómo viene usado cada uno de los dos códigos, por quién, en qué situación y para qué.

La relación existente entre los dos códigos en la Italia unida y hasta la primera mitad del siglo pasado, puede ser definida de diglosia. En cada comunidad existían dos variedades lingüísticas diferentes: una variedad alta, la lengua nacional, para los usos formales y oficiales (la lengua literaria y la lengua de la administración) y una variedad baja, el dialecto, usado en la vida cotidiana. En realidad, todos conocían el dialecto, pero pocos dominaban la lengua, es decir, eran bilingües.

En la segunda mitad del siglo XX la sociedad italiana cambia: de una sociedad típicamente agrícola se pasa a una sociedad industrial y comercial, donde también el sector terciario y el de las comunicaciones ocupan un puesto relevante. El bilingüismo, en esta sociedad, es la nueva condición normal, aunque en la Península se distribuye de forma diferente.

En algunas áreas, por ejemplo, encontramos un bilingüismo con diglosia: el italiano está muy difundido, aunque todavía tanto éste como el dialecto se usan en diferentes situaciones (Noreste-Véneto). En otras zonas, sobre todo cerca de importantes polos industriales, tenemos una situación opuesta, un bilingüismo sin diglosia. La población usa ambos códigos, pero ya no se encuentra una diferenciación funcional entre los dos.

Otro cambio importante se ha materializado en los grandes centros urbanos. En algunas ciudades, en particular las que crecen rápidamente y donde se puede afirmar la existencia de una sociedad ya de tipo multi-racial (a consecuencia de los últimos flujos migratorios, procedentes de Albania, Marruecos, Argelia, Filipinas, etc.), Italia ya no es una nación que despide trabajadores sino que acoge ciudadanos extranjeros procedentes de otras regiones del mundo, y por esta razón se ha perdido prácticamente el uso del dialecto, tanto que no se puede hablar ya ni de una situación de bilingüismo ni de diglosia.

Mientras en Italia se mantenía una situación de diglosia, las ocasiones de contacto entre dialecto y lengua nacional eran prácticamente escasas. Las hablas urbanas empleadas por los sectores “altos” de la sociedad sufrían un proceso de italianización, así como también las variedades dialectales, y dentro de cada sistema lingüístico también cambiaban las variantes usadas en las circunstancias más formales.

La dinámica interior de un dialecto, en un pueblo pequeño, por ejemplo, dependía casi exclusivamente de las relaciones existentes entre éste y otros dialectos de los pueblos cercanos, o del centro principal de la zona, cuya forma de hablar estaba más expuesta a las influencias del italiano. En cada área lingüística el italianismo y la italianización se difundían a través del habla dialectal predominante.

A menudo, entre los centros principales (metrópolis) y las pequeñas poblaciones (pueblos) había centros intermedios, y la italianización seguía el siguiente camino: desde la metrópolis pasaba al centro intermedio, al centro principal de la pequeña área y finalmente al centro menor (cfr. Sobrero, 1993:32).

El tipo de innovación más frecuente era la introducción de préstamos léxicos, sobre todo por lo que se refería a términos que indicaban actividades, instrumentos y nociones nuevas desconocidas al mundo tradicional, rural: por ejemplo, la palabra *cinema* y *trattore*. Pero en este intercambio, también se registraban cruces, entre una palabra "indígena" y la "innovación" italiana; es el caso de la palabra *rota'mob:uli,* que en dialecto calabrés es un cruce entre el italiano *automobile* (coche) y el término dialectal *rota* (rueda), (Sobrero, *ibídem*:33).

En situaciones de bilingüismo los contactos entre lengua y dialecto aumentan considerablemente gracias también a la inmensa difusión de los medios de comunicación, que llevan a un contacto directo sin pasar ya por las mediaciones que empiezan del centro. Por ejemplo, en la zona de Milán las palabras *sender* e *sira* pasan a *cenere* (ceniza) y *sera* (tarde), directamente por influencia del italiano sobre los medio de comunicación de masa (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, *ibídem*:175).

Cambia mucho la tipología de la innovación; son raros los cruces entre lengua y dialecto, pero el léxico se renueva gracias a dos

fenómenos: el abandono de la terminología local (las nuevas generaciones, en particular, pierden sus conocimientos sobre temas importantes como flora, fauna, medicina, veterinaria, etc.) y el fuerte y continuo incremento de los préstamos léxicos, más o menos adaptados a la fonética local (que ya había tenido anteriormente profundos procesos de adaptación a la fonética del centro principal).

El conocimiento del italiano finalmente ha sido adquirido ya por todos y su uso ya no es un puro signo de "distinción social" o un *estatus symbol* para marcar quién tiene el poder y para discriminar quién no lo tiene.

A partir de la Unidad de Italia los dialectos obtienen la categoría de fuentes endógenas para la innovación léxica del italiano (hasta la fecha esta lengua había enriquecido su propio vocabulario a través del latín o de otras lenguas) (cfr. De Mauro, 1963:51). El cine, especialmente el ciclo del neorrealismo, muestra, a partir de los años cincuenta, todas las carencias léxicas del italiano, en particular de la vida práctica y doméstica, cuando en la gran pantalla este arte empieza a interesarse por argumentos más humildes de la vida cotidiana y privada, y necesita una lengua de registro familiar y todavía comprensible en todas las regiones de Italia.

Aquí empieza a hacerse sitio el uso del dialecto en la vida pública de los individuos, independientemente de su grado de formación académica. Otra necesidad del uso de los dialectos procede siempre del cine, pero esta vez por exigencias de expresividad de las producciones extranjeras traducidas y dobladas en Italia (sobre todo del francés y del inglés). En las jergas y en los registros de uso más informal, fuertemente emotivos y más intimistas, las productoras recurrían a los dialectos (cfr. Avolio, 1994:561), una particularidad muy interesante que hemos querido observar también en la producción narrativa de Andrea Camilleri.

6.7 EL DIALECTO, EL ITALIANO Y LAS CARACTERÍSTICAS SOCIALES DE LOS HABLANTES

Existen numerosas relaciones entre el uso de la lengua (o lenguas) y la sociedad. No existe una sociedad sin lengua y, naturalmente, tampoco existe una lengua que no sea usada en una sociedad (o en una parte de ella). El sistema de las relaciones que existe entre los miembros de la sociedad se produce a través de la comunicación lingüística. Como veremos en los capítulos siguientes, los hablantes tienen siempre a su disposición una o más variedades de la lengua para expresarse (y cada variedad está sujeta a una variabilidad bastante amplia). También la estructura de la sociedad, distinta de una comunidad a otra, puede tener importantes variaciones: las clases sociales se articulan y se desarticulan de distinta manera.

Ahora bien, para entender el funcionamiento del dialecto es importante verificar también su uso en la sociedad o, mejor dicho, entender la variedad de los usos dialectales en relación a la variabilidad social. El dialecto, en Italia, es parte del repertorio lingüístico de los hablantes, como lo es la lengua estándar.

Los factores más relevantes para estudiar los efectos de la diferenciación lingüística son: la edad, el género, la posición social y el nivel de estudios.

6.7.1 La edad

En un repertorio lingüístico coexisten formas arcaicas y formas más innovadoras del uso de la lengua (cfr. Grassi, Sobrero, Temon, 2003:202). Los jóvenes, sobre todo, emplean versiones más nuevas del lenguaje y se valen de caracteres propios del estilo coloquial. Cuando la comunidad se encuentra en una situación de bilingüismo las

elecciones de los jóvenes orientan la tendencia evolutiva del repertorio hacia la extinción del uso estándar de la lengua (y en general de los códigos que garantizan una comunicación más amplia) a beneficio de códigos más "limitados" pero capaces de identificar al "grupo".

Dentro de las variedades dialectales, los jóvenes parecen aceptar un mayor número de elementos procedentes del código hegemónico (el italiano o, en un área pequeña, el habla más "fuerte") o del medio de comunicación de masas más potente (en estos años la televisión), favoreciendo la adaptación de los elemento dialectales a las características de la lengua. Por ello, es posible afirmar que la edad es el primer factor que influye en la italianización de los dialectos.

6.7.2 El género

En las investigaciones sociológicas o antropológicas queda constancia de que la pertenencia al género masculino o femenino es una variable que puede llegar a ser muy interesante para la profundización del estudio de las estructuras de la lengua y de sus usos sociales. En aquellas sociedades donde la compartimentación social es notablemente marcada los comportamientos lingüísticos quedan bastante compenetrados según el género de los hablantes (como ocurre también con la división entre los sexos en las actividades profesionales).

Las diferencias atribuibles al género consisten en el hecho de que algunos sectores del léxico son más ricos en las mujeres (la cocina, la moda, la alimentación, el cuidado de la casa y de los niños, etc.), mientras en otros sectores es más rico el léxico masculino (la mecánica, el deporte, el sexo, etc.). De acuerdo con Grassi, Sobrero,

Telmon (*ibídem*:203) pensamos que se trata de una división que se refiere a una realidad que poco a poco vamos dejando atrás, pues se van superando las diferencias sociales y de género, notablemente marcadas.

Según investigaciones, entre las que subrayamos la de Attili y Benigni (cfr. 1979:261-280), en el transcurso de una conversación una mujer, al contrario que un hombre, recurría a un uso más frecuente de las repeticiones y de las ejemplificaciones (sobre temas que tratan específicamente la vida personal o íntima), como también del discurso directo.

Otras diferencias que hemos encontrado son de tipo pragma-lingüístico: las mujeres se orientan en el espacio con estrategias distintas de las de los hombres. Por ejemplo, la estructura del intercambio de confidencias recíprocas entre las mujeres es distinta a la de los hombres, como también es bastante diferente la relación de la mujer con el silencio, contrariamente a lo que ocurre en los hombres (cfr. Tannen, 1992:65).

También en el uso de los dialectos existen casos, esporádicos, de un "lenguaje de las mujeres", entendido como el conjunto de los fenómenos lingüísticos específicos de las hablantes de género femenino. Surge espontánea la pregunta si es más conservador el lenguaje de las mujeres que el de los hombres. Los resultados han sido diferentes entre ellos y a menudo contrapuestos. Terracini (cfr. 1910) ha revelado que las mujeres tenían una mayor apertura lingüística a la hora de usar términos nuevos, mientras Mioni y Trumper (cfr. 1977) insistían en una cierta resistencia por parte de las mujeres al uso de hablas distintas a las de la práctica diaria.

El papel de la mujer en la sociedad es el primer factor importante, junto al de su movilidad social o a su posibilidad de acceso al sistema educativo, para poder valorar si la tendencia

principal de las mujeres es más o menos conservadora con respecto al uso del dialecto. Por otro lado es central el papel de las mujeres en el proceso de transmisión del lenguaje a las nuevas generaciones: en muchas encuestas realizadas, entre las que subrayamos la de Dettori (cfr. 1979) en la región de Cerdeña, las mujeres operan una estandarización del lenguaje más próximo a la lengua nacional, tomando así distancia de los hombres, que por el contrario mantienen viva la relación lingüística con sus hijos expresándose en dialecto (cfr. Dettori, *ibídem*:171-206).

Un estudio realizado por Sobrero (cfr. 1985:399), demuestra que existe también en las mujeres una mayor tendencia a usar una lengua estándar en lugar del dialecto en las siguientes situaciones: primero, la importancia de la elección lingüística en las connotaciones sociales donde el italiano estándar prevalece respecto al dialecto; segundo, una mayor responsabilidad, con respecto a los hombres, hacia el problema educativo de los hijos donde son las mujeres las que se esfuerzan en hablar con ellos en italiano; tercero, el papel adquirido por las mujeres durante la experiencia de la emigración que ha revolucionado las competencias lingüísticas de éstas llevándolas a abandonar progresivamente el dialecto, en beneficio del italiano, y cambiando los códigos jerárquicos de la presencia de las mujeres en la sociedad. También durante el período de estancia en el país extranjero meta de la emigración las mujeres iban adquiriendo más rápidamente los conocimientos básicos sobre el uso de la nueva lengua (también por razones prácticas, para que se desenvolvieran más ágilmente en la vida cotidiana).

6.7.3 La estratificación social

Toda sociedad se articula sobre la base de estratificaciones sociales que se forman según el poder económico y el prestigio social de sus componentes. Pero, en la sociedad moderna, los límites entre un estrato y otro no son tan rígidos y horizontales. A menudo, la pertenencia a un sector u otro de la sociedad se entremezcla con otra subdivisión transversal de la sociedad, la división en grupos sociales (un conjunto de personas que habitualmente se relacionan entre ellos, conviven, se encuentran y se frecuentan).

Algunos grupos están constituidos por individuos que tienen el mismo estilo de vida, los mismos objetivos, las mismas ambiciones. Lo que marca la diferencia es su división en "estatus sociales", es decir, la posición que un individuo ocupa respecto a otro en el contexto social. Los principales componentes del estatus social son: la educación, la renta, la valoración social de la actividad profesional y el estilo de vida. El comportamiento lingüístico también tiene un importante valor de identificación social. En Italia las investigaciones en el campo sociolingüístico han demostrado que en la gran mayoría de los casos las diferencias del uso verbal entre hablantes de un estatus medio-alto y los de un estatus inferior son notables y revelan todavía un poder de identificación importante.

Baste como indicación el resultado obtenido en la encuesta realizada por Berruto (1977:45) sobre 120 individuos acerca del uso del dialecto en la provincia de Bérgamo:

	A menudo	Escaso	Nunca
Clase Obrera	95%	3%	2%
Pequeña Burguesía	34%	40%	26%
Burguesía Medio- Alta	14%	57%	29%

Tabla 4. *Uso del dialecto en la provincia de Bérgamo.*

Es evidente la correlación entre la pertenencia a una clase obrera y el uso del dialecto, mientras por lo que se refiere a los estatus sociales más altos de la burguesía la preferencia lingüística por el italiano es más importante.

6.7.4 El nivel de escolarización

Es indudable que el nivel de escolarización también influye sobre el comportamiento lingüístico. En las mismas condiciones de igualdad de sexo, edad y clase social, un individuo con un nivel de escolarización más alto posee unos conocimientos lingüísticos superiores y usa registros más cuidados, recurre en pocas ocasiones a lenguajes no verbales (gestos, mímica, etc.), y desarrolla narraciones y argumentaciones usando estructuras lingüísticas relativamente complicadas.

Por el contrario, un individuo que posee un nivel de escolarización más bajo no está en la condición de articular perfectamente las palabras, usa a menudo registros verbales poco cuidados, con una ligera preponderancia del uso de un lenguaje no estándar (italiano popular, regional, coloquial, etc.). En el pasado, en tipos de sociedades donde eran más importantes y evidentes las

estratificaciones y escasa la movilidad social, la pertenencia a una clase más baja comportaba necesariamente la exclusión.

Muchas investigaciones dialectológicas ponen de manifiesto una estrecha relación entre el nivel de escolarización y el uso del dialecto, sobre todo en un contexto no familiar. Como es posible apreciar en la Tabla 5, una encuesta realizada en Sicilia por Franco Lo Piparo y Silvana Ferretti a 1262 hablantes, los resultados evidencian la incidencia del nivel de instrucción con respecto al uso del dialecto en ocho contextos diferentes dentro de las relaciones familiares (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:210):

Contextos	**Título de estudio**				
	Ninguno	Primaria	Medio	Diploma	Licenciatura
Rabia[57]	0,93%	0,83%	0,75%	0,50%	0,44%
Mayores	0,93%	0,90%	0,70%	0,59%	0,47%
Padres	0,97%	0,92%	0,66%	0,57%	0,42%
Hermanos	0,90%	0,85%	0,60%	0,44%	0,34%
Cónyuge	0,91%	0,83%	0,68%	0,35%	0,28%
Hijos	0,77%	0,58%	0,23%	0,15%	0,24%
Nietos	0,47%	0,26%	0,17%	0,02%	0,15%
Niños	0,37%	0,21%	0,11%	0,04%	0,05%

Tabla 5. *Nivel de instrucción y uso del dialecto*

[57] Entiéndase por “Rabia” el código usado en los momentos de enfado.

El sombreado que separa la tabla en dos, evidencia la unión estrecha entre el aumento del título de estudio y la reducción de los ámbitos de uso del dialecto. Si, por un lado, los analfabetos tienen un porcentaje superior al 0,50% (con excepción del punto en los que se dirigen a los nietos y, en general, a los niños), por el otro, los licenciados tienen un porcentaje próximo al 0,50% sólo cuando hablan con personas mayores y en los momentos de enfado.

Observando la totalidad de las tablas representadas en este capítulo y de otras que por razón de brevedad no reproducimos aquí (nos referimos a las encuestas realizadas por el instituto de estadística nacional italiano Doxa, en los años 1974, 1982, 1988 y 1992 sobre la situación lingüística italiana y el uso de los dialectos) podemos subrayar que:

- Los italianos tienen la tendencia a usar cada vez menos el dialecto.
- Son sobre todo los jóvenes los que han perdido su uso, aunque paradójicamente, sean quiénes en los últimos años, lo estén recuperando.
- Existe una situación de bilingüismo (italiano y dialecto).
- Se usa cada vez más el italiano en los grandes centros urbanos del norte y del centro sur.

6.8 GEOSINONIMIA Y GEOHOMONIMIA

El contacto existente entre italiano y dialecto provoca dos importantes fenómenos: la italianización de los dialectos y la dialectalización del italiano.

Hablar hoy de dialecto italianizado no tiene que ser entendido como un menosprecio de la existencia del dialecto mismo, sino que hay que ver en él una continuidad, una extensión de la lengua (una variedad más de la lengua). Y, en cuanto variedad, es sobre todo de tipo diafásico, pues un modo de hablar próximo al italiano será típico de situaciones menos relacionadas con la inmediatez intrínseca a un grupo reducido de hablantes. Mientras, desde el punto de vista diatópico, el dialecto urbano está ciertamente más italianizado que el de los pequeños centros, pueblos o aldeas. A nivel diastrático, el dialecto de los grupos pertenecientes a un nivel mediano o medio-bajo de la sociedad, será más italianizado respeto al de los grupos rurales.

Esta unión, o acercamiento, entre dialecto e italiano es un fenómeno interesante sobre todo si se lee en función del acercamiento de las variedades bajas del italiano con respecto al dialecto, como también de las importantes adaptaciones del dialecto respeto al italiano.

Las recíprocas influencias del dialecto sobre el italiano y del italiano sobre el dialecto pueden originar niveles de compenetración muy altos, sin que den lugar obligatoriamente a formas de híbrido, a formas mixtas, no conducibles ya ni al dialecto ni al italiano. A este propósito podríamos hablar de un efecto de interferencia o asimetría del dialecto con respecto al italiano que da lugar a un empobrecimiento del léxico dialectal. Pero esto no ocurre, y aunque ocurriera este fenómeno tiene que ser considerado como una situación totalmente fisiológica en situaciones de contacto lingüístico a largo plazo (cfr. Telmon, 1993:132).

El italiano es el código dominante, mientras el dialecto es el subalterno. Gracias a ello se puede deducir que en el continuo intercambio que se produce entre los dos códigos, las aportaciones del italiano hacia el dialecto son más numerosas que las del dialecto hacia

el italiano. La atención de un italiano durante una conversación normal resulta mucho más atraída por la presencia en las palabras de un interlocutor de formas dialectales en el italiano que no de los italianismos presentes en el dialecto (admitiendo que la conversación se desarrolle en dialecto).

Un motivo para explicar la razón de este fenómeno podríamos encontrarla en el léxico: sirva como ejemplo el término *lavorare* "trabajar". Hasta hace no mucho tiempo, este verbo era usado según la región de procedencia del hablante de manera diferente, según si el hablante se encontraba en el área septentrional (donde comúnmente se usa el término *travaié*), o meridional (donde se usa *faticà*). Hoy es bastante normal sustituir estos términos, tanto en los dialectos del norte como en los del sur, con otros italianismos, como *lavurà* o *lavuré*. Existe una escala de valores y, según esta escala, el interlocutor hará más o menos uso de sus fuentes léxicas. Pero este proceso es bastante poco usual si lo comparamos con el otro en el que un italófono introduce ciertos regionalismos en su manera de hablar, en su léxico. Así, seguiremos una escala de valores que nos llevará desde un nivel alto de la lengua a uno bajo del dialecto, desde *lavorare* el hablante pasará a un nivel de italianidad regional, donde aparecerán términos como *faticare, travagliare, ruscare,* etc., hasta formas dialectales más estrictas como *faticá, rüsché,* etc (Telmon, *ibídem*:131).

En presencia de esta realidad, es sobre todo en el léxico donde podemos apreciar un nivel mayor de italianización de los dialectos según los siguientes puntos (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 1993:173-174):

a) términos más genéricos que sustituyen específicos términos locales;

b) entran en el léxico dialectal términos que designan objetos y conceptos nuevos (préstamos);

c) entran en el léxico dialectal sinónimos italianos de palabras dialectales de uso común.

Pero también en lo que concierne la fonética y la morfosintaxis la aceptación de préstamos del sistema lingüístico italiano es bastante interesante. Sólo por razones de brevedad ejemplificamos este apartado en el fenómeno más conocido del habla romana, como por ejemplo las que se refieren a la pronunciación de la consonante "r" intervocálica (*koro* por *corro* o *diskori* por *discorri*) (cfr. De Mauro, 1970:376).

A nivel morfosintáctico, por ejemplo, el proceso de italianización parece menos apreciable, o quizás más lento. Es el caso del milanés con la aceptación del sufijo *–imin* para el superlativo: *putentisimin* que fue el resultado final de un proceso largo empezado en los años veinte. Anteriormente la formación del superlativo en milanés procedía de *bu:tant* + el adjetivo, que fue sustituida por *tant* + adjetivo y seguidamente por *multu* + adjetivo hasta la versión final que hemos recordado antes (cfr. Massariello, 1985:427).

Preferentemente la adaptación del italiano al dialecto atañe al vocalismo átono y a las consonantes de realización fonética similar, como las consonantes sordas y sonoras, sibilantes y palatales. Pero atañe también la palatización tónica, y a algunos nexos consonánticos, como es el caso del dialecto calabrés (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:175).

La penetración de términos italianos en los dialectos es muy diferenciada y esto cambia en función de algunas variables de naturaleza sobre todo sociolingüística, como por ejemplo los modos de vida. En algunos dialectos meridionales, como por ejemplo el

siciliano, resultan fuertemente italianizadas algunas expresiones dialectales que indican relación con la esfera pública (terminología técnico-burocrática, vida religiosa o mercado), mientras el dialecto no sufre ninguna contaminación léxica del italiano diríamos en el campo privado (los valores morales, los sentimientos, los nombres de los colores, etc.).

La variación lingüística de ciertos dialectos ha ido dejando varios tipos de huellas en los italianos regionales (que encontramos distribuidos a lo largo de la geografía peninsular). ¿En qué se diferencian todos estos italianos regionales o dialectos? Se diferencian sobre todo en el léxico, como acabamos de ver. Gran parte del vocabulario relativo a la vida cotidiana (nombres de utensilios, muebles, alimentos, animales, plantas, etc.), y también adjetivos calificativos, verbos y adverbios, está sujeto a interferencias dialectales. A menudo, el hablante italianiza ciertas expresiones propias de su dialecto, que todavía viven localmente, y así los mismos conceptos son indicados con términos que varían de zona a zona y que por ello son definidos geosinónimos. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con muchos regionalismos toscanos que ya no tienen mucha capacidad de expansión a nivel nacional.

Podríamos citar aquí algunos ejemplos: el veneciano *giocattolo* "juguete" se ha impuesto al toscanismo *balocco*. El término romano *pupazzo* "muñeco" ha ido sustituyendo otro toscanismo *fantoccio* (cfr. D'Achille, 2003:59).

Se ha dicho en muchas ocasiones que los geosinónimos conciernen sobre todo al léxico tradicional, porque nuestro vocabulario se enriquece cada día con nuevos términos (pensemos en las grandes innovaciones tecnológicas). Pero también la publicidad, con todo el peso que responsabiliza hoy a los medios de comunicación de masa, o también el eufemismo de cierta terminología sindical, caso

anecdótico en Italia, *operatore ecologico* (barrendero), que con los años ha ido sustituyendo otros términos, *spazzino, scopino* (aunque últimamente parece también que *operatore ecologico* es sinónimo de *operatore ambientale*, también muy usado por la prensa).

Pero es bastante interesante distinguir entre uso activo y pasivo de estos términos: y a este propósito, pensando en posibles equivocaciones entre los hablantes de diferentes áreas, ha sido hace poco elaborado el término geohomónimos, que se refiere a términos formalmente idénticos, pero con significados diferentes según la situación ambiental en la que nos encontramos: por ejemplo, existe en italiano el termino *attaccapanni* "perchero", que para unos se refiere al objeto usado para colgar prendas en un armario y para otros al objeto pegado a la pared donde se cuelgan abrigos y gorros.

Si como hemos podido comprobar los geosinónimos son palabras iguales por el significado pero distintas por la forma y por el área lingüística de uso, los geohomónimos son palabras que aunque resultan ser símiles desde el punto de vista de la forma poseen diferentes significados en las distintas área geográficas. A su vez, los geohomónimos pueden ser divididos en dos grupos: por un lado, los que tienen una diferencia semántica originaria (en el sentido de que las dos palabras tienen orígenes e historias distintas), por el otro, los que tienen el mismo origen pero difieren en la evolución semántica.

6.9 LOS DIALECTOS DE ITALIA

Se pueden distinguir las áreas de clasificación de los dialectos italianos en al menos tres grandes grupos: el grupo septentrional, o galo-itálico, delimitado por la línea imaginaria horizontal existente entre las ciudades de La Spezia – Rímini (desde el mar Tirreno al mar

Adriático) y que incluye toda la zona norte de Italia; el grupo toscano, que incluye las regiones del centro de Italia, desde la línea anteriormente mencionada hasta Roma; y el grupo meridional, delimitado desde la capital hasta todo el sur de la Península. A estos tres grupos hay que añadir el siciliano, el sardo y el ladino, considerados como formaciones autónomas con respeto al resto de los dialectos italo-romances.

Pero tras la lectura de los trabajos de Ascoli (1967), Merlo (1937), Rohlfs (1937) y Sobrero (1993), que a continuación recogemos, es posible llegar a una conclusión: que es difícil enmarcar estrictamente los dialectos en unas áreas determinadas entre otras cosa porque existe una amplia diferencia entre hablas también dentro de la misma zona o región, ciudad o pueblo.

Otros estudios sobre este terreno, entre los que destacamos Santipolo, han revelado que pasando de provincia a provincia, y también dentro de la misma, sólo con moverse de un municipio a otro es posible apreciar sustanciales cambios, a veces sólo fonéticos, otros morfológicos o léxicos, y a veces todos juntos, que el autor ha llamado contínuum (cfr. Santipolo, 2002:137). Las hablas se mezclan como en un arco iris y definir sus matices puede resultar complicado.

Respondiendo a la exigencia de ordenar y explicar en el mapa dialectal italiano, las clasificaciones que se han ido haciendo de los dialectos han tenido que basarse sobre algunos criterios lingüísticos, unos internos (fonéticos y morfológicos, etc.), y otros externos (urbanismo, emigración, etc.).

En Italia, los estudios de Ascoli sobre el dialecto se han dirigido tanto hacia una dirección diacrónica (temporal) como sincrónica (comparatista). Las investigaciones de este estudioso arrancan desde la percepción diacrónica, desde una confrontación de algunos dialectos con el latín, llegando a individuar la región de

Toscana como aquella en la que el latín mejor se ha conservado. De aquí, Ascoli pasa a una confrontación comparatista de los distintos dialectos italianos con el toscano para llegar a una división en cuatro grupos (caracterizada también geográficamente) de los dialectos italianos. Nótese que las teorías de Ascoli se basan en la definición de las distancias existentes entre los principales grupos de dialectos con respeto al latín. Obtenemos así la siguiente clasificación:

- el grupo de los dialectos toscanos;
- el grupo de los dialectos que dependen de los sistemas neolatinos no típicos de Italia (provenzales, franco provenzales, ladinos);
- el grupo de los dialectos que se alejan del verdadero modelo italiano, pero que no forman parte de ningún sistema neolatino desconocido a Italia (galoitálicos, ligur, lombardo, emiliano, sardo);
- el grupo de los dialectos que se alejan (por sus características propias) del italiano o del toscano, que forman un especial sistema de dialectos neolatinos (el veneciano, el siciliano, etc.).

Gracias también a la obra de otros estudiosos que recogieron la herencia de Ascoli, entre los cuales queremos mencionar a Merlo (cfr. 1924 y 1959), que nos ha dejado una larga bibliografía sobre este argumento, se alcanza una clasificación de los dialectos italianos reunidos en tres grandes grupos, uno septentrional, uno central y otro meridional.

Idéntica clasificación es la que procede de las investigaciones de otro estudioso, Gerhard Rohlfs (1937), que separa los dialectos italianos según un modelo de base geolingüística o territorial. Este estudioso alemán empieza su búsqueda y su clasificación individuando algunos rasgos comunes existentes entre las varias

hablas de la Península, y en particular las reúne según características fonéticas, morfológicas y léxicas, y traza confines entre las varias áreas en las que estos rasgos son comunes y las que no lo son.

Según Rohlfs (vid. Ilustr. 1), los límites principales vienen trazados entre las provincias de La Spezia – Rímini (centro - norte) y Roma - Ancona (centro - sur). Al norte de esta línea encontramos los dialectos septentrionales, al sur los dialectos meridionales (cfr. Rohlfs, 1937:6-25):

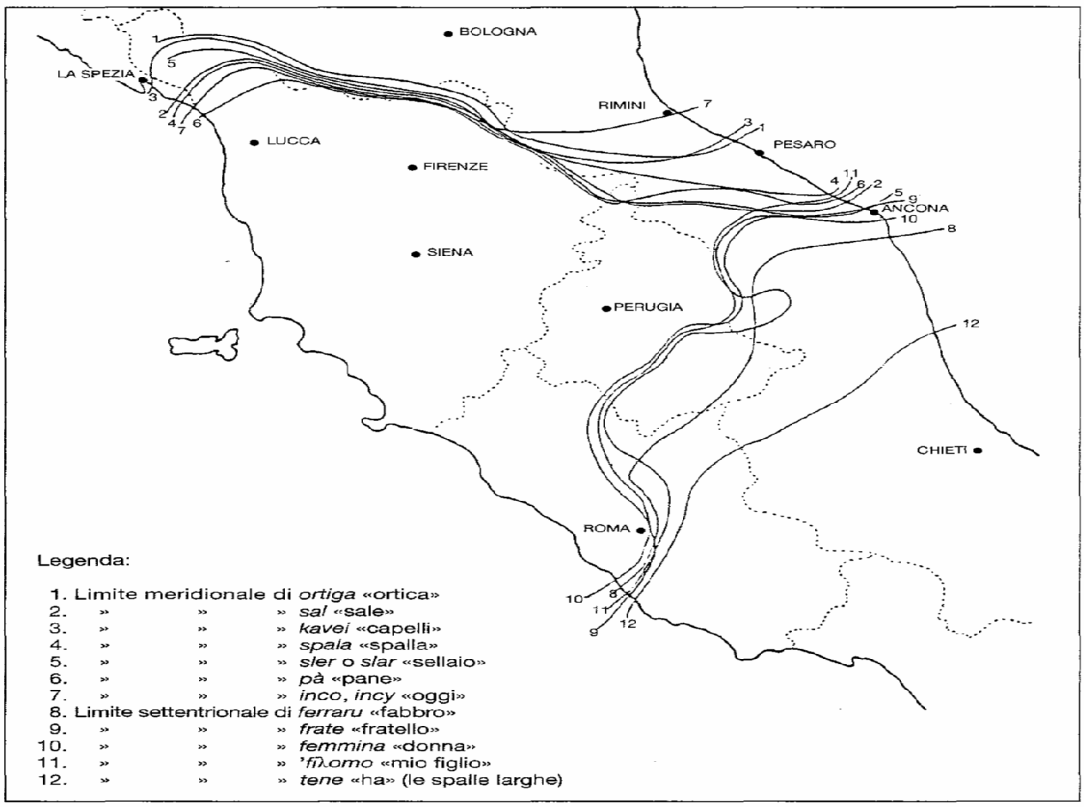


Ilustración 1. *Línea La Spezia-Rímini y límites geográficos de algunos términos*

Sobrero (cfr. 1993) observa que para individuar y clasificar las distintas áreas dialectales italianas, la solución correcta debería ser la de confrontar las gramáticas de dos hablas cercanas (A y B), subrayar sus diferencias, y confrontarlas con la gramática de una lengua C,

evidenciar sus diferencias y confrontarlas con la de B. Pero el mismo método tiene que ser ampliado con otras lenguas D, E, etc. El linde entre dos áreas lingüísticas se marcará en correspondencia con los puntos en los que la diferencia entre las dos gramáticas contiguas aumenta de manera significativa.

Apunta Sobrero que la aplicación de este método puede resultar imposible, y que el tradicional sistema de individuación de las isoglosas (las líneas imaginarias que hacen de confín lingüístico) sigue siendo la técnica más fiable de clasificación de las distintas hablas de la Península italiana.

Sobre este concepto se basa la representación cartográfica de Giovan Battista Pellegrini (cfr. 1977), que distingue en Italia cinco sistemas lingüísticos:

- el ladino;
- los dialectos alto-italianos;
- los dialectos toscanos;
- los dialectos centro-meridionales;
- el sardo.

Sobre la base de esta clasificación podemos decir que la teoría de Pellegrini encuentra notables diferencias e importantes convergencias con la establecida por Ascoli. Es decir: mientras Pellegrini incluye el ladino entre las hablas ítaloromances, éstas no eran peculiares para Ascoli. Además, Pellegrini, en su segundo punto, incluye las hablas vénetas y de la península istriana en el mismo contexto que las demás hablas del norte, como el piamontés, el lombardo, etc. Para Ascoli, tanto el véneto como el istriano pertenecen, al igual que la lengua corsa o los dialectos de Sicilia y de las provincias napolitanas, al grupo de dialectos neolatinos.

Finalmente, Pellegrini incluye el sardo entre los sistemas lingüísticos del ítaloromances, mientras Ascoli lo separa.

El criterio ofrecido por Pellegrini es el resultado de un estudio sociolingüístico, que consiste en considerar discriminante la cercanía cultural hacia el pueblo italiano, como es el caso del ladino o del friulano.

Pero existen algunos factores extra-lingüísticos que dificultan la ya de por sí complicada clasificación de las hablas, y nos referimos sobre todo a factores culturales, históricos o sociales que nos hablan más bien de "dialectos de Italia" en vez de "dialectos italianos", subrayando que se trata de dialectos existentes en el espacio geográfico, político y administrativo de la península independientemente de su procedencia de un determinado cuadro estructural u origen común. Veamos el siguiente cuadro (vid. Ilustración n.º 2):

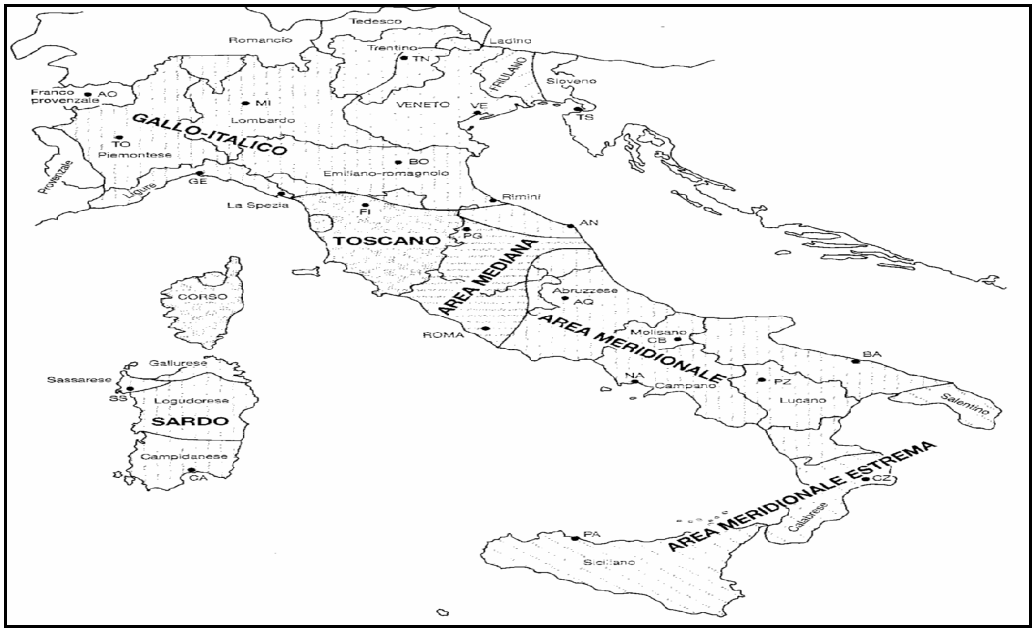


Ilustración 2. *Mapa de los dialectos italianos*

Como modelo de análisis de los dialectos de las distintas áreas geográficas de la península, hemos preferido seguir el esquema creado por Grassi, Sobrero y Telmon (cfr. 2003:51) porque nos parece que es el que se ajusta mejor a la realidad italiana. La división creada por estos autores es la siguiente:

- los dialectos del área septentrional que incluyen los dialectos del área ladina y friulana y provenzales y franco-provenzales;
- los dialectos toscanos;
- los dialectos del área meridional;
- los dialectos sardos.

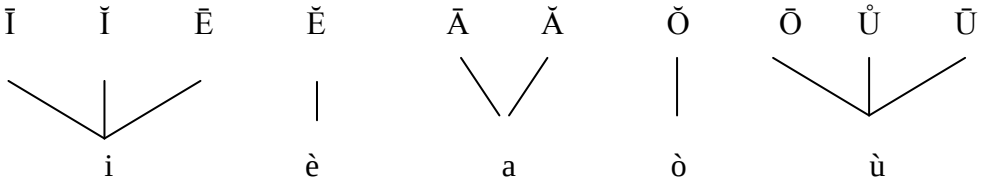
Por razones de brevedad y de interés hacia la obra del autor Andrea Camilleri, nos interesaremos sólo por los dialectos difundidos en el área centro meridional de la península.

6.9.1 Los dialectos centro-meridionales

Los principales fenómenos que afectan a este grupo de dialectos (de la región de Calabria y Sicilia, sobre todo), son:

- una mayor fijación de las vocales finales;
- la posición pre-sustantiva de los pronombres posesivos;
- la acción menos intensa de la metafonésis y de la asimilación en los grupos consonánticos ND y MB.

Además, podemos añadir que un factor típico de este grupo de dialectos es un sistema pentavocalico, particular del dialecto siciliano, es decir:



Observamos una convergencia en *i* y en *u* de las tres vocales extremas latinas en el eje palatal y, respectivamente, en el velar.

En la articulación de determinadas consonantes, la punta de la lengua puede doblarse hacia atrás, apoyando su base en el velo del paladar: los ejemplos más evidentes son los de las dentales reforzadas en las palabras sicilianas correspondientes al italiano *bello* y *cavallo* "bello", "caballo", que suenan *beddu, cavaddu*. Normalmente, las consonantes afectadas por este fenómeno son la *l, r, t, d, n*, tanto las simples como las que pertenecen a grupos consonánticos.

Más típico de los dialectos de la zona de Salento y de la región de Calabria, observamos el fenómeno de la explicitación de los infinitivos tras verbos modales, es decir: tras verbos como *andare* o *volere* "ir", "querer", en estas zonas se sustituyen las formas del infinitivo con el indicativo precedidas por conjunciones: *voglio mangiare* suena en Calabria *vògghiu mu mangiu* "quiero comer" o también *voglio andare* en Salento *oiju cu bbau* "quiero irme". Es muy probable que esta construcción descienda del griego, vista la abundante presencia de colonias griegas en estas zonas.

Y hay que hacer hincapié en el uso del pretérito indefinido, tan común en Camilleri, que en estas regiones es muy usado (contrariamente a lo que ocurre en el resto de Italia): los dialectos meridionales extremos adoptan como única forma de pasado propio el indefinido, *passato remoto* en italiano.

Más concretamente en Salento, primero advertimos un cambio consonántico del grupo STRU a *sciu*: típico en las calles de esta zona

de la región de Apulia escuchar términos como *masciu,* en italiano *mastro,* o *fenescia,* italiano *finestra* "maestro" y "ventana". Interesante también el fenómeno de la epítesis, cuando se añade un sonido o una silaba al final de las palabras troncas para evitar que el acento caiga sobre la última sílaba. En la ciudad de Taranto observamos *stoche*, por *sto* en italiano, o *voche* por *vado* "estoy" y "voy". En otras zonas de Salento: *parlòu*, por *parlò*, o *cantòu* por *cantò* "habló" y "cantó".

En la región de Calabria asistimos sobre todo al fenómeno que afecta a dos grupos consonánticos, FL y LL. En el primer caso, observamos en las hablas de esta región variaciones como *χiatu,* en italiano *fiato*, *χiure*, italiano *fiore* "aliento" y "flor", donde ese grupo se resuelve en la fricativa χ.

Para el siciliano, que veremos más en detalle, el fenómeno quizás más importante es la convergencia en *-i* y en *-u* de todas las vocales palatales y de todas las velares finales de palabra, ejemplo, *dutturi, ma comu!* > en italiano *dottore, ma come!* "¡pero cómo, doctor!".

Nótese del siciliano su fuerte cercanía con las hablas galoromances y galoitálicas, en una característica léxica interesante: siciliano *accattari,* del francés *acheter,* en italiano *comprare*, "comprar", y *giugnettu* del francés *juillet*, en italiano *luglio*, "julio". El motivo de tan importante cercanía procede naturalmente de las colonizaciones galoitálicas del siglo XII y a los continuos intercambios culturales entre los trovadores sicilianos y franceses.

6.9.2 El repertorio lingüístico de los italianos

El repertorio lingüístico de los italianos, el conjunto de las variedades lingüísticas a disposición de toda la comunidad de habitantes de la península, se compone de la lengua italiana, pero también de los dialectos geográficamente concentrados en las provincias septentrionales, orientales, centrales, meridionales y de la isla de Cerdeña, en total una quincena.

Como acabamos de ver, la situación italiana es bastante complicada de enmarcar en un único cuadro de referencia porque las situaciones que afectan a las distintas regiones son bastante diferentes de región a región, de provincia a provincia y a veces, incluso de comarca a comarca.

A esto, además, hay que añadir que el repertorio lingüístico de los italianos se compone también de cinco lenguas, o variedades romances, más otras seis lenguas de la variedad no romance de las áreas minoritarias que profundizaremos más en detalle profundizaremos en el capítulo sobre “Sociolingüística de las minorías” que encontraremos más adelante.

Ante estas premisas, dado que los hablantes de las regiones italianas no usan, a menudo, ni activa ni pasivamente la lengua estándar, ni la de otras regiones, es también imposible poder afirmar que existe un único repertorio lingüístico panitaliano válido para todos los hablantes de la península. Cierto es que el italiano (y estudiando su historia y sus tradiciones es todavía más claro) abarca los demás repertorios, hace como de unión para la multiplicidad de lenguas distribuidas sobre el territorio.

Fundamentalmente, el repertorio lingüístico ítaloromance se compone de tres variedades lingüísticas: el italiano estándar (lengua

nacional), una variedad de la lengua (variedad geográfica, social, etc.) y una variedad dialectal (hablas locales).

La mayoría de los italianos conocen, o al menos, entienden, una variedad del italiano, y muchos de ellos entienden también una o más variedades dialectales.

El estatus que regula la función, o la demarcación, entre ambos sistemas da lugar como vimos a la diglosia, es decir, a la repartición entre una variedad lingüística alta, la lengua, para los usos formales (escrito y oral), y una variedad lingüística baja, el dialecto, para usos informales (escritos, pero sobre todo orales).

Trumper (1984) distingue entre "macrodiglosia" y "microdiglosia": los dialectos, más o menos importantes, se diferencian por las categorías o las clases sociales que los hablan.

Las teorías propuestas por Ferguson difieren de las de Trumper: según Ferguson (cfr. Sobrero, 1993b:5), falta, en el caso del italiano, un componente importante, según el cual sólo la variedad más baja es la lengua de la conversación ordinaria y de la socialización primaria. De hecho, en Italia es bastante normal utilizar tanto la variedad baja como la alta, es decir, se usa indiferentemente tanto el dialecto como el italiano, pero en distinta proporción, sobre todo según el contexto (y no sólo geográfico) o la edad, la pertenencia social de los interlocutores, su nivel de instrucción, etc. Y esto favorece, como veremos al final de este capítulo, puntos de unión entre lengua y dialecto (donde no siempre es posible hablar de híbrido).

En Italia, actualmente, existe una mayoría relativa de la población que habla tanto italiano como dialecto, y sabe usar indistintamente tanto uno como otro; una amplia minoría que no sabe usar el dialecto y una pequeña minoría que no sabe usar el italiano.

Es cierto que tras las campañas de alfabetización y el enorme desarrollo de la sociedad que observábamos con anterioridad, además del peso que han tenido los medios de comunicación, el número de ciudadanos que usa el dialecto como lengua primaria en sus conversaciones cotidianas es cada día más bajo.

Sobre la importancia de los medios en la comunicación, Cortellazzo (cfr. 2000:37) subraya que la característica fundamental de la relación comunicativa entre emisor y destinatario es la no reciprocidad, no sólo en el sentido de que el flujo comunicativo es unidireccional y carente de interacción entre los participantes a la comunicación, sino también en el sentido de que asimétricas son las características sociales del emisor y del destinatario. Mientras el emisor es constituido por una estructura especializada que dispone de amplios recursos económicos, el receptor es una suma, potencialmente ilimitada, de individuos, cada uno con sus características socioculturales que disfruta de los mensajes transmitidos por los medios. Éstos, sigue Cortellazzo, han contribuido notablemente en el proceso que ha llevado al italiano de ser una lengua conocida sólo por un número reducido de personas a una lengua usada por la gran mayoría.

Son importantes también las aclaraciones de Berruto (cfr. 1993a:8), que tras las teorías de Trumper y Ferguson anteriormente expuestas a propósito del repertorio lingüístico de los italianos, afirma que en Italia hay que hablar de una situación de “bilingüismo endógeno” o “endocomunitario”. Berruto sintetiza la estructura del repertorio lingüístico desde una perspectiva histórica y sociolingüística en la que se encuentran dos diversos sistemas o (dia)sistemas lingüísticos con unas diferencias iguales a otros sistemas en los que se registra la presencia de dos repertorios lingüísticos más clásicos. Este bilingüismo, en Italia, es de origen interno a las

comunidades de hablantes, es decir, no es el fruto de migraciones o movimientos de poblaciones recientes.

Los datos ofrecidos por el instituto nacional de estadísticas (Doxa), relativos a la encuesta realizada en 1988, muestran que entre un 34% y un 41% de la población habla italiano en familia, con diferencias que varían de región en región del 17% en Veneto al 62% en Liguria, según los datos de otro instituto de estadística, el ISTAT[58].

Esta encuesta demostraría que en las áreas donde la "variedad indígena", como la define Berruto (1993a:6), es una lengua minoritaria (área con una densidad de 750.000 a 2.500.00 de habitantes aproximadamente), los repertorios lingüísticos son más complejos y pueden incluir, además de un nivel "alto" y otro "bajo", también un nivel intermedio (capaz de abarcar otras variedades). Un rápido viaje a lo largo de la geografía italiana nos llevaría a considerar que mientras en las comunidades de Friuli o de Cerdeña, por ejemplo, nos encontramos ante una estructura análoga a la de la mayoría de las situaciones italoromances (con excepción la la Toscana donde hay un único repertorio monolingüe en cuanto existen varios dialectos locales) (cfr. Agostiniani-Giannelli, 1990:219-237), bastante complicada resulta la situación de la zona de Roma, por ejemplo, donde es posible encontrar una variedad de italiano A (alta) y una variedad local B (baja) (cfr. Stefinlongo, 1985:43-67).

En las área rodeadas de un dialecto italoromances podemos encontrar esta otra situación: un italiano A, un dialecto próximo M (variedad media, de la que hablábamos anteriormente), un habla aloglota local B (como ocurre en las zonas de habla alemana de Italia

[58] Los datos de las encuestas realizadas por Doxa han sido publicados en los boletines número 23-24 (XXVIII) del 27.12.1974, en el número 10 (XXXVI) del 22.06.1982 y en el número 6-7 (XLII) del 27.04.1988. Los datos ofrecidos por el Istat son relativos a un número bastante importante de entrevistados (22.000 familias) y han sido publicados en el Notiziario ISTAT, 1 (X), del mes de abril 1989, y 18 (X), diciembre 1989. En la encuesta de ISTAT declaran hablar dialecto en familia el 31,9 % de los encuestados, mientras el 25 % afirma hablar tanto en italiano como en dialecto.

en el norte o en las zonas de lengua griega de la región de Calabria o de Puglia); o un italiano y otra lengua estándar, ambos A, un dialecto italoromance de la zona próxima y un dialecto local, ambos B (como ocurre en la región autonómica del Valle d'Aosta o en las zonas eslovenas de la región de Friuli) (cfr. Mioni, 1989:421-430).

Una situación más complicada es la que se puede encontrar en la zona alemana de la ciudad de Gressoney, donde encontramos tanto el italiano como el alemán estándar A, el dialecto piamontés M (medio), el dialecto local *titsch* y un dialecto franco-provenzal cercano a la región del Valle de Aosta B o de Val Canale (B también), italiano A, alemán y dialecto friulano (ambos M) y esloveno B (cfr. Francescato, 1991:31-41).

Intentaremos ahora trazar un cuadro, el más exhaustivo posible, de las variedades de interpretaciones de los modelos principales propuestos por la mayoría de los estudios italianos de la materia, e intentaremos llegar nosotros mismos a proponer nuestro propio modelo, que sirva como resumen de las interpretaciones que a continuación pasamos a analizar.

Hay que considerar antes dos cuestiones: la primera es que abarcaremos exclusivamente los aspectos relativos a las variedades del italiano hablado por los nativos; la segunda, tomaremos en consideración también otros aspectos del repertorio lingüístico, en particular lo que dentro del repertorio mismo hemos definido como el de tipo B, es decir, el dialecto, o repertorio bajo, pues, aunque muchos expertos en la materia lo excluyan de su clasificación, cuenta también con algunas variedades propias que analizaremos.

Empezaremos primero con una aclaración sobre el concepto "italiano estándar". Este tipo de italiano es el que coincide con el italiano descrito y prescrito en las gramáticas y, por las ya conocidas razones históricas, su estructura se basa sobre la huella del toscano.

Este modelo de italiano es más reconocible en su forma escrita, en cuanto en la hablada es posible reconocer el área de procedencia de un interlocutor (y también su clase social), según el uso de rasgos lingüísticos característicos.

Esta variedad de italiano pasa hoy por una grave crisis: los que pertenecen a una clase medio-alta, más escolarizada, están haciendo suyo un italiano estándar, aunque con mucha diferencia entre el italiano escrito y el hablado, y todo ello es el resultado de la creciente movilidad de la población y del aumento de los intercambios, típicos de una sociedad moderna y dinámica.

Entre los rasgos principales de esta variedad, rasgos que indican también su modernización, podemos encontrar: la sustitución de ciertos pronombres sujeto *egli, ella, essi, esse*, con *lui, lei e loro*. La casi desaparición del uso del vocativo de cortesía *voi* sustituido por el *lei*. Además, ha habido cambios importantes en el uso de los pronombres relativos: *il quale*, por ejemplo, está siendo casi siempre sustituido por su homónimo *che*.

A nivel sintáctico, ya desde hace años, se ha apreciado el abandono del pretérito indefinido, que resiste sólo a nivel literario, sustituido por el pretérito perfecto. A nivel léxico, finalmente, el uso de algunos vocablos, que hasta hace pocos años eran estigmatizados: *un casino* (follón) chocaba por la similitud del término con otro significado (prostíbulo).

Pero, tras esta breve introducción, veamos más de cerca cómo algunos estudiosos han clasificado el italiano según sus variedades.

Comenzaremos por la cuádruple división propuesta por Pellegrini en *Tra lengua e dialecto*. Pellegrini (cfr. 1960:137-153) divide el repertorio lingüístico de los italianos en: italiano estándar, italiano regional, dialecto regional y dialecto local.

El lingüista Mioni (cfr. 1975:7-56) reconoce seis variedades: tres del italiano (italiano áulico, italiano hablado formal e italiano informal), y otras tres para el dialecto (dialecto elevado, dialecto de la capital de la provincia y dialecto local). En otro trabajo posterior Mioni (cfr. 1983:135-149) eleva a siete las variedades del repertorio: para el italiano distingue el estándar formal, el estándar coloquial-informal, el italiano regional y el italiano popular, mientras que para el dialecto, distingue el dialecto formal, el dialecto informal urbano y el dialecto informal rural.

La selva de las análisis y de las teorías —interesantísimo constatar la amplia bibliografía existente en este campo y la rica variedad de interpretaciones— nos lleva a las teorías formuladas por Sobrero (cfr. 1993b:31), que reconoce seis variedades del repertorio lingüístico de los italianos y que diferencia en tres niveles, el italiano común, el italiano regional y el dialecto, cada uno dividido en otros tres niveles.

También De Mauro (cfr. 1980:107-112) cuenta con seis niveles de repertorio: arranca del italiano científico para llegar al dialecto muy marcado. Entre ellos: el italiano estándar, el italiano popular unitario, el italiano regional coloquial y el italiano regional.

Sanga (cfr. 1981:93-115) aumenta considerablemente el número de variaciones elevándolas a trece; ocho para el italiano (italiano anglicizado, italiano literario estándar, italiano regional, italiano coloquial, italiano burocrático, italiano popular, italiano dialectal e italiano-dialecto). Por lo que se refiere al dialecto, Sanga diferencia cinco variedades: dialecto italianizado, koiné dialectal regional, dialecto urbano, dialecto local civil, dialecto local rústico. A ellos hay que añadir también que Sanga cuenta con tres variaciones del repertorio pertenecientes a la esfera jergal: jerga italiana regional, jerga dialectal urbana y jerga dialectal rústica.

Un cuadro realmente amplio al que hay que añadir también el modelo de Sgroi (cfr. 1981:207-248), que propone una clasificación de género diatópico bastante diferente de las anteriores y basada en el prestigio relativo de las diferentes variedades: italiano literario, variedad romana, variedad toscana, variedad septentrional, variedad meridional, koiné dialectal, dialectos y hablas alóglotas.

Es de Trumper y Maddalon (cfr. 1982:18-24) la idea de distinguir primariamente entre uso escrito y hablado de la lengua, proponiendo dos repertorios diferentes para cada uso. Por lo que se refiere al uso oral distinguen: el italiano regional formal, el italiano regional informal, el italiano regional muy dejado (con muchas interferencias), dialecto koiné, dialecto urbano, *patois* locales. Por lo que se refiere al uso escrito: el italiano estándar, el italiano subestándar, el italiano subestándar con interferencias, el dialecto literario. Del modelo de Trumper constatamos la importancia del grado de interferencia con las variedades bajas, dialectales, a las que se somete el italiano.

Y por último, sobre la base del modelo de Trumper, Sabatini (cfr. 1985:171-177) propone un modelo con seis variedades de repertorio: el italiano de uso estándar y el italiano de uso medio, por el lado que se refiere al italiano, y el italiano regional de las categorías instruidas, el italiano regional de las categorías populares, el dialecto regional o provincial y el dialecto local, por lo que se refiere al dialecto.

Este amplio cuadro de referencia sobre la composición del repertorio del italiano no aclara naturalmente la multiplicidad de teorías e interpretaciones sobre el comportamiento lingüístico de los italianos. A nosotros nos ha servido para encender la curiosidad sobre este tema, es decir, para esbozar un cuadro de las teorías principales que se interesan por esta cuestión.

Naturalmente, las variedades identificadas, para ellos, tienen que ser entendidas como puntos de referencias estables sobre los varios puntos que resumen las diversas dimensiones de variaciones del italiano que se articulan sobre dos sistemas lingüísticos, el italiano por un lado y el dialecto por el otro.

Aunque la gran confusión terminológica no lo demuestra, podemos decir que existen varios ejes que, por lo menos, ponen de acuerdo a los estudiosos sobre este tema. Es decir, casi todas las interpretaciones demuestran que entre el italiano estándar literario y una forma común de esta misma lengua, en parte nueva, hay un notable distanciamiento, un alejamiento que se amplía sobre todo si consideramos cuántas variedades existen para la lengua nacional: el italiano hablado formal, el italiano común, el italiano regional formal, el italiano de uso medio, etc.

Y para dar un sentido a esta vasta gama de modalidades interpretativas, tenemos que subrayar la gran permeabilidad del italiano hacia interferencias extranjeras, por ejemplo, u otras razones internas (la multiplicidad de jergas que nacen) que de un modo o de otro han “adulterado” esta lengua a lo largo de los siglos, así como externas (subrayábamos con anterioridad la importancia de ciertos fenómenos sociales, como por ejemplo los flujos migratorios o la expansión de los mercados o la influencia de los medios de comunicación de masas). Por otro lado, se demuestra le existencia de una variedad subestándar de esta lengua, el italiano popular.

Las dimensiones fundamentales de la lengua (que afrontaremos en otro capítulo) son: las que pertenecen al área geográfica donde es usada la lengua, o región de llegada de los hablantes o su distribución geográfica (variación diatópico-espacial), las que pertenecen a la clase, o estrato, de la población o grupo social (variación diastrático-social), la situación comunicativa en la que se usa la

lengua (variación diafásica-funcional), y por último la que se basa en el medio físico-ambiental o canal a través del cual se usa la lengua (variación diamésica-medio).

Para aproximarnos al estudio del "conflicto" existente entre el uso de la lengua o del dialecto en Italia, es prácticamente imposible separar una variación de la otra. En el momento de la socialización del hablante, y desde el momento de su nacimiento, éste adquiere determinadas formas de hablar, y en particular éstas son siempre variedades de tipo socio-geográfico. Un hablante, durante el periodo de su desarrollo, aprende una cierta variedad social de la lengua de su tierra (en nuestro caso, el italiano), de su región (el toscano), y de esta lengua aprenderá ciertos registros adecuados a ciertas situaciones, y en ese momento aprenderá también la dicotomía fundamental entre hablado y escrito.

Ahora bien: Berruto (cfr. 1993a) lo define todo como una especie de jerarquía sociolingüística según la cual las variedades diatópicas pueden sustituir a las variedades diastráticas, y éstas pueden sustituir a las diafásicas que, por consiguiente, pueden sustituir a las variedades diamésicas, pero no al contrario.

6.9.3 El modelo de Berruto

Antes de tratar el argumento relativo a las variedades del italiano, hemos querido tomar como modelo de la compleja situación lingüística y dialectal italiana el propuesto por Gaetano Berruto (cfr. 1987:21). Su modelo (entiéndase por modelo el estudio, la sub-división, la descripción y la clasificación de la lengua en "variedades" sobre la base de las consideraciones de ámbito histórico, social o respecto al medio comunicativo), podría ser definido como el itinerario clásico que caracteriza a los rasgos principales de la

variedad del repertorio lingüístico de la Península, formado a partir de todos los esquemas anteriormente mencionados. Así, con Berruto, distinguimos:

- el italiano estándar literario, el italiano de los manuales de gramática, sin ninguna interferencia lingüística, usado sobre todo por una élite de profesionales, en particular periodistas radio-televisivos;
- el italiano neo-estándar, variedad de la lengua comúnmente usada por las personas cultas y actualmente en uso, donde es posible indicar con el término "estándar" el uso lingüístico que la totalidad de la comunidad de los hablantes reconoce como correcto (cfr. D'Achille, 2003:27);
- el italiano hablado coloquial, un tipo de lengua en uso entre una categoría de italianos medios y con la cual se entiende la variedad sobre todo hablada de las conversaciones cotidianas de escasa importancia;
- el italiano regional popular con el cual se identifica la variedad hablada, pero en ciertos casos también escrita, o la variedad de la sociedad que engloba individuos con escaso nivel de alfabetización y por ello poco cultos;
- el italiano informal poco cuidado, una variedad del italiano escasamente cuidada desde el punto de vista léxico y particularmente usada en conversaciones informales, espontáneas y confidenciales;
- el italiano jergal, la variedad hablada de sujetos pertenecientes a un determinado colectivo que comparten experiencias, ideas, modelos comunes de vida (típico de los

colectivos juveniles, para destacar su pertenencia, o alejamiento, de un determinado sector de la sociedad);

- el italiano áulico, que denomina una variedad escrita y hablada del italiano procedente de situaciones públicas muy formales y solemnes;
- el italiano técnico-científico, que denomina la variedad también escrita y hablada usada normalmente en contextos técnicos y científicos (aquí surgen las "contaminaciones" anteriormente mencionadas, siendo este italiano bastante rico en términos procedentes de otras lenguas, sobre todo del inglés);
- el italiano burocrático, que es el italiano de la variedad escrita y hablada usada en los ámbitos burocráticos, públicos y privados, administrativos y oficiales.

¿Y cómo tratar el problema relativo a la organización de la variedad del dialecto? ¿Qué diferencias se encuentran respeto a la lengua? Naturalmente los presupuestos son diferentes: el dialecto presenta una gama de variaciones menor respeto a la lengua por lo que se refiere a la dimensión diatópica (en cuanto su área de difusión es bastante reducida). Por lo que se refiere a la dimensión diafásica también es bastante limitada en cuanto son limitados los usos, o campos específicos, en los que se emplea el dialecto, más propenso a conversaciones informales, como hemos apuntado. Y por lo que se refiere a la esfera diastrática, el dialecto es usado por una parte minoritaria de la sociedad, y en cuanto el problema de la estratificación o división social es más típico del binomio italiano-dialecto que no en la variación interna al mismo dialecto (cfr. Berruto, 1993c:21).

Nos parece bastante importante también subrayar que mientras la lengua italiana es considerada más abierta con respeto al dialecto, o a otras formas menores de expresiones, o a otras influencias lingüísticas, el dialecto es bastante limitado hacia formas superiores de otras lenguas. Es decir, a pesar de la existencia de obras literarias escritas en dialecto, éste ha experimentado una evolución menor respeto a la lengua.

Para resumir, podríamos afirmar que hay cuatro puntos principales sobre los que se dibuja toda la arquitectura del repertorio lingüístico de los italianos: a) el italiano estándar (uso alto), b) el italiano popular (uso medio – regional), c) el dialecto italianizado y d) el dialecto local – rústico (cfr. Berruto, *ibídem*:23).

6.9.4 Sociolingüística de las minorías

El artículo 6 de la Constitución Italiana dice: "La Repubblica tutela con apposite norme le minoranze linguistiche". Estas normas particulares en materia de tutela de las minorías lingüísticas[59] históricas tienen el objeto de valorizar y proteger lenguas y culturas presentes en el territorio nacional[60].

A este propósito, quisiéramos matizar, antes de analizar la situación actual relativa a los grandes grupos lingüísticos que pueblan históricamente las regiones italianas, dos aspectos de la cuestión.

Primero, hemos de subrayar que la situación lingüística italiana, tal como la analiza G. Freddi (cfr. 1983:15) aparece primero como algo inestable y no consolidado, sin conflictos de naturaleza

[59] La bibliografía sobre las minorías lingüísticas en Italia es muy extensa. Entre los manuales que ofrecen un cuadro exhaustivo de esta realidad encontramos: Tagliavini (1943); Salvi (1975); Freddi (1983); Leoni (1980) y AA.VV. (1985).

[60] La ley n. 482 del 15/12/1999, Art. 1 y 2, sobre "Normas en materia de tutela de las minorías lingüísticas", tiene como objetivo principal la valorización de las lenguas y de las culturas históricas.

lingüística, una variedad de hablas muy diferente en la que conviven tanto dialectos como idiomas aloglotas juntos y todavía muy activos, a pesar del fuerte proceso de italianización al que todos se han sido sometiendo.

Segundo, como hemos podido comprobar hasta el momento, la lengua italiana no es la única lengua de los italianos, en cuanto existe en la península un número bastante elevado de otros idiomas y dialectos, que fraccionan el territorio de la Península como si fueran pequeños estados dentro de un único estado.

Casi el 4,8% de la población italiana habla otra variedad lingüística diferente del italiano, es decir, una minoría de ciudadanos que habla como "primera lengua" o "lengua materna", adquirida durante la primera fase de su socialización, una lengua distinta de la italiana (cfr. Francescato, 1993:311).

Datos de 2001 nos informan que los extranjeros que viven en Italia con permiso regular de residencia son cerca de millón y medio de personas (exactamente 1.330.153, sin contar los que viven en Italia clandestinamente), en su mayor parte distribuidos en el noroeste industrial de la Península y en el Sur agrario (cfr. Santipolo, 2002:75).

La alternancia lingüística presente en estas poblaciones sugiere la existencia de una situación de bilingüismo que, como comprobaremos, se ha extendido sobre todo en algunas regiones del norte y del sur de la Península. En esta situación de bilingüismo, lengua A (lengua materna) y lengua B (lengua nacional) forman el repertorio lingüístico de la comunidad de hablantes.

En Italia son una quincena las variedades aloglotas minoritarias que, en muchos casos, se encuentran en oposición con la lengua nacional, porque tras este conflicto se esconden verdaderos problemas no sólo históricos, sino también políticos y sociolingüísticos.

Empezando desde el norte de la península encontramos dos variedades, **el provenzal** y el **franco provenzal**, muy parecidas tanto por la estructura lingüística como por los problemas sociológicos que les afectan, y ambas cuentan con una comunidad de hablantes de 160.000 habitantes, aproximadamente, concentrados principalmente en la región del Valle de Aosta y, en parte, en la región de Piamonte.

El problema de estas dos minorías lingüísticas, desde el punto de vista sociolingüístico, está representado por la las relaciones existentes entre los núcleos franco-provenzales y provenzales con las demás lenguas usadas en estas zonas. Ambas comparten una situación de bilingüismo en cuanto los hablantes de estas regiones conocen otras dos lenguas, tanto el italiano como el **francés**. El francés es la lengua obligatoria dentro de los sistemas educativos y religiosos. En esta situación, podríamos definir la situación lingüística de las regiones alpinas (en la parte occidental) en términos de "trilingüismo", (provenzal o franco-provenzal / italiano / francés).

En el arco alpino, la situación que concierne la difusión del **alemán** en una zona bastante amplia que comprende parte del Valle de Aosta y alcanza a las regiones de Piamonte, Lombardía y Véneto es bastante parecida a la que acabamos de analizar, aunque no es posible hablar aquí de verdadero bilingüismo. La población germanófila, originaria del Oberland bernés[61], ha ido ocupando estas áreas geográficas entre el siglo XII y XIII. Aunque en la actualidad se desconoce el número exacto de ciudadanos que hablan alemán, o algún dialecto austriaco o bavarés, en muchas zonas el bilingüismo alemán/italiano (sobre todo en la zona de la provincia de Belluno) es utilizado nada más que como atracción turística.

[61] El Oberland bernés es la región más elevada del cantón de Berna, situada al sur del cantón y que incluye las zonas del lago de Thun y del lago de Brienz, así como los alpes berneses.

Además, en estas zonas, alemán e italiano tienen que convivir con otros idiomas locales, que a veces pertenecen a pequeños centros, algunos de los cuales no alcanzan ni los 150 habitantes. Naturalmente los acontecimientos bélicos de la Primera Guerra Mundial en los Alpes han hecho que hoy el problema lingüístico sea vivido en clave nacionalista, y la reivindicación de estos territorios, su devolución al estado italiano tras su anterior anexión a los ejércitos austriacos, se ha convertido en un motivo de orgullo nacional, vivido también a través del uso de la lengua italiana.

Los territorios del Alto Adigio (Süd Tirol), constituyen una verdadera excepción entre las minorías de las zonas alpinas que hablan alemán. Este territorio, desde el punto de vista administrativo, corresponde a la provincia de Bolzano (la región es el Trentino Alto Adigio), donde viven más de 450.000 personas, de las cuales 280.000 (el 62%) son germanos hablantes y 150.000 (el 33%) italianohablantes (cfr. Santipolo, 2002:69). El restante 5% son ciudadanos que hablan ladino.

En este caso podemos afirmar que mientras para los que hablan alemán es también una necesidad aprender el idioma italiano, para los que hablan el italiano no es “imprescindible” aprender alemán. Aunque en muchas zonas se ha hablado de “reivindicación” por parte de los hablantes alemanes del reconocimiento oficial de su lengua, este grupo ejerce la máxima resistencia a favor de su lengua, considerada más “elevada” respeto al italiano. Por lo que encontramos la existencia de dos registros lingüísticos, uno superior destinado a las expresiones literarias y otro inferior para los usos familiares o coloquiales. En este caso se habla más bien de diglosia y se hace distinción entre un tipo A (alto) y un tipo B (bajo) de lengua. Para los hablantes italianos el problema no existe, en cuanto éstos no tienen ninguna reivindicación lingüística, al menos desde 1946, gracias a una

serie de acuerdos firmados entre los gobiernos italiano y austriaco, relacionados con temas sociales, para que la población italohablante de Süd Tirol sigua siendo una mayoría en su propia provincia.

No muy distantes de las hablas del Süd Tirol (la zona en este caso es un territorio incluido en la misma región de Trentino Alto Adigio), encontramos el **mochene.** Según cuenta la historia, los Mochenes se llamaron así por el uso frecuente de la forma *mochen* (hacer), en sus conversaciones.

Hemos hablado anteriormente del **ladino**. Es cierto que en los valles dolomíticos se hablan dialectos muy parecidos y el conjunto de estas variedades es llamado ladino (exactamente esta zona se divide en cuatro valles y en cada uno de ellos se escucha un dialecto diferente), que posee numerosas variantes según la zona o según el campo en el que se emplea. Por ejemplo, en el sector de las actividades tradicionales, como la agricultura, encontramos un ladino bastante original, mientras, como es fácil de entender, más expuesto a las incursiones del italiano estará en los sectores del terciario y de servicios. Más de 33.000 personas hablan hoy el ladino y las diferencias a las que apuntábamos anteriormente residen sobre todo en rasgos sociológicos, es decir, ambientales y tradicionales, y por consiguiente en la estructura del repertorio lingüístico, en el número de variedades o de intercambio lingüístico entre una zona y la otra.

En el área friulana (de la región de Friuli, al noreste de la península), el núcleo más importante está constituido por una minoría, pero bastante amplia en cuanto a las dimensiones del territorio, de hablantes de **friulano** (la región de Friuli en la que se encuentran también hablantes de ladino). El número de componentes de esta comunidad asciende a 700.000 personas (sin contar naturalmente los que emigraron en años pasados). Interesante en esta región es apreciar la multitud de cruces lingüísticos: su situación geográfica hace que

encontremos fuertes influencias, además de una consistente presencia en el territorio de esta región, de hablantes alemanes y eslovenos, sobre todo. Existían algunas variedades de este dialecto friulano, el *tergestino* (de la ciudad de Trieste) y el *muglisano* (de la localidad de Muggia). Pero de estas variantes hoy se ha perdido el uso, quedando sólo el recuerdo de ellos en documentos escritos.

Hoy, en Friuli, los jóvenes ya no hablan este dialecto, considerando también que el friulano, como hemos visto anteriormente, no es el único habla que encontramos en esta zona. También, además del alemán y del esloveno, encontramos aquí muchos dialectos que representan una minoría dentro de la minoría dialectal que representa el friulano mismo, y una fuerte influencia procedente del dialecto véneto. Así, es bastante común, encontrar en Friuli una situación muy distinta de combinaciones lingüísticas, donde prevalece sobre todo el trilingüismo friulano / italiano / véneto.

Muy particular es también la presencia de otra minoría lingüística sobre el territorio nacional italiano, la **eslovena**. Está situada entre la provincia de Trieste y Gorizia, siempre en la región de Friuli. Es bastante difícil saber a cuánto asciende la población de habla eslovena en Italia. Se piensa que la comunidad cuenta con 25.000 personas, aproximadamente, en la provincia de Trieste, y cerca de 28.000 en la de Gorizia.

Esta comunidad con residencia en Italia siempre ha conservado un papel marginal con respeto al desarrollo cultural y lingüístico de Eslovenia, guardando más el carácter dialectal que el de lengua.

Junto con la eslovena, encontramos también la minoría **croata**, esta vez en el centro sur de la península (en la región de Molise). Cuenta con una población total de apenas 3.000 personas, y en algunos pueblos este habla es todavía bastante vivo. Esta lengua entró en Italia alrededor del siglo XV, a consecuencia de importantes

movimientos migratorios en la península de los Balcanes, puesta en peligro por las invasiones turcas.

También en este caso encontramos una situación de trilingüismo: croata/dialecto local/italiano, aunque localmente se da más peso a una situación de bilingüismo entre croata/italiano (muy a menudo por este bilingüismo los dialectos locales pierden importancia).

Un cálculo aproximativo indica que la comunidad albanesa en Italia asciende a 100.000 personas, distribuidas en 38 municipios en las regiones meridionales de Italia (sobre todo en las regiones de Apulia, Basilicata, Calabria y Sicilia). Esta comunidad, sin embargo, se ha incrementado notablemente tras la fuerte llegada de albaneses huidos de la guerra de los Balcanes que han encontrado su residencia habitual en Italia.

El **albanés** es una lengua de origen indoeuropeo que ha recibido fuertes influencias del latín. Francescato (cfr. 1993:330) distingue dos variedades: el *tosco* (lengua oficial de la república albanesa) y el *ghego*. Las comunidades albanesas, que alcanzaron primero el territorio italiano, han sufrido durante cinco siglos las presiones del italiano, asumiendo una propia fisionomía "come riflesso dei processi evolutivi differenziati".

La tradición literaria albanesa en Italia se ha ido desarrollando a partir del siglo XVI. Pero, pese a esta larga tradición, el albanés no ha tenido todavía ningún reconocimiento tutelar, si se exceptúan los que han sido concedidos a nivel regional.

Un número limitado de hablantes, cerca de 35.000 personas, es la comunidad distribuida por casi 14 municipios a lo largo de la geografía del sur de Italia (desde la región de Apulia a la de Calabria), que hablan el **grico** (cfr. Francescato, *ibídem*:331). No es seguro

todavía si la presencia de esta lengua se debe a las conquistas de los pueblos de la antigua Grecia o a las migraciones bizantinas. No existiendo un centro hegemónico donde se hable el *grico*, y tratándose de dos regiones bastante diferentes entre ellas, es normal apreciar importantes diferencias morfológicas y sintácticas entre los hablantes de una zona y de la otra (agravadas por una fuerte distancia lingüística existente entre el italiano y el griego).

Cerca de unas 20.000 personas, sobre un total de 40.000 residentes, habitantes de la ciudad de Alghero, en Cerdeña, representan todavía el testimonio lingüístico de la dominación catalana en la isla que ha tenido una duración de 150 años.

El **catalán** de Alghero, una variedad del catalán de Barcelona, es una lengua romance como el sardo (más difundido en la isla). Algunos factores externos como el desarrollo turístico de la zona y la expansión comercial de la comarca han provocado cierta decadencia y esta lengua está cayendo en desuso, sobre todo entre los jóvenes (que en la mayoría de los casos hacen un uso pasivo de la misma).

Las características más evidentes del habla del Alghero, vistas desde una óptica lingüística, son esencialmente dos: primero, el catalán hablado en esta ciudad no ha seguido las mismas evoluciones del catalán en España y su aislamiento lo ha llevado a la casi total desaparición. Segundo, esta lengua ha cedido espacio al sardo y al italiano, que poco a poco han entrado con un gran número de elementos léxicos. Como ocurre con otras lenguas consideradas hasta el momento, también para la del Alghero no ha llegado todavía un reconocimiento oficial.

Hemos hablado del **sardo**, y podemos decir que entre todas las minorías lingüísticas consideradas hasta el momento esta lengua es seguramente la que mayor número de hablantes tiene, con aproximadamente un millón y medio de hablantes, y pone a la isla de

Cerdeña en primer lugar entre todas las minorías lingüística de Italia. Existen, de todos modos, otras variedades de dialectos sardos, menos extensas: al menos cuatro variedades importantes de la isla, una meridional, una central, otra septentrional (sobre la que influye la cercanía con la otra isla mediterránea de Córcega), y por último la variedad de la ciudad de Sassari.

Lo mismo que para el friulano, también para el sardo es todavía objeto de discusión la exacta clasificación de éste en cuanto habla minoritaria, por lo que podría ser considerada como una variedad lingüística "menor".

La lengua **griega** está distribuida por una decena de poblaciones de la provincia de Lecce, en Apulia, y unas cuantas en la región de Calabria. Hoy podemos decir que se cuentan en Italia alrededor de 20.000 hablantes de griego, según el estudioso Rohlfls (cfr. 1937), descendientes directos, sin solución de continuidad, de los habitantes de la Magna Grecia clásica.

Por último, quisiéramos analizar la minoría lingüística representada por las hablas gitanas. A causa de sus continuos cambios de residencia, es imposible poder dar las cifras exactas sobre el número de hablantes del **romaní**. Se estima aproximadamente un número comprendido entre los 50.000 y los 80.000 hablantes, divididos entre los Sinti (del Norte de Italia, más propensos al nomadismo) y los Rom (situados en el Centro-Sur).

No se trata de una lengua unitaria, sino de una lengua que se ha ido formando y enriqueciendo sobre la base de otras lenguas, las de las regiones por donde las etnias gitanas pasaban durante sus migraciones. Esta lengua tiene una base léxica de unos 500 vocablos de origen asiático. El romaní es hablado hoy en familia o como lengua secreta. Muchos gitanos conocen tanto el italiano como también los dialectos locales. Aunque en su mayoría son ciudadanos italianos, los

gitanos en Italia no se benefician de ningún reconocimiento como minoría étnico-lingüística. Son muchos sus problemas, motivados sobre todo por su cultura y sus costumbres, y desde el punto de vista lingüístico su cultura es verdaderamente rica de sorpresas, pudiéndose encontrar una interesante situación de bilingüismo romaní / italiano (aunque también en este caso el italiano se va difundiendo mayoritariamente entre los jóvenes).

Como hemos podido apreciar en este capítulo, un aspecto fundamental de las realidades lingüísticas presentes en la Península, aunque representan unas minorías, es el fenómeno del bilingüismo (en algunos casos también trilingüismo). El interés de las instituciones es cuidar estas realidades para que no se pierda el prestigio y la tradición de estas hablas en las próximas décadas. El sistema educativo ocupa un papel importante en este sentido, aunque si se hablara de una intervención de las instituciones para defender la enseñanza de la lengua estándar correspondiente a la variedad local, puede ser que se cree cierto peligro de comprometer definitivamente la vitalidad del habla local (lo mismo que ocurre para los dialectos con respeto al italiano).

Datos más recientes procedentes de las últimas encuestas sobre la población (Doxa, 2000) evidencian sin embargo que además de estos grupos lingüísticos, a consecuencia, como decíamos antes, de las corrientes migratorias que han llegado a Europa en los años noventa, existen hoy en Italia unas cuantas minorías lingüísticas que podríamos resumir citando los principales idiomas: marroquí, senegalés, chino, rumano, pakistaní, español (sobre todo dominicano, ecuatoriano y colombiano) (cfr. Santipolo, 2002:75).

Parece, datos en la mano, que también en Italia se va afirmando el modelo migratorio típico de los países con más antigua tradición de emigración, como por ejemplo Alemania y Francia, aunque el

problema principal reside en un reconocimiento legislativo de las hablas de los ciudadanos extranjeros. A este propósito, Tullio De Mauro (1992:108), escribe: “La complessità della situazione linguistica italiana, la vera ragnatela di tradizioni etnico-linguistiche distinte, spesso presente fuori del territorio d’origine, fa si che sia davvero problematico sperare in un’azione legislativa a beneficio dei gruppi alloglotti che si fondono esclusivamente sulle protezioni e sulle concessioni che dipendono dal territorio”.

CAPÍTULO VII. LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

7.1 INTRODUCCIÓN

Empezaremos recordando que el repertorio lingüístico es el conjunto de las potencialidades comunicativas de una comunidad lingüística de hablantes. Ésta, a su vez, es el conjunto de los individuos que no sólo usa el mismo repertorio, sino todas sus reglas de utilización. Existe una comunidad lingüística cuando a su competencia lingüística se le añade su competencia comunicativa (el conjunto de las reglas de utilización social del repertorio lingüístico). Los diferentes códigos a disposición de los hablantes para vehicular un contenido lingüístico son como las herramientas que un artesano tiene a su disposición para completar su tarea. La elección de uno u

otro código no es casual, sino que dependerá de la variedad del repertorio según el contexto en el cual se desarrolla el acto comunicativo.

En palabras de Berruto (1995a, 72-73):

> Si può definire come *repertorio linguistico* l'insieme delle risorse linguistiche possedute dai membri di una comunità linguistica, vale a dire la somma di varietà di una lingua o di più lingue impiegate presso una certa comunità sociale. […] il concetto di repertorio linguistico non va semplicisticamente inteso come una mera somma lineare di varietà di lingua, ma comprende anche, e in maniera sostanziale, i rapporti fra di esse e i modi in cui questi si atteggiano, la loro gerarchia e le norme d'impiego […]. Il repertorio linguistico della comunità parlante italiana sarà quindi costituito dalla somma dell'italiano con tutte le sue varietà, dei vari dialetti con le loro rispettive varietà, delle lingue di minoranza o parlate alloglotte con le loro eventuali varietà, e dei rapporti secondo cui tutte queste varietà di lingua si collocano in uno spazio sociolinguistico in una certa gerarchia e risultano più o meno appropriate, o obbligatorie, o escluse, ecc., in determinate classi di situazioni.

Antes de observar más de cerca las características comunes que definen la variación lingüística del italiano, quisiéramos recoger algunos conceptos que definen de cerca el término "variación".

Según Halliday (1975:2) la variación en una lengua es, en un sentido muy amplio del término, «la expresión de atributos fundamentales del sistema social». Estos atributos del sistema social, sigue Halliday, se refieren tanto a la variación dialectal que expresa la «diversidad de estructuras sociales» y a la variación de los registros lingüísticos que expresan «la diversidad de los procesos sociales» de los hablantes (*ibídem*, 74).

Los motivos que pueden causar la variación lingüística de una comunidad son múltiples. Entre ellos Mayoral (1999:20):

- La individualidad del hablante o singularidad de cada enunciado

- Las opciones que ofrecen los recursos de la lengua (léxico, gramática, fonología)
- Los valores connotativos del significado
- Las variables o realizaciones respecto a un invariante
- El contexto social
- El contexto situacional
- La existencia de sublenguas o variedades
- La ideología

7.2 LA VARIACIÓN DIATÓPICA

Las lenguas no son una entidad homogénea, sino que presentan en su interior diferentes sub-sistemas lingüísticos que se refieren a los diversos usos y a las diferentes comunidades que hablan un mismo idioma. Todo el que habla tiene a su disposición diferentes maneras de adaptarse a las circunstancias en las que se encuentran.

Según Mioni (cfr. 1983:508) las principales dimensiones de la variación de la lengua nacen de: a) el contexto geográfico en el cual la lengua es usada (variación diatópica); b) el grupo social al que pertenecen los hablantes y más precisamente de la posición social ocupada por ellos (diastrática); c) la situación comunicativa en la que se usa la lengua (variación diafásica); d) el medio físico-ambiental, el canal, sobre el cual la lengua es usada (variación diamésica). A estas cuatro tipologías Coveri (cfr. 1998:10) añade una quinta: la variación diacrónica, es decir, la variación en el tiempo.

La variación diatópica define el cambio que la lengua va sufriendo en el espacio físico, geográfico. Probablemente se trata de la

categoría de variación más típica de la lengua, la que más fácilmente puede ser percibida incluso por los no expertos en esta materia. Viajando a lo largo de la geografía italiana es posible darse cuenta de las distintas hablas que se van alternando y de la variedad lingüística que se encuentra pasando de provincia a provincia.

El italiano y sobre todo el italiano hablado se articula en diferentes variedades regionales, cada una con sus características fonéticas, de entonación, léxicas y morfológicas, dependientes del dialecto del área cuya distribución se enmarca en los grandes grupos familiares que en el párrafo 6.9 hemos resumido en: dialectos septentrionales, dialecto toscano, dialectos centro-meridionales, dialectos meridionales y dialectos sardos.

La procedencia geográfica es en definitiva el primer rasgo que caracteriza el origen de un hablante. Las razones históricas de tan importante diversificación lingüística se remontan a la tradicional fragmentación del territorio peninsular, con excepción del periodo de duración del imperio romano durante el cual se asistió a una larga fase de unión territorial. Tras los años de mayor auge de los dialectos será sólo a partir del siglo XX cuando empiece a difundirse el italiano en el uso común de los hablantes, dando lugar a variedades geográficas hoy en día muy vivas, denominadas italianos regionales (cfr. Coveri, 1998:17).

Hablar de un italiano estándar como variedad geográfica puede parecer poco pertinente, en cuanto no se puede decir que éste tenga su exacta connotación regional, ni siquiera si nos remontamos al habla de la región de Toscana, un tiempo considerada la cuna de la buena lengua italiana. Analizando las diversas variedades diatópicas que recorren la geografía de la Península se tendrá que considerar siempre el italiano estándar como lengua en cuanto punto de referencia

principal (aunque, especialmente en la producción oral, es éste un modelo cada vez menos utilizado por los nativos).

La representación en un mapa de la difusión de un determinado fenómeno lingüístico es un ejemplo interesante que bien da la idea de la distribución de lenguas y dialectos a lo largo de la geografía italiana.

Uno de los conceptos fundamentales para el estudio de la variación diatópica es la isoglosa (del griego *iso*/ "igual" + *glossa/* "lengua". Beccaria (cfr. 1994:403) nos habla del fenómeno indicando que este término fue empleado por Graziadio Isaia Ascoli para indicar la línea imaginaria que sobre un mapa lingüístico une puntos y delimita las áreas que comparten el mismo fenómeno lingüístico en cualquier nivel de análisis —morfosintáctico, léxico, fonético, entre otros.

La zona individuada por una isoglosa es llamada *área lingüística*. Aunque resulte interesante la utilidad de la representación en un mapa de este fenómeno, consideramos importante observar que se trata generalmente del producto de simplificaciones realizadas para fines estadísticos.

De una situación de total dialectofonía sobre el territorio nacional (hasta la unificación de Italia, con el italiano y el dialecto en cuanto códigos contrapuestos (quien usaba el dialecto normalmente no conocía el italiano), hemos pasado a una fase de diglosia (con el italiano y el dialecto usados por la misma persona en ámbitos diferentes). Después de la diglosia se ha empezado a hablar de bilingüismo, considerados italiano y dialecto en cuanto códigos alternativos que consienten al hablante expresarse usando varios registros lingüísticos dentro de su repertorio (cfr. Grassi, 1993:280). La mayoría de la población está de hecho representada por italófonos, con una competencia pasiva de un dialecto, que los hablantes sienten

como algo jerárquicamente subordinado a la lengua nacional y usado en contextos socio-funcionales distintos.

En Italia sobrevive todavía la notable fragmentación dialectal que desde siempre ha caracterizado la historia de la formación del italiano, con una serie de sistemas lingüísticos geográficamente identificables y autónomos con respecto a la lengua nacional, a menudo distantes del italiano y también distantes entre ellos. Una base tan diversificada, aunque en constante y en continua evolución a favor de la italofonía nacional, amplía considerablemente la gama de los desarrollos lingüísticos en curso. Hoy en día se asiste en la Península al uso de una base lingüística común, constituida por los italianos regionales, más que a una lengua literaria nacional: son estas variedades del italiano connotadas geográficamente, y en parte también socialmente, los que representan hoy los verdaderos "dialectos".

La difusión del italiano parece ser de todos modos un fenómeno en curso que no parece destinado a pararse. En los medios de comunicación de masa, en los intercambios personales y empresariales, gracias también a una mejoría de las condiciones de vida hoy en Italia, se asiste a un uso bastante relevante de un italiano "medio" o "neo-estándar" (cfr. Sabatini, 1985:43), una lengua marcada por fuertes matices regionales.

Dentro del territorio de la Península, como recordábamos anteriormente, existen también otras culturas. Italia ha dejado de ser desde hace unos años un país de emigración pasando a ser un país meta de migración procedente sobre todo de los países africanos y del este europeo. Este nuevo multilingüismo o multiculturalismo nace de la presencia en muchas capitales italianas de varios grupos etno-lingüísticos de reciente formación. Es todavía muy pronto para prever los cambios sociales y lingüísticos que la presencia de estos

ciudadanos extranjeros puede causar, pero es cierto que en Italia se observa desde hace una década aproximadamente un fuerte cambio de la sociedad que en los próximos años pasará a ser no sólo una sociedad "multilingue" sino también multicultural (cfr. Tosi, 1995:195).

Es importante recordar además que también en el exterior existen numerosas comunidades de italófonos, sobre todo en los países del norte de Europa, en Australia y en el continente americano (Estados Unidos y Argentina, en particular). Hoy en día se habla italiano también en algunos países fuera de Italia: en Suiza, por ejemplo, pero también en Malta y en Somalia (dado el pasado colonial de época fascista de este país): en Albania, teatro del sangriento conflicto bélico ítalo-griego de 1940-1941; en Libia, conquistada por el ejercito italiano en la guerra ítalo-turca de 1911, y siendo colonia italiana hasta 1947, y en Etiopía, donde hasta 1990 quedaba una consistente representación del gobierno italiano.

En algunos de estos casos la cercanía al modelo estándar de la lengua es bastante importante, como por ejemplo es el caso del italiano hablado en Suiza, como vimos, o de la lengua aprendida por alumnos extranjeros en centros italianos o en universidades extranjeras. El estudio del italiano en otros países del mundo se ha extendido notablemente a partir de los años setenta (cfr. Bettoni, 1993:454). De hecho existen muchas escuelas de italiano en el mundo, sobre todo en aquellos países donde más fuerte es la concentración de italófonos (en Alemania, Francia, Estados Unidos, Canadá y Australia). El prestigio de esta lengua fuera de los confines de la Península se debe naturalmente a los siguientes cuatro puntos de fuerza: el italiano sigue siendo una lengua de cultura; el fuerte atractivo turístico hace que cada vez más personas decidan estudiarla; es la lengua de grandes comunidades de emigrantes; y, sobre todo, es

la lengua de un país de gran importancia económica (cfr. Baldelli, 1987:270). En los últimos años el estudio del italiano ha aumentado gracias también a la acogida de este idioma en muchos centros universitarios. Muchos estudiantes confían en las becas Erasmus para viajar a Italia y aprender *in situ* la lengua de Dante. La presencia de muchos profesores nativos en instituciones extranjeras, profesores residentes en el extranjero y también lectores enviados por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, no ha hecho más que incrementar el interés y la difusión de esta lengua.

En las distintas regiones del mundo se encontrarán, por el contrario, varios tipos de interferencias entre el italiano estándar, el italiano popular, los dialectos u otras lenguas locales (es el caso del italiano hablado por los ciudadanos emigrados al extranjero).

Pero sin alejarnos de la Península, aunque hablamos de territorios políticamente no italianos, esta lengua es oficial en la República de San Marino, en la Ciudad del Vaticano y en la región del Cantón Ticino en Suiza (cfr. Bianconi, 1980:19).

Por lo que se refiere a los territorios limítrofes a la Península, podemos decir que el italiano se habla también en otras áreas y las razones son prevalentemente de carácter de cercanía y de intercambio económico y cultural (cfr. Simone, 1992:52-55): en Córcega, junto al francés, el italiano influye también sobre algunos dialectos de la isla similares al toscano o al sardo (cfr. Nesi, 1992:918-940); también en Istria, y en particular en las ciudades de la costa de la Dalmacia, que entre 1918 y 1945 pertenecieron al Estado italiano antes de ser cedidas a la ex Yugoslavia, teatro hoy en día de fuertes cambios políticos (cfr. Metzeltin, 1992:316-335); en Niza, ciudad de la Costa Azul, que en 1860 fue cedida por Italia a Francia, hoy todavía "cercana" por cultura y tradición a Italia; en el Principado de Mónaco; en Malta, gracias a los continuos intercambios navales y comerciales a

lo largo del Mediterráneo, hasta 1934 el italiano fue la lengua oficial de la isla, sustituido posteriormente por el inglés y por un habla local (un dialecto árabe-magrebí adaptado a otros dialectos locales) (cfr. Cassola, 1992:19). Finalmente, en los Balcanes y en algunos países del mediterráneo, Albania, Grecia y Túnez, en particular. Gracias a la difusión y a la recepción de los medios radiotelevisivos los "contactos" de estos países con la realidad lingüística y cultural italiana permanecen vivos en éstas áreas geográficas (cfr. Vignoli, 1995:63).

También en las relaciones internacionales, en ámbitos muy diferentes al de la emigración, de la enseñanza o del intercambio de estudiantes, el italiano es hablado en las organizaciones internacionales donde el italiano es una de las lenguas oficiales, como en la Comunidad Europea de Bruselas, en el Consejo de Europa y en el Parlamento Europeo de Estrasburgo o en las Naciones Unidas. Pero también se habla italiano en la tecnología y en la investigación petrolífera en países como Irán, Egipto, Turquía y América del Sur, o en el sector turístico meta del turismo italiano de masa, en particular en las últimas décadas en las Islas Canarias, en las Maldivas o en Kenia. Naturalmente, es lengua oficial también en todas las sedes diplomáticas italianas presentes en el mundo (Istituti Italiani di Cultura, embajadas y consulados).

7.3 LA VARIACIÓN DIASTRÁTICA

Junto a la edad, la variación diastrática se determina principalmente en función del grupo social (estratificación socio-económica) y del nivel cultural de los hablantes. Los que proceden de una clase social alta, con un nivel de instrucción elevado, dominan

desde niños una variación de lengua muy próxima al estándar; por el contrario, los hablantes que pertenecen a niveles más bajos de la escala social, con un nivel de instrucción escolar bajo, están mayoritariamente expuestos, durante la infancia, al uso del dialecto o a variedades del italiano distantes de la lengua estándar (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:159).

Por consiguiente, mientras los hablantes de las clases altas aprenden y contribuyen a la difusión y al uso de una lengua estándar, los de las clases menos favorecidas alejan su manera de hablar de la forma estándar y usan una lengua socialmente más marcada, lo que los lingüistas llaman *italiano popular*.

Los hablantes que usan el dialecto en su conversación diaria y que de todas formas no tienen mucha práctica con el uso de la lengua nacional, cuando se esfuerzan en hablar italiano usan una lengua que por sus características se parece más a una lengua de aprendizaje, la que podría ser la lengua de un estudiante de un curso primero de inglés o francés (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, ibídem:159): la morfología es muy simplificada, el léxico es pobre y las interferencias con la lengua madre (el dialecto) son mayores.

A partir de los años 50 el panorama educativo en Italia ha tenido importantes cambios: la escolarización de masa supo reducir las distancias que existían entre los ciudadanos alfabetizados y los que no lo eran. Datos más recientes (cfr. AA.VV.:1996c), nos informan que de cincuenta y siete millones de habitantes aproximadamente, en Italia en 1991 el 2,1% de la población era analfabeto (respeto al 12,9% de 1951), con una población infantil de casi cinco millones de estudiantes (en la escuela obligatoria), dos millones y medio en los institutos de secundaria y cerca de un millón y medio de estudiantes universitarios.

7.3.1 El italiano popular

El italiano popular es la más amplia variedad lingüística y social de la lengua italiana, es decir, es el conjunto de usos frecuentes en la lengua hablada, y a menudo también de la escrita, de personas escasamente alfabetizadas y que principalmente en el uso cotidiano de su lengua se expresan en dialecto (cfr. Berruto, 1993c:58).

Varios estudios realizados, recordemos sobre todo el manual de Tulio de Mauro (cfr. 1970), ponen de manifiesto que este tipo de italiano era muy usado en las conversaciones entre dialectófonos de regiones distintas durante la primera Guerra Mundial. La mayoría de los estudiosos tienden a definirlo también como una variedad de italiano muy desviada a causa de su estrecho contacto con el dialecto, un italiano imperfectamente adquirido en el colegio por los que tienen como lengua madre el dialecto (cfr. Cortellazzo, 1972:42).

Con respecto al italiano coloquial, el italiano popular se presenta como una variedad más marcada por los rasgos subestándar presentes en la morfosintaxis, mientras que por lo que se refiere al léxico y a los conectores textuales existen elementos típicos del italiano coloquial que el italiano popular no posee, como si de un italiano "espontáneo" se tratara.

Entre los principales rasgos morfológicos del italiano popular, sobre todo en su vertiente oral, subrayamos, siguiendo el modelo de Grassi, Sobrero, Telmon (2003:159), las características que a continuación resumimos[62]:

- el sistema de las desinencias que distinguen singular y plural, masculino y femenino, es simplificado;
- las formas verbales irregulares se regularizan;

[62] Un amplio estudio sobre las características de la producción escrita es posible encontrarlo en los textos de de Mauro (1970) y Spitzer (1976) aquí reseñados.

- las preposiciones son pocas y a menudo cambian su aplicación;
- a menudo el “che” sustituye algunas conjunciones, coordinantes o subordinantes;
- refuerzo de los pronombres a través de formas de redundancias;
- simplificación de palabras difíciles o desconocidas;
- uso de palabras con un significado genérico en lugar de términos específicos;
- abreviación de algunas palabras.

Por lo que se refiere al uso escrito, el italiano popular también ofrece un abanico de variedades que hay que considerar en las siguientes opciones:

- cartas privadas —por ejemplo, las de los militares italianos prisioneros en la segunda Guerra Mundial— (cfr. Spitzer, 1976);
- memorias autobiográficas;
- solicitudes escritas por los ciudadanos en referencia a la Administración.

La edad, decíamos, es otro elemento que determina la elección lingüística del hablante. Aunque a menudo es imposible determinar cuales, en cuanto los jóvenes en Italia no hablan un italiano muy diferente de los mayores, la edad puede determinar el uso de ciertas variedades lingüísticas. Muchas formas lingüísticas están de igual manera disponibles a todos los hablantes, aunque a menudo son elegidas y usadas sobre todo por los jóvenes —a diferencia de otras que lo son para los mayores.

Los jóvenes tienen la costumbres de no usar las formas arcaicas de la lengua a favor de neologismos aprendidos y difundidos sobre todo por los medios de comunicación. Como aclara Berruto (cfr. 1990:125), si hay variaciones lingüísticas que representan fases o resultados diferentes y sucesivos en la historia de una lengua, los mayores usarán principalmente formas arcaicas de la lengua mientras que los jóvenes utilizarán formas más modernas.

7.3.2 Las jergas y las micro-lenguas

El ámbito histórico del uso de las jergas hace remontar la aparición de éstas al siglo XVI – XVII (cfr. Sanga, 1993:174). Hoy en día el uso de las jergas está restringido sobre todo a la existencia de un grupo cuyos miembros adoptan intencionalmente un medio de comunicación críptico, limitado sólo a los que pertenecen a dicho grupo (cfr. Marcato, 1988:255). En la actualidad, se suele identificar el uso de las jergas con la difusión de los grupos juveniles (aunque en pasado era el medio de expresión de algunas categorías profesionales), pero no sólo.

Cada individuo, en cuanto miembro de una comunidad, instaura relaciones dentro del contexto social en el que vive, establece contactos con los demás miembros de la comunidad y puede por lo tanto pertenecer simultáneamente a varios grupos.

Sin la existencia de un grupo bien definido, cuyos miembros sean concientes de pertenecer a él, no puede existir ni tan siquiera una jerga. Es por este motivo que estas particulares formas de comunicación y de expresión pertenecen a la variedad diastrática que estamos describiendo. El motivo principal que lleva a la creación de un sistema jergal es, como recordábamos antes, la necesidad de secretismo y de búsqueda de identidad propia; como afirma Sobrero

(cfr. 1997:151), por jerga hay que entender la lengua hablada por los grupos marginales, vagabundos, mendigos y malhechores, aunque su uso es extensible a otros ambientes con ellos relacionados[63], pero también a otras categorías, sobre todo los jóvenes y los militares.

La idea de autoafirmación es probablemente el motivo principal de la existencia de un lenguaje jergal entre los jóvenes mayoritariamente propensos al uso lingüístico de un habla "inteligible" a los demás, sobre todo durante la fase de búsqueda de una propia identidad (en la que se demuestra la unión y la cohesión con el grupo).

Así que, entendiéndolo como lenguaje propio de unos pocos, como manifestación de pertenencia a un grupo y de identificación personal con éste, es posible afirmar que el denominador común del uso de las jergas es una situación de "marginalidad" de los grupos que los usan en oposición a la normalidad lingüística de la mayoría de los hablantes (cfr. Sanga, 1993:154).

Una distinción importante ahora es la que contrapone la jerga, lengua de un grupo, a la micro-lengua o lengua de los especialistas. Los términos se enfrentan entre sí: si la jerga es usada en un sentido críptico para ocultar información, la lengua de los especialistas, por el contrario, es usada con el fin de conseguir el máximo de claridad anulando toda ambigüedad en la comunicación. En ambos casos, a los que usan una u otra, se les permite ser identificados como miembros de un grupo.

Característica principal de las micro-lenguas es la precisión y la especificación del léxico: la palabra, en cuanto unidad mínima del léxico de una lengua común se transforma en término, es decir, unidad

[63] Véanse en particular el estudio realizado por Ferrero (1972), *I gerghi della malavita dal cinquecento ad oggi*, Mondadori, Milán.

léxica pura, sin ninguna connotación cultural ni individual (cfr. Santipolo, 2000:125).

7.4 LA VARIACIÓN DIAFÁSICA

Las variaciones diafásicas son aquellas variedades que dependen de la mutación del contexto en el que se usa la lengua, es decir, su uso está vinculado a la situación en la que se desarrolla la comunicación.

Este tipo de variación afecta tanto a los hablantes como a los diferentes momentos de producción de los actos lingüísticos, las modalidades expresivas y el nivel de formalidad o no con la que se relacionan los hablantes (cfr. Coveri, 1998:131).

La diafasia refleja, quizás más que las otras variaciones lingüísticas que estamos aquí repasando, las dos principales tendencias de la situación lingüística italiana: por un lado, un movimiento centrífugo que mantiene y agudiza la diferenciación interna presente en este idioma —las lenguas especializadas son un ejemplo de ello—; por el otro, un movimiento centrípeto, de unificación, más fuerte para los registros bajos y medio altos, que se han ido unificando con el transcurso del tiempo y con el aumento de las comunicaciones y de los movimientos de personas. En la historia lingüística italiana se ha ido afirmando una lengua interregional opuesta a la normativa (la florentina), y más idónea a ciertas situaciones profesionales, personales, etc. En el italiano actual se está realizando una importante disminución del grado de formalización del estándar a favor, por un lado, de otras variaciones menos formales y más coloquiales y, por otro, de la tendencia a la formalización de particulares sectores anteriormente incluidos en la lengua estándar, sectores que se referían a áreas especialistas de la lengua.

Pero estamos convencidos que la dimensión diafásica no afecta sólo al italiano contemporáneo, sino también a la lengua de la historia pasada que se hablaba en Italia. Hasta la Unidad de Italia, la situación lingüística de la península era una situación de diglosia, es decir, una situación bilingüe (cfr. 6.3), con una lengua en posición inferior y otra en posición superior: los dialectos para los usos informales y la lengua literaria para los formales[64].

Como decíamos anteriormente, la variación diafásica determina los usos que de la lengua hacen los hablantes (y no los usuarios): es el hablante nativo de una lengua quien mejor sabrá usar la lengua según la situación, eligiendo según el caso un determinado repertorio lingüístico. Esta elección será de tipo individual y autónomo, y, repetimos, afectará sólo al hablante en primera persona.

7.4.1 El concepto de *continuum*

También la variación diafásica, como observaremos en las restantes, puede ser entendida como un *continuum* que va del italiano áulico a un registro coloquial informal con algunas variedades intermedias contenidas en su interior. El concepto de *continuum*, teorizado por primera vez por Decamp (cfr. 1961), nos permite poder observar la variedad del repertorio lingüístico de los italianos, visto no sólo como un conjunto de entidades separadas sino como una presencia gradual de los actos lingüísticos y de su interferencia dentro de un único espacio. El *continuum*, es un concepto que permite superar cualquier idea de inmovilismo del sistema lingüístico, es decir: implica ciertos subsistemas bien distintos y homogéneos entre sí y da pie a poder considerar que entre una variedad y otra no existen separaciones

[64] Pero esta diferenciación no es tan homogénea como podría parecer. Los dialectos no han sido empleados exclusivamente para las situaciones de informalidad y sólo por los sectores más bajos de la sociedad. Los dialectos han influido también sobre la producción literaria, poética sobre todo, donde recordamos la producción poética de Belli, Goldoni, Porta y en época más reciente, Pasolini, Salvia, Guerra, etc.

muy definidas (lo que permite poder entender cómo ciertos rasgos se encuentran también en otras variedades)[65].

7.4.2 Situación, argumento y función

Según Coveri (cfr. 1998:135), la variedad diafásica es el producto: a) del tipo de situación en la que se desarrolla la comunicación; b) del argumento; c) del fin, es decir, de la función por la que se desarrolla la comunicación.

a) *Situación*: la situación en la que de desarrolla una comunicación puede ser tanto de tipo formal como informal. Ello dependerá tanto del nivel de relación que existe entre los hablantes, como de las reglas sociales que regulan el intercambio conversacional: los registros y los subcódigos.

b) *Argumento*: puede estar relacionada tanto con la vida cotidiana como con un tema especializado (lo que conllevaría el uso de un léxico más o menos específico o más o menos técnico).

c) *Fin*: lo hemos definido también como la *función*, para lo que se obtiene una comunicación. El texto (entendiendo por texto un mensaje escrito, hablado o transmitido), tiene que tener el fin de informar, convencer, describir, etc.

Tanto la situación como el argumento y el fin son las prerrogativas necesarias para que en la comunicación se determinen dos variedades típicas del repertorio lingüístico de los italianos: el *italiano del uso medio* y el *italiano coloquial*, que analizaremos a continuación.

Al principio de este apartado, hemos dicho que las variedades diafásicas dependen del contexto en el cual se usa la lengua. El contexto es

[65] Según Berruto (cfr. 1993:16), cada variedad estará constituida por: unos rasgos comunes a todas las variedades, unos rasgos comunes a algunas variedades, unos rasgos peculiares a una determinada variedad.

el resultado de las condiciones que determinan el comportamiento social y lingüístico de los hablantes.

7.4.3 El contexto

Llamado también *contexto situacional* o *de la situación* (cfr. Dardano, 1991:135), el contexto permite establecer los conocimientos diversificados que pasan de un emisor a un destinatario de un mensaje. Evidentemente hay que considerar el hecho que las lenguas siempre son usadas en un contexto social al que hay que remitirse para entender plenamente el mensaje, que de todos modos ya establece una relación de tipo social entre los hablantes. En toda situación comunicativa hay que tener bien a la vista algunos factores como: el tiempo, el lugar, el emisor (el que emite el mensaje), el destinatario (el que recibe el mensaje), el mensaje (el modo físico en que se trasmite el mensaje), el canal (el medio que se utiliza) y por último el referente (el contenido del mensaje).

7.4.4 Los registros

Una situación comunicativa puede ser más o menos informal, pero puede contemplar también la presencia de sujetos que tienen entre ellos relaciones distintas. El hablante, ante una situación comunicativa, selecciona la variedad de lengua que considera más adecuada usar según el nivel de formalidad (además de su relación con el interlocutor) de la conversación (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, 2003:163). El ejemplo más evidente es el pronombre de cortesía: en italiano se usa el *tu*, segunda persona del singular, en aquellas situaciones en las que existe una relación de amistad, familiar o compañerismo en el trabajo. En los demás casos se usa el *Lei* (relaciones formales). En las relaciones asimétricas, donde no existe un nivel de igualdad entre los interlocutores, el uso de ambos pronombres es asimétrico: por ejemplo, en las profesiones más jerarquizadas, en los cuarteles, en los

colegios, el superior (director de la oficina, oficial o profesor) tutea al de grado inferior (*dare del tu)*, mientras el "inferior" tiene que contestar usando el *Lei* "usted" cuando se dirige a un "superior".

Una situación formal requiere el uso de un modo de hablar más "refinado", más correcto, donde el lenguaje tiene que estar bajo estricta observación. Una situación informal, por el contrario, permite un uso más aproximativo, poco cuidado, de la lengua. Existe una posterior subdivisión de los registros: áulico, pomposo, rebuscado, culto, mediano, coloquial, popular, familiar, íntimo (cfr. Grassi, Sobrero, Telmon, *ibídem*:165).

A nivel léxico una subdivisión de los registros es así planteada: a) registros bajos; b) registros altos.

a) Los registros bajos se caracterizan por:

- escasa variación léxica y repetitividad de ciertos términos (en ital. *coso, cosa, faccenda, roba,* etc.
- términos genéricos y básicos.
- usos de palabras abreviadas (*moto, bici, prof., metro,* etc.)
- epítetos, comentarios e imprecaciones (*merda, incazzarsi, porca puttana*, etc.)
- términos muy connotados (*crepare*, por *morire*; *piantarla*, por *cessare*; etc.)

b) Los registros altos son más explícitos que los anteriores, pero no siempre son más comprensibles. Siempre en función del léxico podemos apuntar la presencia de las siguientes características:

- amplia variación y uso de lexemas no pertenecientes a un vocabulario básico.
- términos y expresiones específicos.
- significados abstractos.

- palabras con una estructura interna articulada.
- palabras pertenecientes a un registro áulico (*onde, ove, ivi, alcuno, giacché,* etc.).
- módulos y variantes morfológicas: *dicesi, trovansi, debbo, vuolsi*, etc.

7.4.5 Los subcódigos

Cuando se tratan temas muy especializados la lengua tiene que adecuarse al argumento: es por este motivo que a menudo hablamos de la lengua de la medicina, de la matemática, de la lingüística, etc. Cada una de estas variedades es un subcódigo de la lengua italiana (o si se prefiere una lengua sectorial). Se define un subcódigo también la lengua de la música, del deporte, de la burocracia y, en general, toda actividad o dominio que utiliza palabras y construcciones lingüísticas afines al argumento.

Cada lengua especializada posee un léxico determinado: se habla de nomenclatura cuando nos referimos a los resultados de la clasificación sistemática de los objetos de estudio (por ejemplo, la clasificación de los vegetales nos proporciona una nomenclatura básica de botánica, como también la clasificación de las partes del cuerpo humano nos proporciona una nomenclatura básica de la medicina). También la morfología sigue reglas rigurosas y sistemáticas de nomenclaturas: por ejemplo, los sistemas de sufijación o prefijación usados para determinar algunos compuestos químicos (el sufijo *–ato* para indicar una sal, *-idrico* para un hidrácito, -osio para un carbonio, etc.).

7.4.6 El italiano del uso medio o neo-estándar

Vamos a analizar ahora algunos de los rasgos principales que caracterizan el italiano medio según la clasificación hecha por Sabatini (cfr. 1985) y del italiano neo-estándar hecha por Berruto (cfr. 1987).

7.4.6.1 Fonología

A nivel fonológico observamos las siguientes características:

- caída de la doble consonante (no existe en el norte de la Península y tampoco en Cerdeña).

- reducción del ámbito de empleo de *ed/ad* sólo en presencia de una idéntica vocal en el sustantivo que sigue.

- aumento de las elisiones en el lenguaje hablado.

- aumento progresivo de términos que terminan en una consonante (sobre todo en el lenguaje deportivo).

- uso de la preposición articulada *col* (que en un texto escrito es de escasa presencia).

7.4.6.2 Morfología, sintaxis y léxico del italiano neo-estándar

Finalmente, vamos a analizar las características típicas del italiano medio o neo-estándar, empezando por las observaciones principales a nivel morfológico:

- progresiva desaparición de *codesto, costì, costà* (el uso de *codesto* es limitado al lenguaje burocrático).

- sustitución de *ciò* con *questo/quello* y *lo* en lugar de toda una proposición.

- uso del pronombre *gli* también como pronombre átono femenino (característico de la lengua hablada).

- sustitución de los pronombres *egli, ella, essa, esso* y de sus usos plurales con *lui, lei, loro.* Según Berruto (cfr. 1987:321) es poco extendido el uso de *lui* para cosas inanimadas, aunque es cierto que dirigiéndonos a un perro es posible usarlo.

- uso frecuente de *questo/quello* acompañados de *qui/lí/lá*.

- uso de las preposiciones junto al artículo partitivo, *in delle*.

- uso de *c'è* introductivo y explicativo.

- uso polivalente del pronombre relativo *che*.

- uso frecuente de las conjunciones *perché*, *quando*, *siccome, ma*, *dunque*, etc.

- uso sustantivado de los adjetivos, *sono nel giusto*.

A nivel sintáctico observamos los siguientes fenómenos:

- uso del imperfecto para las forma de cortesía, para los juegos, para contar sueños, en sustitución del período hipotético de tercer tipo, o del condicional para expresar una idea futura en el pasado.

- uso del *passato prossimo* (pretérito perfecto) en lugar del *passato remoto* (pretérito indefinido) o *futuro anteriore* (futuro compuesto).

-uso del presente en sustitución del futuro: *vengo domani*.

- uso del subjuntivo en las interrogativas indirectas, con los verbos *putandi*, en las relativas restrictivas y tendencia a la pérdida de *che* en la lengua hablada.

7.4.7 El italiano coloquial

Podemos incluir el italiano coloquial entre las variedades diafásicas del italiano porque esta particular y muy extendida expresión del hablado no caracteriza ningún nivel social de los hablantes: de hecho, es posible

encontrar el italiano coloquial también en cartas, diarios, es decir, en algunos textos que no tienen una visibilidad pública sino, más bien, privada y familiar.

Como es posible observar en las demás variantes lingüísticas del italiano, también en el italiano coloquial se observan características comunes a estas otras variantes. El italiano coloquial conserva formas muy marcadas tanto a nivel sintáctico, como léxico y fonológico.

7.4.7.1 Fonología

A nivel fonológico se observan en el italiano coloquial rasgos no controlados del hablado, es decir, tanto en los registros bajos como en los estándar, la pronunciación es más rápida y descuidada, dando lugar a truncamientos de las palabras con el siguiente resultado: *abbiam, venir, far* (típico, sobre todo, de la regiones de centro Italia).

7.4.7.2 Morfosintaxis

A nivel morfosintáctico se observan los siguientes cambios:

- verbos pronominales con doble pronombres: *mettercela, parcela, infischiarsene,* etc.

- uso frecuente de locuciones adverbiales: *allora, cioè, senti*, etc.

- uso de deícticos asociados a gestualidad: *è grande così*, etc.

- uso elevado de diminutivos: *un momentino, un attimino, fa caldino*, etc.

- uso polivalente de *che*: *me lo da che ho fretta*.

- uso más extenso de ciertos sufijos como *–issimo*: *un filmissimo*, etc.

- gramaticalización de ciertas fórmulas fraseológicas: *roba da matti, tutto sporco*, etc.

- uso de adjetivos con valor adverbial: *guida tranquillo per favore*.

7.4.7.3 Léxico

El léxico en el italiano coloquial es muy expresivo. Los gestos y la mímica son un componente importante en cuanto este tipo de medio expresivo recurre a menudo a exigencias de economía y máxima ocurrencia. En el italiano coloquial observamos un número muy elevado de sinónimos que proceden de la lengua estándar. Según Berruto (cfr. 1987:143) en el italiano coloquial encontramos expresiones como: *andar via*, en lugar de *uscire*; *beccare*, en lugar de *colpire*; *prendere in fallo*, en lugar de *sorprendere*; *imbranato*, en lugar de *goffo*.

7.5 LA VARIACIÓN DIAMÉSICA

La dimensión diamésica, estudia la observación de las variedades de las lenguas en función del medio utilizado para la comunicación, es decir, la tradicional distinción entre medio escrito (gráfico) y medio hablado (oral). La diversidad del medio físico a través del cual es reproducido un mensaje no es el único factor de diferenciación de esta dimensión, porque se encuentran también otros factores de constricción de tipo social, ambiental y mental que, junto al aspecto técnico, ayudan a determinar el modo de empleo de la lengua. De hecho, Sabatini (cfr. 1985) propone también la presencia de un tercer medio, lo "transmitido", es decir, la transmisión de un mensaje a través de unos medios técnicos (como sms, teléfonos móviles y correo electrónico), que por razones de brevedad y pertinencia con este trabajo no consideraremos.

La variación diamésica está muy relacionada con la dimensión diafásica, pero también con la diastrática, sobre todo por lo que

concierne la pertenencia de los hablantes (o escribientes) a un determinado grupo social, y a la diatópica. Existe un concepto de *continuum* entre todas las variaciones, por lo que es imposible analizar una de ellas sin tomar en consideración también a las demás.

La lengua escrita, sobre todo, ha constituido en Italia un factor de cohesión y un vehículo de comunicación a nivel nacional que ha permanecido invariado durante varios siglos. Desde el período pre-unitario, afirma Gensini (cfr. 1986:31), «L'Italia è un paese gravemente bloccato sul piano linguistico e (…) la lingua scritta e per di più la letteraria (…) è il codice comunicativo interregionale di una ristretta élite». La lengua italiana poseía en el momento de la unificación política una escasa capacidad de movimiento en el "espacio lingüístico". Por lo que respecta la lengua hablada, en cuanto código común de los hablantes, posee una historia más reciente. La confirmación de la inexistencia de una lengua hablada unitaria es posible encontrarla en la presencia y en el papel desempeñado por el teatro en Italia, penalizado hasta el siglo XX por la falta total de una sociedad carente de una lengua común (cfr. Trifone, 1994:89).

7.5.1 La lengua escrita

Para poder entender las características principales que determinan la existencia de una lengua escrita, es imprescindible analizar sobre todo tres conceptos: el de norma, el de estándar y el de gramática.

7.5.1.1 La norma

Cuando en el siglo XVI Pietro Bembo estableció las normas gramaticales de referencia para el italiano considerado como más correcto, se inspiró en el modelo de la lengua usada por los grandes

escritores toscanos del *Trecento*. A partir de entonces, y hasta nuestros días, todo lo que tiene que ver con "la cuestión de la lengua" en Italia, se refleja en un amplio debate sobre las principales normas del "buen" italiano.

El significado de la norma se ciñe, de hecho, a la regla o la suma de ellas que constituyen el parámetro de referencia principal capaz de valorar lo que es bueno y correcto de lo que no lo es (cfr. Berretta, 1978:26).

El normativismo trata de la relación existente entre escrito y hablado, es decir, todas las cuestiones relativas a la corrección del italiano che no se ocupan sólo del error considerado en sí mismo, sino también del empleo de la forma correcta (variedad), según el canal de transmisión y la situación. Principalmente, tiene que ser considerado error tanto la falta de eficacia comunicativa como la escasa consideración pragmática de la relación que existe entre las formas prescritas y no usadas y las formas censuradas y usadas. No existe una única norma, sino que su número varía en función de la situación comunicacional (con excepción de la ortografía que ofrece casi siempre una única norma).

Las gramáticas son muy importantes en cuanto documentan la norma de la lengua escrita y el uso, en general, del sistema lingüístico. Un estudio atento de la historia de las gramáticas italianas nos conduciría a poder definir cómo se consolidó tanto la norma (que coincide en su máxima parte con la creación de gramáticas descriptivas procedentes de la lengua usada en el *Trecento* florentino) como la exigencia de imponer reglas que sirvieran de modelo para el uso de la lengua hablada. Desde la primera gramática de L.B. Alberti (1495), que se remonta al origen latino del vulgar, pasando por las *Prose della Volgar Lingua* de Bembo (1525), hasta la *Grammatichetta*

de Trissino (1529), se tiene siempre la perspectiva de los esfuerzos de estos ilustres gramáticos por fijar una norma.

Sin entrar en el mérito de otras obras sucesivas a las de los ilustres gramáticos aquí mencionados, es útil llamar la atención sobre el hecho de que el cambio de canon de la antigua norma y la introducción de ejemplos no procedentes de los autores del *Trecento*, testimonian una mayor seguridad lingüística por parte de estos autores respeto al pasado. Esta seguridad se debe sobre todo al cambio de tendencias y a unos estudios más puntuales, pero también a un lento y progresiva superación de la "cuestión de la lengua", es decir, al alcance de una mayor competencia del uso autónomo y personal de la lengua.

Creemos que junto a las gramáticas también particular atención sobre la evolución de la lengua debería ser dedicada también a la difusión de los diccionarios que, desde la primera edición del diccionario de la Accademia della Crusca de 1612, pasando por el proliferar de las grandes obras del siglo diecinueve, han ido enriqueciendo y normalizando la lengua italiana.

Zolli (cfr. 1988) traza un cuadro diacrónico de los diccionarios de italiano donde se observa la imponente presencia de obras generales e históricas (empezando desde el diccionario de la Accademia della Crusca), hasta las obras enciclopédicas de inspiración francesa. En todas ellas es posible apreciar la preponderancia de algunas voces de origen literario y también del uso vivo de la lengua.

7.5.1.2 El estándar

Por estándar se entiende una variedad que goza de una posición de prestigio tal capaz de imponerse sobre otras variedades que hacia

ella convergen. Es difícil describir el concepto de lengua estándar en una realidad lingüística como es la italiana. Algunos estudiosos de esta materia llegan inclusive a negar su existencia afirmando que se trata de un concepto abstracto (cfr. Galli de Paratesi, 1987:19). Aunque parece más fácil individuar su empleo social, es decir, oficial, normativo e institucional, no lo es tanto describirlo. Aunque lo estándar no coincide con lo escrito, es este último el que lo representa (en Italia el proceso de estandarización coincide con la posición de prestigio del florentino (cfr. *ibídem*, 155).

El italiano estándar es el mismo que ha sido aprendido por muchas generaciones de italianos en el colegio y el que más se acerca al italiano literario. Berruto (cfr. 1987:58) define el concepto "estándar" desde el punto de vista descriptivo como la variedad de lengua que menos ayuda a reconocer la procedencia geográfica exacta, limitada a un territorio restringido, y social de un hablante (aunque es posible reconocer si el hablante procede de un área situada en el norte, centro o sur de la Península).

A partir de 1950, aproximadamente, se ha ido difundiendo en Italia el uso de una variedad de italiano "medio" —para Berruto (cfr. 1987) "neo-estándar", para Mioni (cfr. 1983) "tendencial"—, que está relegando a la lengua estándar a unos usos muy formales y casi siempre relativos a una producción escrita.

7.5.1.3 Rasgos distintivos de la lengua escrita

Según Sabatini (cfr. 1984) existen varias formas de escrito en función del texto de partida usado en la comunicación:

a) Textos derivados de otros textos.

Escritos:

Fichas descriptivas, fichas de lectura, comentarios, resúmenes, reseñas, traducciones.

Orales:

Transcripciones, apuntes.

b) Textos que traducen en palabras datos materiales.

Descripciones puntuales de objetos y personas.

c) Textos originales

Relaciones, ensayos críticos, estudios analíticos, memorias, cartas, telegramas, anuncios, composiciones (cuentos y novelas).

La producción escrita posee generalmente cohesión a nivel lingüístico y coherencia semántica y además ausencia de errores de ejecución como vacilaciones, autocorrecciones, repeticiones, errores de concordancia y reducción de dislocaciones.

7.6 LA LENGUA ITALIANA ESCRITA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Siguiendo a Coveri (cfr. 1998), pretendemos a continuación ofrecer una lista generalizada de los fenómenos más recurrentes en la producción escrita en italiano. Hay que añadir que la gama de realizaciones posibles de este tipo de comunicación alcanza toda clase de textos y de subcódigos, y de hecho su articulación es más complicada.

Las principales características del italiano escrito son:

- Presencia de formas verbales complejas (pretérito indefinido, condicional y subjuntivo).
- Usos de varios niveles de subordinación.

- Uso de conectores textuales.
- Tendencia a la anteposición del adjetivo (más difundido que en el uso oral).
- Marcadores morfosintácticos que indican las concordancias de género, número y persona.
- Sujeto verbal explicito.
- Uso normativo de adjetivos y pronombres relativos.
- Menor uso de la dislocación nominal (con respeto a la lengua hablada), construcción canónica de la frase.
- Artículos y preposiciones usados según las reglas (usos de los indeterminados para crear distancia y lejanía).
- Elección articulada de los indicadores temporales y espaciales.
- Formulación explícita de los contenidos semánticos.

Aunque la tendencia de las gramáticas de la lengua italiana se dirige hacia una simplificación de algunos conceptos y reglas, hay que considerar, como recuerda Galli de Paratesi (cfr. 1987:42), que la lengua escrita posee una evolución más lenta respeto a la hablada (el motivo de esta cristalización se debe al histórico concepto de "codificación" que la lengua escrita posee).

7.7 LA LENGUA ITALIANA HABLADA

El estudio de la lengua hablada nos ofrece la posibilidad de ver de cerca la relación norma/uso en la dimensión diacrónica de la lengua.

Según Coveri (cfr. 1998:246) en Italia ha existido históricamente la dicotomía 1) lengua local hablada (y poco escrita) y 2) lengua regional escrita (y poco hablada). La lengua italiana, en su proceso de transformación, ha ido pasando de un estado "monolítico" a un estado "concreto" que reflejaba las ramificaciones sociales de los hablantes. La importancia y la evolución de las comunicaciones, además, han ido ampliando los usos de la lengua hablada, trasmitiendo oficialidad a algunos rasgos lingüísticos anteriormente no contemplados. Nencioni (cfr. 1987) afirma que, visto que una lengua viva realmente común es un bien social con un valor incalculable, ésta debería adquirir mayor sentido con el descubrimiento y la búsqueda de una norma que se refiera al hablado y que —aunque la posición de Nencioni sea criticada por los gramáticos— haya sobrevivido también en el escrito, garantizando así la continuidad y la unidad del pasado con el presente.

Por lo que respecta al nacimiento de los estudios sobre la lengua hablada, nos tenemos que remontar a una fecha bastante cercana a la nuestra (lo que demuestra la relativamente escasa investigación todavía existente sobre este tema). Segre (cfr. 1963), empezó a estudiar los principales rasgos de la lengua común de los italianos. A su obra siguieron otros estudios: De Mauro (cfr. 1971), Nencioni (cfr. 1983a), Sorniola (cfr. 1981). Pero fue a partir de los años ochenta cuando Sabatini (cfr. 1984) empezó a insistir sobre la necesidad de considerar la importancia de la dimensión hablada de la comunicación. Sabatini observa que en la situación contemporánea,

sobre todo en el extranjero, se iba difundiendo la capacidad de hablar una lengua italiana cuyos usos eran distantes de los cánones impuestos por las gramáticas (cfr. Sabatini, 1990:261).

En los años ochenta y noventa los estudios sobre el italiano hablado se han intensificado, hasta llegar a la publicación de una obra importante que ordena las reglas del buen hablar. Nos referimos al *LIP*, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* (1993) de Tullio De Mauro, un instrumento precioso que contempla el uso de material hablado (y no como ocurrió para otras obras anteriores que se hacían sobre la base de textos escritos).

7.7.1 Rasgos distintivos del italiano hablado

La producción oral no tiene la misma planificación que la escrita y su uso varía en función de la situación. Normalmente un mensaje oral resulta más largo que uno escrito, en cuanto entran en juego algunos elementos de "relleno" de la conversación, como pueden ser las repeticiones, las pausas, los falsos inicios o, inclusive, las autocorrecciones (cfr. Coveri, 1998:250).

Según Coveri se distinguen tres categorías:

a) Ausencia del destinatario (Monólogos, rezos, etc.)

b) Presencia del destinatario (Conferencias, clases, mitin, etc.)

c) Interacción con el destinatario (Conversaciones, discusiones, saludos, entrevistas, etc.)

7.7.2 Características del italiano hablado

Por lo que se refiere a las principales características de la producción oral, en italiano se usan registros menos formales respeto al escrito. Según Berruto (cfr. 1985:77), frecuentemente la producción

oral pone de relieve sus principales elementos de exposición a través de la tematización con dislocación y frases segmentadas, con continuas referencias al contexto de la conversación, donde las relaciones internas al discurso se apoyan más en algunas partículas discursivas que en la sintaxis.

El italiano hablado, el italiano popular y los registros "bajos" de la conversación normalmente se superponen entre ellos en cuanto estas tres tipologías de la lengua comparten los mismos rasgos subestándar (con algunas peculiaridades en cada una).

Según Coveri (cfr. 1998), los principales rasgos comunes del italiano hablado son:

- Uso de los pronombres directos e indirectos.
- Uso poco frecuente de la oración pasiva.
- Uso de *che* en lugar de *di cui*, *a cui*, *del quale*, etc.
- Interacciones (*bene*, *ah*, etc.).
- Uso de términos extranjeros (sobre todo ingleses).
- Uso de marcadores comunes (*Vero? Dai?*, etc.).
- Uso del indicativo en lugar del subjuntivo.
- Uso de elementos de atenuación de lo que se quiere afirmar (*diciamo che*, etc.).
- Uso de algunos conectores textuales y pragmáticos (*mah*, *comunque*, *allora*, *cioè*, etc.).
- Uso de la partícula *ci* con los auxiliares *essere* y *avere*.
- Frases interrogativas introducidas con *Come mai*, *Com'è che*, etc.
- Uso más amplio del imperfecto de cortesía.

- Alteración de algunos términos extranjeros (*Clebbe* por *Club*, etc.).
- Uso de *così* como elemento de unión de una frase principal y de una secundaria.
- Uso de *me*, *te*, etc. con función de sujetos.
- Uso de algunas fórmulas que preceden al infinitivo (*riuscire a*, *cercare di*, y la construcción *stare* + gerundio.

Se observa además un aumento en la producción oral en italiano el uso de algunos adverbios como *praticamente*, *chiaramente*, *certamente*, etc., y también en diminutivos como *un attimino*, *un pochino*, etc., cuyo carácter argumentativo depende de la situación o del interlocutor. Muy poco empleadas son las formas verbales compuestas, como los pretéritos pasados, en cuanto es obvio que la comunicación asumiría una importante dificultad que no todos los hablantes sabrían corresponder en su exacto uso gramatical.

CAPÍTULO VIII. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y PLURILINGÜISMO EN LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

8.1 INTRODUCCIÓN

Los modelos analizados anteriormente no contemplan la existencia de dos fenómenos lingüísticos hoy en día muy empleados: la alternancia de código (*code-switching*) y la mezcla de código (*code-mixing*), es decir, el uso alternado o la mezcla de unas variedades del italiano y del dialecto por parte de un hablante bilingüe dentro del mismo sistema de comunicación (cfr. Berruto, 1995a:261).

Mientras que en la alternancia de código el paso de un código a otro es de tipo funcional, es decir, desarrolla una función específica discursiva (puede, por ejemplo, delinear un cambio de argumento, de

interlocutor o simplemente de tono, o de una cita, un comentario, una repetición o la conclusión de un concepto), en la mezcla de código, el cambio de un sistema lingüístico a otro no desempeña una función comunicativa particular, sino más bien de tipo descriptivo. (Berruto, *ibídem*: 261)

Según Berruto, estos fenómenos no inducen a pensar en la existencia de una variedad mixta de italiano y dialecto, de un sistema lingüístico híbrido, en el que, una vez analizadas las gramáticas de ambos sistemas lingüísticos, se pueda identificar fácilmente y, como consecuencia, separar las características principales de cada uno de estos modelos lingüísticos. La realidad, a este respecto, es bien distinta: la estructura de una frase pertenece siempre a uno de los dos sistemas (italiano o dialecto), mientras que a nivel léxico parece existir una verdadera fusión entre las diferentes lenguas conocidas por el hablante. También existen unos verdaderos hibridismos léxicos (por ejemplo, palabras con el morfema léxico dialectal y el morfema gramatical italiano), pero éstas constituyen una excepción.

El uso alternado de los dos sistemas que acabamos de mencionar está muy extendido y es socialmente aceptado, por lo que desempeña un papel importante en el estudio o descripción del repertorio lingüístico de los italianos.

Mientras que, a nivel léxico, asistimos (en Italia) a una verdadera "fusión" de los dos sistemas lingüísticos principales, esto nos es aplicable a la sintaxis o a la construcción de oraciones (ésta siempre se realiza desde uno u otro sistema).

Una vez hechas estas aclaraciones previas, que buscaban resumir lo expuesto en el capítulo anterior, podemos afirmar que, en los textos narrativos de Andrea Camilleri, la alternancia de los códigos asume un papel importante sobre todo en lo que se refiere a la diferenciación "social" de los hablantes protagonistas de sus novelas.

La importancia de esta fusión nos lleva a poder afirmar, además, que la lengua italiana ha sufrido, en fechas muy recientes, un profundo proceso de renovación, gracias, sobre todo a los dialectos (y no a otras lenguas extranjeras, como sería fácil suponer) y Andrea Camilleri es prueba de ello.

En los párrafos que siguen hemos querido ilustrar estas afirmaciones con algunos ejemplos encontrados en las obras de Camilleri, en los que se resaltan los principales fenómenos lingüísticos que han producido el éxito de su tan entrañable literatura.

8.2 FENÓMENOS LINGÜÍSTICOS PRODUCIDOS EN LA OBRA DE CAMILLERI

Entre los fenómenos lingüísticos encontrados en Camilleri, destacamos los siguientes:

a) Alternancia de código entre italiano y dialecto siciliano:

> È per scansare il piricolo che una parola venga pigliata pi un'àutra ca io ora parlu sulu in dialettu. (*La mossa del cavallo*, pág. 213)

b) Mezcla de código (italiano, genovés, siciliano):

> Giovanni indossò e braghette, lasciandosi però le scarpe, chiuse la porta di casa, rifece la discesa do derrùo (sdirrupu? sbalancu?), stavolta però riuscì a non tagliarsi le mani, e andò a stendersi sulla rena. A un certo punto, senza rendersene conto s'appennicò. Quande o mâ o l'arrivava longo in sciô bagnasciuga, de vòtte o ghe fäva quell'effetto lì. (*La mossa del cavallo*, pág. 57)

Entre italiano y siciliano:

> Beatrice s'assittò nuovamente, Mimì si calò sulla seggia, rigido che pareve avesse d'incoddro un'armatura medievale. Ancora non si faceva capace come gli fosse capitata quella grazia di Dio, ma la cosa che ci aveva messo il carrico di undici era stata l'insolita gentilezza di Montalbano. Il quale sinni niscì dalla trattoria canticchiando. (*La gita a Tindari*, pág. 94)

O entre italiano, siciliano y español:

> Mentre aspettava nel suo studio Hortensio e Honorio che aveva mandato a chiamare con un servo, don Sebastiano esaminò la questione principale: se el condenado avesse detto di sì alla propuesta, cuando avrebbe dovuto anunciar a donna Isabella che doveva yacer con un hombre che no era su esposo? (*Il re di Girgenti*, pág.20)

c) Hibridismos léxicos (formados a partir de italiano y siciliano)

Para ilustrar este fenómeno lingüístico hemos escogido algunos de los términos más recurrentes en las novelas de Camilleri:

> piccato (piccatu de peccato, esp. lástima); quanno (quannu de quando, esp. cuando); criato (criatu de creato, esp. criado); voliva (vulìa de voleva, esp. quería); aviva (avìa de aveva, esp. tenía), etc.

Como es posible observar en los ejemplos que acabamos de citar la elección del código usada por Camilleri responde a diversas necesidades literarias: la situación comunicativa, el argumento, el interlocutor y, sobre todo, las diferencias sociales o culturales.

El autor elige mecanismos lingüísticos diversos según la situación, dando vida a un código expresivo muy original y funcional que presta a la lengua literaria una fantástica connotación artística y reivindicativa, como es el caso del primer ejemplo de *La mossa del cavallo,* en el que el protagonista elige hablar en dialecto para no generar malentendidos (una vuelta a la lengua materna original, el dialecto siciliano del protagonista Giovanni Bovara, como medio más seguro de expresión). En los demás ejemplos observamos cómo la mezcla lingüística creada por Camilleri se interesa por una variedad más amplia de idiomas o dialectos: el italiano se alterna con el

siciliano, el genovés y, por último, el español (dando aquí vida a un ejemplo puro de hibridación lingüística descriptiva).

8.3 LAS VARIEDADES DEL ITALIANO EN LAS NOVELAS DE ANDREA CAMILLERI

Hemos descrito las principales variaciones lingüísticas del italiano y sus más importantes características en el capítulo anterior: la diacrónica (el tiempo), la diatópica (el espacio), la diastrática (el grupo social), la diafásica (la situación comunicativa) y la diamésica (el canal de transmisión).

Siguiendo con nuestro análisis, hemos vuelto a analizar las características principales de las cinco variedades lingüísticas en las obras de Andrea Camilleri con algunos ejemplos que, a nuestro parecer, pueden ayudar a comprender las diversas tipologías lingüísticas usadas por el autor siciliano.

Para ello, serán analizados algunos rasgos lingüísticos como la fonética, la sintaxis, el léxico y, allá donde sea posible, algunas unidades fraseológicas.

8.3.1 La variación diacrónica

Toda lengua viva cambia con el tiempo, aunque las mutaciones son, por lo general, bastante lentas y su observación llega a ser evidente tras largos períodos. Salta a la vista que el italiano hablado en el siglo XII presenta notables diferencias con respecto al italiano del siglo XVIII, al igual que éste resulta muy distinto al italiano hablado o escrito en la actualidad.

Menos evidente puede resultar una mutación o cambio que se produzca en un período de tiempo más corto, aunque en estos últimos años, debido, entre otras razones, a la difusión propiciada por los medios de comunicación de masas, la lengua italiana ha ido variando más rápidamente y los cambios son ya conocidos. Internet, por un lado, la televisión y el cine, por otro, pero también algunos importantes cambios sociales, por ejemplo los importantes flujos migratorios que han llegado a la península, o la difusión de los intercambios culturales en Europa y fuera de Europa, han ido influyendo en el cambio de los hábitos lingüísticos de la sociedad. Italia ha experimentado durante todo el siglo XX una considerable mutación lingüística motivada, ante todo (sin olvidar las razones expuestas más arriba) a una renovación lingüística espontánea que, en muchos casos, ha afectado sobre todo a las jóvenes generaciones (un hecho que es común a muchos países europeos).

El sector más expuesto a estas mutaciones es sin duda el léxico. Andrea Camilleri, en su literatura, ha sido para Italia el ejemplo más interesante de experimentación con la lengua. Aunque en las páginas que siguen aduciremos más razones que explican el interés suscitado entre investigadores sobre el porqué del éxito de este autor (éxito producido sobre todo por las peculiares elecciones lingüísticas), podemos, sin duda alguna, definir a Camilleri como el autor más "atrevido" del actual panorama literario italiano, que se ha sabido aprovechar de sus amplios conocimientos, tanto literarios como lingüísticos, y ponerlos al servicio del arte de escribir. La originalidad de este autor reside, sobre todo, ya lo hemos recordado varias veces, en haber reinventado una manera de escribir, provocando cambios lingüísticos que han enriquecido la tradición cultural italiana, en haber cambiado también los hábitos de los lectores, y en haber descubierto un nuevo modo de comunicar y de comunicarse con ellos. La reinvención de un habla, este híbrido entre italiano y dialecto (con

otras connotaciones también que veremos más adelante), es el motivo principal que salta a la vista a todos aquellos que se acercan a su literatura. El éxito de Camilleri ha abierto nuevas vías de investigación en el estudio de la trasformación de la lengua italiana. Italiano y dialecto en su literatura conviven magníficamente y cada uno de ellos ocupa un lugar preciso.

Sin embargo, en contra de lo que se pudiera pensar, aunque la invención de Camilleri ha sido "brillante" y afecte a diversos fenómenos de variación lingüística, en lo que respecta a la variación diacrónica, no se aprecian en su amplia bibliografía muchos ejemplos que demuestren claramente el uso de una lengua "arcaica".

Los únicos ejemplos arcaicos o arcaizantes, los hemos localizado en la novela *Il birraio di Preston*, exactamente entre las páginas 204 y 212, en el capítulo *Giaia mia cara*:

> Giagia amata, la quistione che *oggidì* tutti in Montelusa si pongono, e nei paesi che ad essa fanno corona, *primeramente* Vigàta, è quale sia stata la *cagione onde* il tuo sposo, il Prefetto, ovvero sia Colui che lo Stato in questi certo non amabili luoghi rappresenta, *volle*, e *fortissimamente*, che il nuovo teatro di Vigàta s'inaugurasse con l'opera *Il birraio di Preston* (*Il birraio di Preston*, pág. 204).

Hemos puesto en cursiva voluntariamente algunos términos que saltan a la vista por su arcaísmo: por ejemplo, *oggidí* (muy similar al español *en el día de hoy* u *hoy en día*) en italiano actualmente es un termino casi olvidado; los adverbios *primeramente* y *fortissimamente*, pero también el sustantivo *cagione*, hoy en día sustituido por *motivo*; *onde* hoy *per cui* (con función de relativo) y por último el pretérito indefinido *volle* (hoy en desuso, especialmente en un tipo de correspondencia privada).

Donde mejor brilla Camilleri es en el uso de este italiano antiguo, como veremos en el ejemplo recogido más abajo, en el que también son apreciables las mutaciones lingüísticas de su italiano con

respecto a la lengua actual:

> In nessuna intrapresa *volea* accingermi, sempre stimando inane e vano alcunché, altro scopo non *veggendo* nella vita che la fine della vita *istessa*, la morte quale termine ultimo. (*ibídem*:204)

El desesperado grito de Dindino en esta carta dirigida a su amada Giagia esconde todavía rasgos muy peculiares del italiano arcaico. Nótense el uso del imperfecto *volea* en su versión literaria antigua o de *veggendo*, del cual encontramos rasgos también en el Purtagorio de Dante, en el canto 13.

En la Italia lingüística de principios del siglo XXI, Andrea Camilleri ha inventado el placer metamórfico del juego con las palabras, realizando, a cada entrega, un viaje en el pasado lingüístico de su propia experiencia vital.

8.3.2 La variación diatópica

La característica más peculiar de la lengua creada por Andrea Camilleri posee muchos rasgos típicos del italiano regional de Sicilia: el italiano regional hablado por la burguesía siciliana está mezclado tanto con formas típicas de la lengua culta y literaria italiana como del dialecto local.

8.3.2.1 La fonética

Los fenómenos fonéticos son los elementos que mejor caracterizan a los distintos tipos de italiano regional presentes a lo largo del territorio de la Península, lo que permite distinguir una variedad de la otra y, a su vez, cada una de estas del italiano estándar. Dichos fenómenos son propios de una lengua hablada y sus características más peculiares pueden saltar a la vista también en una producción escrita, reproduciendo su pronunciación (como hace

Andrea Camilleri).

A este respecto podemos encontrar en las novelas del autor siciliano algunas palabras italianas que presentan una naturaleza gráfica distinta de la de la lengua estándar:

- Geminación o reforzamiento de la oclusiva labial sonora /p/ o /b/:

Di primo *doppopranzo* (*La mossa del cavallo*, pág. 37).
Accussì *sensibbile* (*La mossa del cavallo*, pág. 50).

- Intensificación de la africada prepalatal sonora /gg/:

C*uggino*. (*La mossa del cavallo*, pág. 146)

- Uso añadido de vocales para facilitar la pronunciación de particulares nexos consonánticos:

Finalimente. (*Il birraio di Preston*, pág. 17)

- Apócope de nombres propios, personales o vocativos usados en función apelativa o interlocutoria:

Avvocà. (*La mossa del cavallo*, pág. 170)
Catarè. (*La gita a Tindari*, pág. 43)

- Palatalización de consonante alveolar antes de una consonante:

Difficortà. (*Il re di Girgenti* pág. 197)

El anterior es un fenómeno fonético típico empleado en el área central de Italia.

8.3.2.2 La morfosintaxis

Los estudios realizados sobre el italiano regional que hemos podido considerar a lo largo de este trabajo, demuestran que las distintas formas de italiano se diferencian, sobre todo, por fenómenos de tipo fonológico, lo que no nos permite afirmar que estos cambios sean perceptibles, con tanta claridad, a nivel sintáctico, léxico y fraseológico.

Los dialectos influyen notablemente a los diferentes italianos regionales, aunque es posible destacar que el componente morfológico de la lengua parece menos afectado por este género de "manipulación" y, por ello, no se aprecian diferencias morfológicas relevantes entre las distintas variedades regionales del italiano.

Algunos términos de origen dialectal aparecen también en la lengua coloquial usada por una amplia parte de la población en la comunicación diaria, y este fenómeno se extiende también a las categorías consideradas más "cultas".

En las obras de Andrea Camilleri hemos encontrado diversos ejemplos que ilustran el uso del italiano regional y sus particularidades morfosintácticas:

- Acusativo con preposición o uso del dativo:

> E allora? Lasci perdere se stamattina hanno ammazzato *a uno* qua davanti. (*La gita a Tindari*, pág. 21)

> Tre o quattromila viddrani, contadini delle campagne vicino *a Palermo*. (*Biografia del figlio cambiato*, pág. 11)

> Non serve a niente che io perda una giornata a taliare *a un morto* che so chi è. (*La paura di Montalbano*, pág. 65)

- Acusativo sin preposición:

Existen algunos casos, pocos, en los que la preposición o el

pronombre complemento de término en italiano estándar se contrapone al uso del objeto directo en el italiano regional de Sicilia.

E chi *l'ha* sparato? (*Il ladro di merendine*, pág. 7)

- Sustitución del subjuntivo con el indicativo en presencia de *verba putandi*. Uso del imperfecto indicativo en la prótasis del periodo hipotético y en otros casos en los que el italiano estándar usa el subjuntivo o el condicional:

A Montalbano, che apparteneva alla prima scuola di pensiero, quella *che sosteneva* che il ragioniere se *n'era* fujuto dopo aver fottuto tutti, Mariastella Cosentino faceva pena. (*L'odore della notte*, pág. 18)

Vendeva tumazzo caprino che non si sapeva *chi lo produceva*. (*L'odore della notte*, pág. 26)

Se non avevamo questa bona occasione, passavano minimo minimo tre mesi *prima di aviri risposta*. (*L'odore della notte*, pág. 118)

Algunos de estos usos coinciden con el italiano común (cfr. Berruto, 1995:267). No obstante, conviene señalar que el uso del subjuntivo es bastante frecuente en las novelas de Camilleri, lo que indica que en sus novelas existen diferentes niveles lingüísticos.

- Uso del pretérito indefinido en lugar del pretérito pasado:

L'urlo di gioia di Montalbano rintronò la grecchia del maresciallo, lo spaventò. Dottore? Dottore? Dio mio, che *successe*? (*Il cane di terracotta*, pág. 106)

Si tratta di stabilire che lei non sia lui. *Mi spiegai*?

Veramente non…

Forse lei è lui. In caso contrario, no. *Mi spiegai*? (*Un mese con Montalbano*, pág. 13)

El uso de los dos tiempos del pasado no parece depender de la

lejanía temporal en la que acontece la acción. Su empleo parece más motivado por otros factores, como, por ejemplo, la fuerza de afirmación de una acción o la continuidad de su efecto en el presente. Estas incertidumbres morfológicas permanecen también en la lengua escrita, como se observa en el ejemplo siguiente:

> No fece l'omo. Le cose *sono andate* accussì come ci dico. (*L'odore della notte*, pág. 61)

Por lo que respecta al uso del pretérito indefinido en la narrativa de Camilleri, hemos de subrayar que corresponde con una característica definitoria del siciliano escrito (tanto en obras literarias como en otro tipo de documentos escritos).

- Uso del presente de indicativo con valor de futuro.

El italiano regional tampoco ignora el uso del presente con valor de futuro y en Camilleri encontramos algunos ejemplos. Entre todos hemos seleccionado el siguiente:

> Non si può fare. L'orario è passato, me ne *occupo* domani a matino appena arrivo. (*L'odore della notte*, pág. 120)

- Uso de verbos pronominales con valor intensivo.

> Tu indaghi sul perché il tunisino usasse un nome falso, io *mi cerco* le ragioni dell'ammazzatina di Lapecora. (*Il ladro di merendine*, pág. 122)

- Presencia del calco sintáctico "*vado ac dico*".

Hemos encontrado muchas expresiones del tipo *vado a dico, vengo a dico, vado a faccio, vengo a faccio*, una herencia del latín *ac* muy común en los dialectos sicilianos.

> Che significa, mi scusi? Ambidestro, al mio paese *viene a dire* che uno sa usare indifferentemente tanto l'arto destro quanto il sinistro, mano o piede che sia (*La forma dell'acqua*, pág. 143);

E che *viene a dire*, secondo te? (*Un mese con Montalbano*, pág. 220)

Nótese que, en el ejemplo que acabamos de presentar, Camilleri usa el término *significa* para preguntar. Lo que deja suponer que el uso de la expresión *viene a dire* de la respuesta es una elección culta usada por el autor, que prefiere huir de la repetición del mismo término *significa*.

- Uso del *che* en función polivalente.

El *che* pronombre relativo o conjunción es empleado para unir dos proposiciones allá donde la lengua estándar emplearía una forma distinta del pronombre relativo (*a cui*, *di cui*, *con cui*, *per cui*) o una conjunción especifica, como *quando*, *perché*, etc. Esta elección es muy empleada en la lengua hablada, simplifica notablemente la construcción de la frase e identifica la clase social de los personajes:

Don Angelino Villasevaglios novantenne, cicato oramai da tutti e due gli occhi, s'era fatto portare dal servo Nino sul terrazzo di casa, *che* da lì si vedeva il mare. (Un filo di fumo, pág. 19)

Era uno *che* certamente non gli mancava la parola. (*L'odore della notte*, pág. 14)

- Intensificación de las conjunciones temporales con el *che*.

Ci si era assittato macari il giorno avanti, quando *che* aveva in testa quel suo compagno del '68. (*La gita a Tindari*, pág. 48)

En este ejemplo es posible notar el uso de *macari* en lugar de *anche* y también el uso de *avanti* en lugar de *prima*, características éstas que están presentes en todas las novelas de Camilleri.

- Uso de *ci* en sustitución de *gli*, *le*, *loro* (pronombres indirectos).

Ma quelli non potevano arribbellarisi perché il Viceré *ci* procurava prebende e privilegi. (*Il re di Girgenti*, pág. 297)

Le cose sono andate accussì come *ci* dico. (*L'odore della notte*, pág. 61)

- Uso pleonástico de los pronombres y de las partículas pronominales.

Se tu sei di questa opinione, *a me mi* fai un segnalato favore. (*Il ladro di merendine*, pág. 122)

- Iteración del verbo precedido por un adverbio o repetición del sustantivo.

Io e mia mogliere mai a nessuno vediamo della compagnia d*ove che andiamo andiamo*. (*La gita a Tindari*, pág. 65)

Procedeva con molta difficoltà e lentezza *campagna campagna*.(*La paura di Montalbano*, pág. 226)

Salvo sono. Lo sai che *ora ora ti sognai*? (*La paura di Montalbano*, pág. 159)

- Colocación del verbo al final de la frase y colocación del verbo copulativo tras el nombre del predicado:

Tutta la mattinata ho passato *a cercarti*! (*Il cane di terracotta*, pág. 99)

Lei cu *è*?

Un commissario di Pubblica Sicurezza. *Montalbano sono*.

E chi voli di mia?

Parlarle, signora.

Cosa longa *è?* (*L'odore della notte*, pág. 106)

- Como ocurre también en el toscano, el sufijo latín -ARJU se trasforma en -*aio* o en -*aro*.

Benzinaro. (*Il cane di terracotta*, pág. 33)

Muchos de estos términos están muy presentes también en los dialectos de Sicilia. De ahí que creamos que las conclusiones a las que llegan algunos estudiosos y críticos que en estos últimos años han trabajado sobre la lengua de Camilleri no sean muy acertadas, pues no es del todo cierto que el autor siciliano produzca su narrativa sobre la base del italiano introduciendo de vez en cuando términos dialectales. El trabajo de Camilleri es bastante más complicado y refinado. Tanto el léxico como la sintaxis presentes en sus obras arrancan del siciliano. Como se señala en el texto de Cortellazzo-Paccagnella (cfr. 1992:269) el italiano de Camilleri es una lengua muy marcada por el dialecto.

Por su parte, N. Frattarolo (cfr. 1999:97) aclara que:

> Le sue pagine, va ridetto, godono della sintassi sicura del buon narratore per il periodare di chiaro stampo costruttivo che alla fine si pone al di là di ogni esperimento e nasce, appunto, dall'incontro tra la normale fonetica e quel dialettalismo di risulta, in un impasto abile per gusto vivace di scrittura, quasi trasfusione di sangue che il dialetto dà alla lingua italiana.

Gracias a la obra de Camilleri, no nos cansaremos de decirlo, asistimos hoy en Italia a una revitalización del dialecto. El uso de algunas variedades de italiano regional, y del híbrido lingüístico creado entre lenguas y dialectos, han desarrollado nuevos estilos literarios que han generado un gran interés en los lectores por estos fenómenos lingüísticos.

8.3.2.3 El léxico

El léxico es seguramente el elemento más peculiar de la lengua de Camilleri. Podemos reconocer fácilmente las diversas tipologías

presentes en sus novelas: existen términos propios del italiano estándar, como también encontramos términos cultos, arcaicos, burocráticos, dialectales o dialectales italianizados, regionalismos (geo-sinónimos y geo-homónimos).

Los que siguen son sólo algunos ejemplos de los regionalismos presentes en las obras de Andrea Camilleri:

> *aprire* (ital. accendere, "encender"), *avanti* (ital. prima, "antes"), *benzinaro* (ital. benzinaio, "empleado de una gasolinera"), *brioscia* (ital. brioche, "croissant"), *càntaro* (ital. vaso da notte, "orinal"), *c'è di bisogno* (ital. c'è bisogno, "se necesita"), *faccia stagnata* (ital. faccia di bronzo, "cara sorprendida"), *fare voci* (ital. urlare, "gritar"), *farsi persuasi* (ital. persuadersi, "persuadirse"), *i meglio* (ital. i migliori, "los mejores"), *i peggio* (ital. i peggiori, "los peores"), *magari* (ital. anche, "también"), *mammana* (ital. levatrice, "comadrona"), *mezzorata* (ital. circa mezz'ora, "media hora aproximadamente"), *non è cosa* (ital. questa cosa non è adatta/non c'è niente da fare, "esto no sirve" / "no se le puede hacer nada"), *orata* (ital. circa un'ora, "una hora aproximadamente"), *scaffa* (ital. buca stradale, "socavón"), *sciarra* (ital. lite, "pelea"), *scoppo* (ital. serratura, "cierre"), *sgarro* (ital. offesa, "ofensa"), *tenere* (ital. avere, " tener"), *trazzera* (ital. strada di campagna, "camino rural"), *vastaso* (ital. maleducato, "vulgar"), *viene a dire* (ital. significa, "significa"), entre otros.

Muy interesante la asociación léxica creada por Camilleri con el estado de ánimo de los personajes. El énfasis del discurso pronunciado por los interlocutores de los diálogos presentes en las novelas del autor confiere gran eficacia comunicativa, rica de matices.

Muchos de estos términos de la comunicación diaria son usados en distintas situaciones y en cada una de ellas se expresa un diferente estado de ánimo (como por ejemplo ocurre con el termino *Minchia!*, "¡Coño!" que, según el caso, repetimos, puede ser usado para

intercalar un estado de sorpresa, desprecio, enfado, etc.).

A este propósito nos gustaría transcribir unas palabras del comisario Montalbano que nos recuerda:

> Caro maresciallo, le parole, per me, hanno un peso. E più peso lo fa la parola lorda. Tutto qua. (*La paura di Montalbano*, pág. 223)

La influencia del dialecto sobre la lengua puede determinar no sólo el uso de formas dialectales en enunciados italianos, sino también la tendencia a excluir de la lengua estándar términos similares (o equivalentes) del italiano, parecidas a ciertas expresiones dialectales. Algunas palabras parecen proceder del dialecto y éstas pueden ser sustituidas por sinónimos, como si el autor procediera a la creación de nuevos términos o a su corrección. A este fenómeno se le conoce con el término hipercorreción:

Nuestro autor también, mantiene que cuando tiene que elegir entre sinónimos italianos, opta casi siempre por una forma dialectal. Algunos ejemplos pueden ilustrar este fenómeno:

- *pigliare* y no *prendere*, "tomar";
- *campare* y no *vivere*, "vivir";
- *levare* y no *togliere*, "quitar";
- *restare* y no *rimanere*, "quedarse";
- *portare* y no *condurre*, "conducir";
- *parere* y no *sembrare*, "parecer";
- *dette* y no *diede*, "dio";
- *premura* y no *fretta*, "prisa".

Camilleri evita el uso de hipercorreciones y adopta términos que se armonizan mejor con su manera de escribir, sabiendo que el lector percibirá estos términos como expresiones dialectales.

El uso de locuciones como *malgrado che*, *nonostante che*, *mentre che* usadas por nuestro autor, resultan gramaticalmente

incorrectas en la medida en que presentan fuertes analogías con las formas dialectales equivalentes (*nonostanti ca, mentri ca*). La diferencia es que, de todos modos, estos términos sí pertenecen al patrimonio lingüístico italiano.

También es típico de la lengua de Camilleri el uso de *parsi* e *parse*, prima e terza persona del pretérito indefinido del verbo *parere* (esp. *parecer*). Pero también en este caso el lector los percibe como formas correctas de italiano y no como términos procedentes del dialecto (son más bien términos medios usados en un italiano popular).

8.3.3 La variación diastrática

La variación diastrática, como apuntábamos anteriormente, concierne a la situación social, a la edad y al sexo del hablante. La pertenencia social a una clase u otra depende normalmente del nivel de escolarización, de la profesión y de la renta, sobre todo.

Este apartado se complementa con el siguiente (variación diafásica), pues es muy difícil hacer cortes netos entre los distintos tipos de variación.

8.3.3.1 El italiano popular

Hacíamos referencia al italiano popular como variedad diastrática baja que se oponía al italiano estándar como variedad alta. Nos gustaría aquí añadir que el italiano popular es el italiano aprendido por las personas poco cultas que tienen como lengua materna el dialecto local. Cuando estas personas mantienen un diálogo con un interlocutor o escriben un texto cometen muchos errores tanto ortográficos como morfosintácticos (por no hablar de la puntuación).

Hoy en día, gracias al aumento de la escolarización, el número de personas que se esfuerzan por aprender la lengua estándar ha aumentado y por ello el uso del italiano popular ha ido poco a poco perdiendo peso.

Son sobre todo los mayores los que siguen usando el italiano popular, personas que por razones debidas a un retraso cultural derivado de su edad no han tenido modo de actualizar sus conocimientos lingüísticos.

Los elementos típicos que mayoritariamente caracterizan al italiano popular afectan tanto a la producción escrita como a la hablada: por ello será muy común encontrar **anomalías gráficas** (debido a reproducción escrita de la misma pronunciación usada por ese término), **anomalías fonéticas**, con la tendencia a simplificar los nexos consonánticos y las palabras más difíciles de pronunciar. Veamos ahora las **anomalías morfológicas** caracterizadas, principalmente, por los siguientes fenómenos[66]:

- uso de *ci* en sustitución de los pronombres directos *gli*/*le*/*loro* y *le* en lugar de *gli*/*loro*;
- uso del término *noialtri* y *voialtri* en sustitución de *noi* y *voi* sujetos;
- uso de *me/te* en vez de *io*/*tu*;
- dificultad en el uso correcto de los verbos auxiliares *essere* y *avere*;
- frecuencia de formas verbales equivocadas como *dassi*, *stassi*, *vadi*, *venghino*;
- sustitución del pronombre *lo* con *il* y de *gli* con *i*;
- uso frecuente del comparativo *il più maggiore*;

[66] Algunas de ellas las vimos ya en el apartado anterior.

Por lo que respecta a la sintaxis destacan los siguientes casos:

- construcción del periodo hipotético de la realidad con un doble condicional o con el doble imperfecto subjuntivo;
- *che* polivalente en los usos más diferentes;
- concordancias *ad sensum*;
- uso repetido del verbo *dire*;
- uso frecuente de frases nominales.

En las novelas de Camilleri es posible encontrar ejemplos de italiano popular (hablado y escrito por personajes poco cultos). El policía Catarella, naturalmente, es el principal ejemplo, aunque, en su caso, el italiano popular se ve enriquecido por la fantasía de Camilleri cuya única intención es la de ironizar oralmente sobre el personaje y su habla, y consigue crear situaciones cómicas cargadas de dobles sentidos:

> Niente da pigliarsi sopra il serio, dottori. Hanno dato foco al garaggi di Lo Monaco, ci sono andati i vigili pompieri del fuoco che hanno astutato il foco. Cinque macchine automobili che stavano nel garaggi sono state abbrustolite. Poi hanno sparato a uno che di nome suo di propio si chiama Quarantino Filippo, ma l'hanno sbagliato e hanno pigliato la finestra della di cui la quale è abitata dalla signora Pizzuto Saveria la quale che per lo spavento appigliatosi è dovuta andare allo spitali. Doppo c'è stato un altro incendio, assicuramente toloso, un incendio di foco. (*Il ladro di merendine*, pág. 108)

También la camarera Adelina que trabaja para el comisario Montalbano usa un italiano popular "improbable", fantasioso, construido por Camilleri con el intento, conseguido por cierto, de acercarse lo más posible a lo real. Éste y el ejemplo que sigue pertenecen a un texto escrito:

> Totori, ci manno a dari adenzia a la me niputi Cuncetta ca è picciotta abbirsata e facinnera e ca ci pripara macari anichi cosa di amangiari io tonno passannadumani. (*L'odore della notte, pág.* 88)

El ejemplo que sigue es una carta escrita que el alcalde (semianalfabeto del pueblo de Montereale) envía al mariscal de los carabineros de Vigàta.

> Io sotoscrito Vasapolli Onofrio ntisu Nofriu nato a Montirriali e gni che ancora ci sta nela contrata chiamata Sfirlazza senza nummaro che ci porta a canuscenza a Vosia che Vasapolli Arturo ntisu Tutù aieri a sira sinni scappò.Tratasi di mio fratelo di ani 45 che i sigori medici di Montilusa dello spitali dei pazzi ano deto che erasi agguarito doppo che si era fato 10 ani di spitali. Erasi agguarito una minchia, salvando la faccia di chi mi lege. (*La scomparsa di Patò*, pág. 16)

Un último ejemplo proviene del diálogo entre el comisario y la antigua dueña de la casa sobre un hombre misteriosamente desaparecido y buscado por la policía. Resulta interesante destacar la diferencia de estilo que existe entre el habla estándar del comisario y las respuestas de la señora, una mujer aparentemente anciana con problemas en las piernas, el representante de la ley por un lado, la autoridad, y una mujer de origen humilde, por otro.

C.M.: Giacomo aveva un computer?

Señora: L'aviva. Si lo portava sempri appresso in una vurza apposita.

C.M.: Sa se si collegava con Internet?

Señora: Commissario, io di chiste cose non ci accapiscio nenti. Ma m'arricordo ca una vota, dovendoci parlari di un tubo d'acqua ca pirdeva, ci telefonai e trovai il telefono accupato.

C.M.: Scusi, signora, perché gli telefonò invece di scendere un piano e…

Señora: A lei ci pare cosa da nenti scinniri un piano di scali, ma a mia mi pisa.

C.M.: Non ci avevo pensato, mi scusi.

Señora: Telefona ca ti ritelefona, sempre accupato era. Allura mi fici di curaggio, scinnii e tuppiai. Ci dissi a Jacuminu che forsi aviva miso malamenti il telefono. M'arrispunnì ca il telefono arresultava accupato perché era collecato con chisto Intranet. (*L'odore della notte*, pág. 132-133)

8.3.4 La variación diafásica

La mutación de las situaciones comunicativas, las circunstancias en las que se desarrolla un diálogo, el papel de los interlocutores, el tema tratado y el contexto en el cual se usa la lengua son variaciones lingüísticas que pertenecen al eje diafásico. Podemos observar cómo la lengua cambia de "registro" según la situación, o de "subcódigo" según la especificidad de la conversación y el tema tratado.

El nivel de formalidad y no formalidad de la conversación puede alterar el diálogo entre los personajes.

8.3.4.1 Los registros

Hemos de destacar que el habla de Camilleri se ve enriquecida con distintos registros. Pasa del registro formal al culto, del medio al coloquial, al informal, al familiar, al vulgar, etc. Podemos así definir la escritura de Camilleri como una escritura "estratificada", en la que cada registro se corresponde con un tipo de personaje (y de la situación que le rodea).

Con su novia Livia, por ejemplo, el lector lee un italiano coloquial pero estándar:

> C.M.: Pronto, Livia? Sei lì?
>
> L.: Sono qui. Salvo, a mio parere, tu commetti un errore gravissimo ad andartene così.
>
> C.M.: Così come?
>
> L.: Arrabbiato e deluso. Tu vuoi lasciare la polizia perchè ti senti come chi è stato tradito dalla persona nella quale aveva più fiducia e allora. (*Il giro di boa*, pág. 11)

Con el jefe de la policía Bonetti-Alderighi, su superior, el comisario Montalbano usa un italiano bastante formal. Al final del diálogo lo reconoce como el lenguaje apropiado al tipo de encuentro

que se está produciendo. Subrayamos, además, la connotación ironía del lenguaje:

B.A.: Mi dica tutto, Montalbano supplicò con voce cospiratoria.

C.M.: Che le devo dire, signor Questore? Ieri Sinagra mi telefonò di persona personalmente per dirmi che voleva vedermi subito.

B.A.: Almeno poteva avvertirmi! lo rimproverò il Questore mentre agitava in aria l'indice della mano dritta a fare cattivello cattivello.

C.M.: Non ne ho avuto il tempo, mi creda. Anzi, no, aspetti...

B.A.: Si?

C.M. Ora mi ricordo d'averla chiamata, ma mi hanno risposto che lei era impegnato, una riunione, non so, qualcosa di simile…

B.A. Può darsi, può darsi, ammise l'altro. Ma veniamo al dunque: che le ha detto Sinagra?

(…)

C.M. Mi ha detto che tornerà presto a chiamarmi.

Dal momentaneo sconforto Bonetti-Alderighi risalì all'entusiasmo.

B.A. Ha detto proprio così?

C.M. Sissignore. Ma occorrerà molta cautela, un passo falso manderebbe in aria tutto, la posta in gioco è altísima.

Si sentì schifato per le parole che gli stavano niscendo dalla bocca. Una raccolta di luoghi comuni, ma era il linguaggio che in quel momento rendeva. (*La gita a Tindari*, pág. 138-139)

También el italiano "culto" literario encuentra su sitio en las novelas de Camilleri. Un ejemplo lo encontramos en el capítulo que cierra la obra *Il birraio di Preston* (pág. 222-232), *Capitolo primo*, pero también las citas procedentes de otras obras están muy presentes en las novelas del autor siciliano:

Come diciva Lady Macbeth? Ma insomma queste mani non diventeranno mai pulite? (*La paura di Montalbano*, pág. 230)

O la particular conclusión de la novela *L'odore della notte*

(pág. 209-219), en la cual el comisario Montalbano, resuelto un caso de homicidio, revive un cuento de Faulkner leído hacía unos años.

Otros elementos típicos de la lengua literaria que podemos encontrar en las novelas de Camilleri, son:

- El uso expresivo de la función atributiva del adjetivo antepuesto al sustantivo:

> Non si trattava di cure ma di *kantiana* educazione della volontà, per cui ogni mattina (...) si metteva a ispezionare (...) il letto del figlio e, infilata la mano inquisitoria, al *subito* immancabile vagnaticcio reagiva (...). Per evitare la *matutina* punizione paterna magari questa volta, Gerd (...) principiò *un'incerta* camminata verso il retrè mentre il cuore gli ballava per lo scanto dei pericoli e degli agguati che quel *notturno* viaggio comportava. (*Il birraio di Preston*, pág. 9)

- La ausencia casi total de artículos determinantes (típico del lenguaje poético):

> Fu nottata stramma. (*Il birraio di Preston*, pág. 14)

- La anteposición del adverbio temporal *mai* al predicado

> Da quell'orecchio *mai* aveva voluto sentirci. (*Il birraio di Preston*, pág. 9)

La lengua culta (enriquecida con términos ya poco usados) es empleada con un sentido irónico en las cartas, escritas o enviadas a políticos o funcionarios de la Administración pública:

> Eccellenza chiarissima,
>
> petente a lei vengo, dismessa qualsivoglia infula, perché voglia accivire a molcere l'ansia di un vegliardo, qual io sono, per l'improvvisa e improvvida sparizione del dilettissimo mio, infra tutti il più adeso, nepote, Antonio Patò. (*La scomparsa di Patò*, pág. 69)

La sintaxis de este texto y de otros en los que quien habla es un político o una persona culta se ve enriquecida por unos términos hoy

en día obsoletos: *orrezioni, oscitanze, obiurgazione, oppilato, iperbulìa, obrettatore, feculento, cedui, vulnus, truismo, ultronea, cimmerie tregende, combibbiali nequizie, etc.* (*La concessione del telefono,* pág. 174 y pág. 184-185)

> Eccellentissimo Commendatore,
>
> l'acerrimo patema che tormentami, il duro cilizio che rovellami scesomi è fino all'interiore splancico, profondar facendomi in perniciosa acedia. Infino a quando sarò costretto ad abbeverarmi nell'amaro acetabolo? (*La concessione del telefono,* pág. 158)

Se trata de una manera de escribir redundante, que sólo sirve para marcar las diferencias que separan a las clases sociales subrayando, irónicamente, de parte de quién está y dónde reside el verdadero poder y la facultad de poder cambiar el sentido de las cosas o tomar decisiones.

Pero para Andrea Camilleri y para los sicilianos es muy importante también el uso de los gestos y de las miradas (a veces el uso de estos gestos responde a una necesidad de usar un código secreto para no ser entendido).

Sobre este particular Andrea Camilleri recuerda una anécdota que describe la relación de amistad entre Luigi Pirandello y Nino Martoglio:

> Una volta mi capitò di lavorare in teatro con un vecchio attore siciliano, bravissimo, che si chiamava Turi Pandolfini e che era stato a lungo nelle compagnie dirette da Martoglio quando questi metteva in scena le commedie scritte o adattate in dialetto dell'amico Pirandello.
>
> «Ma quando Pirandello e Martoglio stavano assieme alle prove, si parlavano?» gli spiai un giorno.
>
> «E come no?! In continuazione si parlavano!»
>
> «E che si dicevano?»
>
> «Ah, questo non lo so. Si taliàvano.»
>
> Si guardavano, si parlavano con gli occhi. E dunque il discorso tra loro due era continuo, ininterrotto e non comprensibile agli altri. Esiste, al proposito, un tradizionale "mimo" il quale conta che due

> siciliani, arrestati in terra straniera, vengono incarzarati in celle separate perché non possano tra di loro comunicare e quindi appattarsi su un piano di difesa comune. Portati il giorno appresso davanti al re per essere giudicati, i due trovarono il modo di scangiarsi una rapida taliàta. Che venne però intercettata dal primo ministro, macari lui siciliano, il quale gridò: È tutto inutile, Maestà, parlarono! (*Biografia del figlio cambiato*, pág. 100)

La lengua de los sicilianos, según Camilleri, se divide en "latino", "siciliano" y "espartano". Hablar "latino" significa expresarse de manera clara y comprensible; "siciliano" significa, por el contrario, hablar con alusiones y dobles sentidos; hablar "espartano" significa decir lo que se piensa usando palabra a veces vulgares (lo que da al texto un efecto cómico de alto contenido y sirve para definir el estado de ánimo de los personajes).

8.3.4.2 Los subcódigos

El léxico técnico usado en las obras de Andrea Camilleri procede, a veces, de contextos específicos, como es el de los marinos y el de la burocracia. Por lo que se refiere al primero, podemos decir que el autor lo usa con un valor metafórico creando un plurilingüismo artificial fantástico. El segundo, como observaremos, abunda en una sintaxis elaborada, con largos períodos y a menudo con un léxico arcaico y expresiones esterotipadas.

Camilleri da magnífica prueba de ello en la novela *La concessione del telefono*, rica en ejemplos interesantes que ilustran el uso del lenguaje de la burocracia:

> Il sottoscritto GENUARDI Filippo, fu Giacomo Paolo (...) nato in Vigàta (...) e quivi residente (pág. 17);

> Colgo l'occasione per precisarle che Sua Eccellenza il Prefetto di cognome nasce Marascianno e non Parascianno come lei si ostina a nomarlo (pág. 27);

> In ottemperanza alla richiesta, la Tenenza dei RR CC di Vigàta si pregia trasmettere quanto segue attinente al nominativo in oggetto (...) (pág. 58);
>
> Con dispaccio urgente di S.E. il Ministro Nicotera sono stato nominato facente funzione in attesa che S.E. siasi ristabilito (pág. 104).

Los lenguajes sectoriales encuentran en Camilleri un uso muy extendido, como ocurre en el diálogo que sigue, en el que algunos términos usados, sobre todo, por los marinos, son empleados en este "intercambio" entre dos amantes en *Il birraio di Preston*:

> 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 camminato così sopra le 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 la zanzariera, calarsi a posare a terra il candeliere, afferrare la muschittiera e isarla di colpo. Non 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. Ma l'apparente mancanza d'aria non impedì alla vedova di notare che il cavo d'ormeggio cangiava forma, principiava a diventare una specie di rigido bompresso. Poi lui si chinò, la pigliò senza dire parola per di sotto le asciddre sudate, la isò alta sopra la propria testa. Lei sapeva di essere diventata un carrico pesante per le sue sartìe, ma lui non perse l'equilibrio, la calò solamente di tanticchia, perché lei con le sue gambe potesse ancorarglisi darrè la schiena. Intanto il bompresso aveva ancora cangiato di forma: ora era diventato un maestoso albero di maestra, solidamente attaccata al quale la vedova Lo Russo pigliò a oscillare, a battere, a palpitare, vela piena di vento. (*Il birraio di Preston*, pp. 28-29)

Camilleri tiene la habilidad de saber jugar con las palabras, sabe conjugar los diversos elementos de la frase y reunirlos en un conjunto homogéneo como ocurre en esta descripción del encuentro entre los dos amantes. La elección metafórica del lenguaje marino

para describir el encuentro amoroso sirve sólo para evitar el uso de términos quizás más vulgares, aunque es cierto que el texto y las alusiones al sexo que se hacen en él no pierden su sentido irónico.

8.3.5 La variación diamésica

La escritura y la oralidad son los dos principales canales de transmisión de un mensaje y se diferencian por el modo o medio usado a tal fin. Lo que diferencia un texto escrito de un contexto oral es la grafía. Gracias a ésta, el texto escrito permanecerá bien visible y claro, para que quien lo desee pueda leerlo las veces que lo estime oportuno. Además, el texto escrito consiente una mayor planificación del discurso en la medida en que puede llegar a estar menos vinculada al contexto.

Sin embargo, la frontera entre escritura y oralidad no siempre está muy bien definida en la medida en que existen también textos mixtos, es decir, textos que mezclan formas típicas de la lengua oral y de la lengua escrita. En este caso, la naturaleza del texto escrito revelará la escasa espontaneidad que lo caracteriza, al contrario de lo que ocurre en la lengua hablada, que sí expresa esta espontaneidad (aunque permanezcan invariables sus finalidades expresivas)[67].

El intento de Andrea Camilleri en sus obras es el de reproducir por escrito algunas características de la oralidad (y esta característica acerca la figura de este autor a la del trovador, como hemos recordado en el capítulo anterior).

Es el propio autor quien declara:

> È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarmi attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo tanticchia, me lo

[67] M. Dardano (1994b: 362) llama este procedimiento "stilizzazione del parlato".

perdo, torno all'argomento. (*La bolla di componenda*, pág 31)

Y añade en *Montalbano a viva voce*:

> Scrivo una pagina, la correggo, la rifaccio, a un certo punto la considero definitiva. In quel momento me la leggo a voce alta. Chiudo bene la porta, per evitare di essere ritenuto pazzo, e me la rileggo, ma non una sola volta: due volte, tre. Cerco di sentire – e in questo la lunga esperienza di regista teatrale evidentemente mi aiuta – soprattutto il ritmo (cfr. Camilleri, 2002e:33-34).

Bastante visibles en los textos de Camilleri son algunos rasgos típicos de la comunicación oral:

- uso del presente de indicativo en lugar del futuro y del indicativo para sustituir el subjuntivo;
- *questo*/*quello* en sustitución de *ciò* (pronombre neutro);
- uso de *che* con valor relativo en vez de (*il*) *quale*;
- uso de *così* para introducir una frase con valor final;
- presencia de frases nominales;
- dislocación a la derecha o a la izquierda de los elementos de la frase;
- presencia de proverbios y modos de decir, y campos léxicos típicos del hablado;
- presencia de diálogos.

Gracias a la puntuación, Camilleri resuelve los fenómenos de la entonación que, de lo contrario, quedarían "neutralizados" en el texto escrito.

Algunos rasgos citados con anterioridad son típicos de una nueva norma lingüística que se está considerando en Italia, con un proceso que Berruto (cfr. 1987:55) llama de "re-estandarización".

Es cierto que la "revolución" realizada por Camilleri ha llevado a formular algunas consideraciones lingüísticas que a continuación quisiéramos resumir.

El proceso de evolución de la lengua italiana al que asistimos en los últimos años nos hace considerar que esta lengua, contrariamente a sus orígenes, no es estática. En los textos anteriormente analizados, sacados de las obras de Camilleri, queda manifiesto que en la lengua italiana estándar se han ido introduciendo rasgos pertenecientes al nivel subestándar, realizándose de esta manera un considerable acercamiento entre la lengua escrita y la hablada, lo que Mioni (1983) define *italiano tendenziale*, Sabatini (1985) *italiano dell'uso medio* y Berruto (1987) *italiano neo-standard*.

Sobre la base de estas consideraciones, quisiéramos subrayar que la lengua de Andrea Camilleri está compuesta sobre todo por el italiano regional de Sicilia con el cual el autor se "divierte" añadiendo expresiones dialectales (aunque también el autor se sirve de algunos rasgos típicos de un italiano que nosotros llamaremos neoestándar y, en particular, de uso medio).

8.4 EL DIALECTO EN LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA DE CAMILLERI

El dialecto siciliano usado por Andrea Camilleri en sus novelas, tanto en las que pertenecen al ciclo histórico como las del ciclo policíaco, es una variedad lingüística que el autor considera más expresiva que la lengua estándar en la medida en que, gracias al dialecto, el autor consigue ampliar al máximo su repertorio lingüístico personal. Las funciones principales del dialecto en Camilleri, como queda apuntado en el apartado 4.3, son: primero, el autor consigue

situar los acontecimientos narrados en un claro contexto geográfico; segundo, el dialecto sirve a Camilleri para definir el carácter de sus personajes, lo que sus ojos ven y su corazón siente; tercero, como el mismo autor nos ha explicado en la entrevista realizada en Roma en 2005 (cfr. Caprara, 2006), Camilleri confiere al dialecto un valor sentimental, sobre todo en algunos matices de significado de ciertos términos que, expresados en una lengua "neutra", el italiano estándar, perderían su valor semántico y por ello sentimental.

Además del valor sentimental del dialecto, es evidente que el uso de ciertas expresiones dialectales en Andrea Camilleri responde también a unas exigencias expresivas que, por el contrario, se perderían en el texto porque, en algunos casos, no existen términos exactamente equivalentes en su significado a las intenciones del autor. El ejemplo más significativo lo hemos encontrado en el verbo "tambasiàre", el cual no tiene en italiano una correspondencia exacta y debería ser sustituido por una frase que sonaría aproximadamente así:

> Mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili. (*La forma dell'acqua*, pág. 136)

Otra nota interesante a la hora de determinar la importancia de la lengua en la literatura de Camilleri es el hecho de que la naturaleza de su lenguaje está muy vinculada a la trama de sus novelas. A menudo, el dialecto es la lengua de la verdad (sobre todo en la novelas del ciclo histórico) y el lector se aproxima a él para descifrar algunos indicios lingüísticos que sirven para entender el desarrollo de los hechos que cuenta el autor, y descifrando estos indicios lingüísticos, comprendiendo el significado de cierto términos dialectales, se llega al descubrimiento de la realidad histórica o del misterio. El italiano (destinado a contextos oficiales y burocráticos) es la lengua de la falsedad, y es considerado, a menudo, como instrumento para el

engaño.

Además, en las novelas policíacas es fácilmente reconocible el uso del dialecto como medio para imponer un sentido irónico o cómico al texto (recordábamos antes el modo de hablar del policía Catarella), tal como recuerda Jana Vizmuller-Zocco (cfr. 2001:39). Aunque, añade Vizmuller-Zocco, la comicidad no contribuye a la solución del misterio y tampoco modifica el recorrido de las investigaciones.

El italiano, en los *gialli* de Camilleri, está destinado a los diálogos de las autoridades, de los políticos, a menudo corruptos, de los abogados, de los funcionarios, y de los que hacen uso de los medios de comunicación de masas (radio y televisión) para alcanzar la fama. Andrea Camilleri combina el dialecto con el dialecto italianizado.

Como es posible observar en los ejemplos que a continuación resumimos, el léxico usado por el autor procede de distintas orígenes (no ofrecemos las páginas de procedencia para no ser prolijos).

- términos recurrentes de derivación siciliana:

camurria, gana, macari, taliata, vossìa, acchianari, addrìtta, babbiare, passiàre, spitàli, darrè, nèsciri, sciarriati.

- términos dialectales típicos del área de Porto Empedocle (lugar de procedencia del autor):

travagliu y no travagghiu, figliu y no figghiu (el nexo -lj- en el resto de la isla da lugar a sonido guturales), picciliddru y no picciriddu, como ocurre en otras zonas de la isla.

- palabras con morfemas léxicos sicilianos:

svacantato y no svacantatu, trimoliare y no trimuliari, nìvuro y no nìvuru, cannòli y no cannòla, inzertare y no inzirtari (característico de los vocablos sicilianos la terminación en i y u).

- locuciones idiomáticas:

per il sì e per il no, in un vìdiri e svìdiri.

- términos sinonímicos;

vignarole, attuppateddri, vavaluci, scataddrizzi, crastuna (caracol, el animal);

bummola, bummoliddri, quartare, quartareddre, cocò, giarre, giarriteddre, graste, tannùra, canala (que son todos recipientes en uso en el mundo rural).

- algunas palabras, repetidas en muchas novelas, crean una relación de complicidad con los lectores;

babbiare, taliare, cataminarsi, magari/macari, strammato, scantarsi, arrisbigliarsi, tanticchia, picciliddro, gana, susirsi.

8.5 USO DEL DIALECTO LOCAL

El dialecto local de Camilleri es usado, sobre todo, en el discurso directo protagonizado por hombres y mujeres con un bajo nivel de educación escolar, campesinos, mafiosos, etc., en los proverbios, en algunos modos de decir y para indicar determinados platos sicilianos:

mostazzolo di vino cotto

pasta ncasciata

tinnirume

petrafe`rnula

Otra función del dialecto en Camilleri puede ser la recuperación de palabras pertenecientes al mundo rural, términos que se han ido perdiendo con el paso del tiempo:

Tante cose del linguaggio contadino io le immetto all'interno del mio linguaggio, della mia scrittura. E questa è una lezione che ho appreso da Pirandello. Nella sua meravigliosa traduzione del *Ciclope* di

> Euripide in dialetto siciliano Pirandello fa un'operazione strepitosa che è quella di usare due livelli di dialetto; uno è il livello contadino del Ciclope, presentato proprio come un massaro: "Chiove, figlio mio; me ne fotto". E l'altro è il linguaggio di Ulisse, che ha viaggiato, ha fatto il militare a Cuneo come direbbe Totò, e quindi parla così: "Scussate, non vorrei distrubbare ma…". Ecco: questa è stata una lezione per me fortissima; in sostanza, Catarella ha fatto il militare a Cuneo. [68]

8.6 USO DEL DIALECTO ITALIANIZADO

Nótese que en las novelas de Camilleri el dialecto italianizado (es decir, aquellos dialectos que, a partir de la Unificación de Italia, fueron poco a poco retrasando su presencia y su uso en toda la península, siendo sustituidos por formas dialectales regionales y no locales), es utilizado en el discurso directo por algunos personajes pertenecientes a la burguesía siciliana con un nivel de instrucción medio (por ejemplo, los representantes de la ley) y en los proverbios y modos de decir. El dialecto convive con el italiano cuando el autor nos cuenta los acontecimientos que inspiran las investigaciones del comisario Montalbano y para expresar sus estados de ánimo. La variedad mixta es típica del discurso indirecto usado por el narrador.

> Tra la parlantina di Ingrid e la velocità che la svidisa teneva, a Montalbano non parse di aviri caminato tanto quando la machina si fermò davanti a un casale in aperta campagna. (*Il giro di boa*, pág. 171)

Algunas partes están escritas en italiano, por ejemplo las que hablan sobre temas y comentarios de carácter social o párrafos que describen transmisiones televisivas. Los personajes de origen no siciliano hablan en italiano (recordábamos anteriormente a la novia del comisario, Livia), y usan la lengua nacional o su dialecto de origen (cuando se trata de personajes que proceden de las regiones del

[68] http://www.andreacamilleri.net/camilleri/linguaggio.html (Consulta realizada el 15/06/2006)

norte peninsular).

En la novela *Il Re di Girgenti* es posible encontrar algunos diálogos o simples descripciones escritas con una variedad mixta de italiano/dialecto, pero también hay muchos ejemplos de partes escritas en dialecto local:

> Chista pigliatilla tu, a mia mi pari cosa di fimmina (*Il re di Girgenti*, pág. 36).
>
> Zosimo è giustu! Zosimo è a favuri dei povirazzi! L'avemu a fari nostru re! Accomenzò a diri la genti. (*Il re di Girgenti*, pág. 374)

8.7 OTRAS LENGUAS Y OTROS DIALECTOS

En las novelas de Andrea Camilleri aparecen también otros dialectos, como por ejemplo el genovés en la novela *La mossa del cavallo*, el florentino o el romanesco en *Il birraio di Preston*:

> Che bella nottata! O ciæo da lunn-a o s'allargava in sciâ campagna, paiva de giorno, no passava unna fia de vento, giusto quarche baietto de can, quarche grillo cantadô. (*La mossa del cavallo*, pág. 101)

> Oddio, Ferraguto, 'un facciamo equivoci! Da noi abusato vòle dire, come dire, disorientato. A quattr'occhi, Ferraguto: l'è proprio di mestieri rihorrere a questi mezzi estremi? (*Il birraio di Preston*, pág. 117)

> Ho capito, disse Traquandi. Seconno voi io me ne devo annà fora de qua de prescia. (*ibídem*, 199)

La representación realista del habla del personaje lleva al autor a reproducir la lengua del personaje usando unos elementos fonéticos que ayudan al lector a interpretar el idioma de quien habla. Los demás dialectos usados por Camilleri en sus obras ayudan al autor a expresar una idea precisa sobre la lengua de los personajes, es decir, gracias a la lengua "diferente" de los personajes no sicilianos, Camilleri expresa la dificultad de estos para comprender y adaptarse a la

realidad de la isla.

También resulta interesante subrayar la presencia de algunas lenguas extranjeras como el español en *Il re di Girgenti* o el alemán en *Il birraio di Preston*.

> Yo, el duca don Sebastián Vanasco de Pes y Pes, declaro abierto el segundo día del proceso contra Gisuè Zosimo acusado di avere asesinado al principe don Filippo Pensabene. (*Il re di Girgenti*, pág. 78)

> Was ist denn?; Mein Gott! (*Il birraio di Preston*, pág. 11)

Cómo no sonreír ante el fantástico juego de hibridismo léxico creado por Camilleri, que en *Il birraio di Preston* imita a un alemán que habla italiano:

> Kome dofe? A Figàta, kosa essere successo?»; «È una tonna Ke Kanta[69], (*Il birraio di Preston*, p. 15)

Los anglicismos son raros: *freezer*, *speaker*, *sense of humor*. Y también algunas citas en latín completan este breve estudio sobre la variación lingüística en la obra de Andrea Camilleri:

> Pactum sceleris; mater; magistra (*La bolla di componenda*, pág. 97);

> Et rege eos et extolle illos (*La mossa del cavallo*, pág. 125);

> Natura dicit dupliciter : uno modo natura naturans, id est ipsa summa naturae lex quae Deus est, aliter vero natura naturata. (*Il re di Girgenti*, pág. 228)

[69] Mímesis aproximativa de un alemán que habla italiano.

8.8 EL PLURILINGÜISMO EN LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

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

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

> Il dialetto insomma come linguaggio prismaticamente rilucente di toni, variazioni, sensi, significati, onomatopee, richiami propri e legati alle più profonde radici del sangue di chi l'usa sì da farne un unico insostituibile per modificare, colorire, sfaccettare il segno omologante, astratto e razionale della lingua[70].

El ámbito de uso del dialecto queda circunscrito al entorno informal de la comunicación, a lo familiar y a lo sentimental (sobre todo si sirve para interpretar el pasado y recordar hechos lejanos). Gracias al dialecto, el intercambio de experiencias que se sucede entre dos interlocutores asume un significado sentimental que da a la frase todo un sentido particular y popular.

Desde la distinción pirandelliana se llega a la elaboración de una idea de conjunto sobre el uso del dialecto en Camilleri: el dialecto es usado para caracterizar a los personajes y sirve para expresar mejor una idea o un mensaje y facilita el desarrollo narrativo de la acción.

Aunque resulta bastante complicado poder distinguir netamente

[70] Bollettino dell'Istituto De Martino, (1999), *L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda*, en *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, Atti del Convegno di Sesto Fiorentino (30-31 maggio 1997).

entre unos y otros, en las obras de este autor encontramos varios registros: el áulico, el culto, el formal, el medio, el coloquial, el informal, el popular y el familiar.

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

En la novela *La concessione del telefono* las estructuras narrativas dividen el texto en "cosas escritas" y en "cosas dichas": para nuestro autor la oralidad cuenta muchísimo, el poder llevar al texto escrito la originalidad de la comunicación oral y su inmediatez. De aquí, quizás, nace la definición de Camilleri como un narrador "cuenta-historias" o "trovador" como lo define Dolfi (2001:35):

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

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

que el autor quiere perseguir, como evidencia Nunzio La Fauci (2004:154), según el cual la multiplicación de las voces, mejor dicho, de las escrituras, es pura apariencia en cuanto

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

Así que es posible afirmar que el principal papel de Andrea Camilleri en sus obras es el del narrador omnisciente que expresa opiniones, juicios de valoraciones (también irónicas o cómicas) y lo hace usando la misma lengua de sus personajes, una manera de acercarse más a ellos y compartir sus mismas experiencias. El dialecto, empleado sobre todo en el discurso directo y el indirecto, favorece la fluidez del cuento reduciendo la distancia entre narrador, personaje y lector.

Mientras con el discurso directo Camilleri parece favorecer sobre todo la descripción del carácter de los personajes, su manera de hablar, de ser y también su posición social, con el indirecto introduce las intervenciones y los comentarios del narrador, las descripciones de los hechos (el uso de la ironía es complementario), conservando todos los rasgos típicos de lo hablado e introduciendo aclaraciones puntuales sobre la realidad de los hechos.

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

Como veremos más detenidamente en los capítulos siguientes,

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

El significado y la importancia de la expresión lingüística a lo largo de la actividad literaria de Camilleri conducen a nuestro autor a una ruptura directa con la naturaleza del lenguaje literario tradicional. Con su lengua mezclada, modificando y alterando la sintaxis, el léxico y las diversas estructuras narrativas, Camilleri quiere expresar de algún modo su anticonformismo, su malestar y su inquietud hacia ciertos cánones que la sociedad en la que vivimos nos impone. Gracias a ello, Camilleri se acerca a algunos temas (la hipocresía, el sin sentido de las cosas, las guerras, las carestías, el problema de la emigración y de la injusticia en general de los ricos sobre los pobres), temas que el autor siente muy de cerca.

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

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

Lo que tienen en común Gadda y Camilleri es la búsqueda de un lenguaje no homologado, anticonformista, que se aleja de la banalización y del intento de buscar un equilibrio cultural que la

sociedad a menudo parece imponer (la principal diferencia de Gadda con Camilleri es que el primero usa los distintos niveles lingüísticos y estilísticos de la lengua para representar los infinitos aspectos de una caótica realidad). Apunta Dolfi (2001:45):

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

Como anota Stefano Salis (1997a:45), la lengua usada y creada por Camilleri no es otra cosa que un medio "para ver el mundo":

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

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

Expresar un juicio sobre nuestro tiempo es algo complicado en cuanto la realidad que vivimos es a menudo contradictoria: es por este motivo que Camilleri en sus obras no expresa ningún juicio sobre el pasado (sino que lo recuerda para que el olvido no lo borre del todo), pero sí lo hace sobre nuestro presente y sobre las expresiones más típica que de algún modo ordenan y dirigen nuestra vida (Camilleri

observa la realidad, mejor, sus personajes observan la realidad con los ojos de los hombres de hoy, aunque a menudo la idea que sobresale es una idea distorsionada y por ello negativa de nuestra época).

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

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

El uso del híbrido lingüístico de Camilleri tiene también otras finalidades, como son las cómicas, las irónicas y las humorísticas, un remedio usado por nuestro autor para poner de manifiesto una de las principales esencias del pueblo siciliano, es decir, la capacidad de "hacer teatro" cada vez que la ocasión lo requiere, para la obtención

de ciertos fines, como por ejemplo el respeto de las distancias sociales, por el hacia la recitación o con la intención de construir un engaño o una broma.

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

Para Camilleri un "tragediatore" es:

> Chi fa tragedie, ma non nel senso di tragediografo o drammaturgo. La traduzione letterale sarebbe questa, ma già nel suo *Kermesse* Sciascia opera una sottile distinzione tra due «tragediaturi», quello di area palermitana e quello della più ristretta area recalmutese. Il primo è colui che «tiene i familiari in triboli», il secondo invece è, all'Alfieri, «un ingegnoso nemico di se stesso». Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, «tragediaturi» significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più grevi. Per intenderci: se fosse stato siciliano, sublime «tragediaturi» sarebbe stato considerato Brunelleschi quando compose (proprio nel senso letterario) e costruì (proprio nel senso architettonico) la sua crudele burla ai danni del grasso legnaiuolo. (*Il gioco della mosca*, 1995a:82-83)

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

Como ocurre en otros autores, también en Camilleri el uso de la lengua nunca es neutral: a esta viene asignado un papel social y

cultural importante para expresar una particular idea del mundo gracias al uso de múltiples variedades, registros o lengua especiales.

Así que es posible interpretar el pluringüismo presente en la obra de Camilleri como la consecuencia de la historia de Italia y de toda su producción literaria, de acuerdo con Asor Rosa (cfr. 1987:89), según el cual hoy se asiste en ese país a la difusión de dos tendencias principales: por un lado la necesidad de crear una lengua literaria nacional y unitaria, media, sin inflexiones dialectales, capaz de acercar lo escrito a lo hablado; por otro, el respeto de las tradiciones culturales y lingüísticas de cada centro. Pese a la unificación política de Italia y el intento de centralización del poder, en ese país no existe un único centro cultural, ni literario, capaz de difundir un modelo concreto y único.

Hoy en día el dialecto es considerado como una expresión auténtica del pueblo, capaz de oponerse a una lengua pobre y homogénea (como es la lengua italiana actual), pero su uso va más allá: muchos miran el dialecto en cuanto idea transgresiva y de protesta hacia la modernización lingüística que ven muchas lenguas, entre ellas el italiano, diariamente "atacadas" por otros idiomas más fuertes.

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

esaurendosi».

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

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

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

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

Camilleri recurre al uso de este tipo de plurilingüismo con el único fin de no quedarse “anquilosado” en un italiano nivelado, alcanzando así un mayor nivel de expresividad, de verosimilitud. La que hace el escritor siciliano es, según nuestro parecer, una operación formal que le lleva a alejarse de un tópico lingüístico más bien

anónimo típico de la lengua común.

Sirvan de prueba las palabras del autor en apéndice a la obra *Il corso delle cose* (Camilleri, 1998a:141-142):

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

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

> La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclino è la funzione tragediatore (…). Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso, anche quando, anzi soprattutto quando finge (ma mai troppo) di farsi da parte o di scomparire […]. L'invenzione o (come Camilleri ama sostenere) il ritrovamento dentro se medesimo di tale voce narrante, della funzione tragediatore, è la sua massima trovata

> letteraria e una delle maggiori nel panorama linguistico-letterario italiano degli ultimi anni. (*ibídem*)

Aunque la lengua italiana posea infinitas posibilidades de poder expresar ciertas situaciones, sin tener que recurrir directamente al dialecto, es sólo gracias a éste que se alcanza un mayor nivel creativo de la lengua, la que Gadda define la "sustancia vitamínica"[71], una lengua demasiado homologada y estandarizada.

Camilleri cumple así unas elecciones artísticas individuales sin inspirarse a ninguna poética o ideología preestablecida. Su escritura no es la consecuencia de una operación de tipo léxico, sino la construcción sintáctica, y el uso de ciertas iteraciones, las preguntas que no tienen respuestas o que obtienen sólo respuestas monosilábicas, los silencios, etc. forman todos una retórica capaz de inventar mucho más que los mismos términos y los dialectos locales (cfr. Artese, 2000:102).

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

[71] Gadda, C.E.: *Quer pasticiaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1987, pág 4

dirigen el mundo actual.

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

CAPÍTULO IX. ANÁLISIS LÉXICO DEL SICILIANO DE ANDREA CAMILLERI

9.1 INTRODUCCIÓN

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

Se han examinado las siguientes obras pertenecientes al ciclo policíaco cuyo título abreviamos entre paréntesis de la manera que sigue (obras publicadas en Italia entre 2002 y 2005): *La paura di Montalbano* (p.d.M.), Mondadori, (2002), *Il giro di boa* (g.d.b.), Sellerio, (2003), *La pazienza del ragno* (p.r.), Sellerio, (2004), *La prima indagine di Montalbano* (p.i.d.M.), Mondadori, (2004), *Privo di titolo* (P.d.t.), Sellerio, (2005).

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

9.2 CARACTERÍSTICAS PECULIARES DEL SICILIANO DE CAMILLERI

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

9.2.1 Particularidades fonéticas

Algunos fenómenos lingüísticos son más recurrentes en las obras citadas, lo que se traduce en el uso sistemático o más extendido de algunos términos, como veremos más adelante.

A) En las obras de Andrea Camilleri es bastante común el cambio vocálico de la *e* a la vocal *i* y de la misma *i* en posición protónica en la silaba inicial o en posición átona final (Rohlfs, 1970a: 82, 162, 183): *frisco*, "fresco" (p.13) - *sira*, "sera" (p.43) en (p.d.M.); *priparò*, "preparò" (p.22) en (g.d.b.); *mentri*, "mentre" (p.32) en (p.i.d.M.); *sapiva*, "sapeva" (p.19) - *botti*, "botte" (p.20) - *liggero*, "leggero" (p.21) en (P.d.t.).

B) Bastante común resulta también el cambio de la vocal de *o* a *u* (Rohlfs, 1970a:96): *allura*, "allora" (p.15), *malatu*, "malato" (p.14) en (p.d.M); *camurriusu*, "camorrista" (p.21), *supra*, "sopra" (p.45), *addumannava*, "domandava" (p.46) en (g.d.); *ascutava*, "ascoltava"(p.11), *sintuto*, "sentito"(p.44) en (p.r.); *nisciuto*, "uscito"(p.37), *arristastivu*, "arrestaste" (p.40) en (p.i.d.M.); *balcuna*, "balcone" (p.38), *cunnanna*, "condanna" (p.40) en (p.d.t.).

C) También está presente en las obras del autor siciliano el desarrollo de *ll* en sonidos cacuminales *dd* (Rohlfs, 1970a:328): *nicareddra*, "piccolina" (p.29), *camareddra*, "cameretta" (p.38) en (p.d.M); *funtaneddra*, "fontanella", (p.36), *capiddri*, "capelli" (p.37), *iddru*, "illu, lui" (p.39), *vudeddra*, "budella" (p.163) en (p.i.d.M.); *purpitteddru*, "polipetto"(p.240) en (p.r.); *vinticeddro*, "venticello" (p.21), *viddrani*, "villani" (p.29), *cappeddro*, "cappello" (p.37) en (P.d.t.).

D) Frecuentes son algunos fenómenos de rotacismo de *ll*, la conservación, la velarización, el rotacismo o la caída de *l* pre-consonántica y la disimilación de *n* y *m* (Rohlfs, 1970a:333, 341, 352, 355): *nfruenza*, "influenza" (p.17), *armalisco*, "animalesco" (p.27) en (p.d.M.); *purmuna*, "polmoni" (p.20), *satò*, "saltò" (p.38), *duci*, "dolce"(p.15), en (p.i.d.M.); *sùrfaro*, "solforo" (p.38), *furminò*, "fulminò" (p.227), *antra*, "altra" (p.21) en (P.d.t.); *votati, rivotati*, "voltati, rivoltati" (p.9) en (g.d.b.); *ascutarlo*, "ascoltarlo" (p.15) en (p.r.).

E) También es frecuente la metátesis de *r* (Rohlfs, 1970a: 454): *vrigognano*, "vergognano" (p.56) en (p.d.M.); *addrumisciuta*, "addormentata"(p.25) en (p.i.d.M.); *distrubbo*, "disturbo"(p.48) en (g.d.b.).

F) Muy a menudo los nexos *-nd-* \ *-mb-* (*-nv-*) en posición media se transforman en *–nn-* (Rohlfs, 1970a:356, 359): *quanno*, "quando" (p.18), *granni*, "grande" (p.22) en (g.d.b.); *funno*, "fondo" (p.43), *mutanne*, "mutande" (p.56) en (p.d.M.); *arrenno*, "arrendo" (p.35), *munno*, "mondo" (p.9) en (p.i.d.M.); *unnici*, "undici"(p.21) en (g.d.b.); *stinnendo*, "stendendo" (p.28), *priparanno*, "preparando" (p.29), *secunno*, "secondo" (p.21) en (p.r.); *addumannanno*, "domandando" (p.38), *quindicina*, "quindicina" (p.23) en (P.d.t.).

G) Al mismo tiempo encontramos *-zz-* en correspondencia de nexos los *cj* y *ccj* (Rohlfs, 1970a:387): *ricominzare*, "ricominciare" (p30), *casuzza*, "casuccia" (p.22) en (p.i.d.M.); *ghiazzata*, "ghiacciata" (p.22) en (g.d.b.); *sudatizzo*, "sudaticcio" (p.9), *abbrazzarono*, "abbracciarono" (p.67) en (p.r.); *stratuzza*, "straduccia" (p.32) en (P.d.t.).

H) Muchas formas evidencian la presencia de fenómenos fonéticos, según los cuales la *r* inicial es pronunciada de una forma más fuerte como *-rr-*: en este caso la *r* "reforzada" es pronunciada después de una vocal (la mayoría de las veces *a*) (Rohlfs, 1970a:193, 223): *arrinescio*, "riesco" (p.57), *arrispunnì*, "rispose" (p.12) en (p.d.M); *arrisaltava*, "risaltava" (p.101) in (p.i.d.M.); *arricampò*, "tornò a casa" (p.31) en (p.r.); *arriprometteva*, "riprometteva" (p.26), *arricevuta*, "ricevuta" (p.20) en (P.d.t.).

I) En muchos dialectos del sur de Italia la *d-* es pronunciada más fuerte y se trasforma en *-dd-*. A esta *-dd-*, muchas veces, se antepone la vocal *a* (Rohlfs, 1970a: 203): *addritta*, "davanti" (p.36) en (p.d.M.); *addimandandogli*, "domandandogli" (p.37) en (p.i.d.M).

J) Lo mismo sirve para la vocal *c*- inicial (Rohlfs, 1970a:197): *accussì*, “così” (p.15) en (g.d.b.); *accanosciuto*, “conosciuto” (p.15) en (p.r.).

K) Para la consonante *b*- (Rohlfs, 1970a:195): *abbuttai*, “buttai” (p.12) en (g.d.b.); *abbadare*, “badare” (p.20) en (P.d.t.).

L) Para la consonante *s*- (Rohlfs, 1970a:224): *assittandosi*, “sedendosi” (p.55) en (p.d.M.); *assittatine*, “sedutine” (p.17) - *assistimò*, “sistemò” (p.19) en (g.d.b.).

M) Para la consonante *p*- (Rohlfs, 1970a:220): *appinniccato*, “addormentato, da pennica” (p.15) en (p.d.M.); *appreoccupò*, “preoccupò” (p.18) en (g.d.b.).

N) Para la consonante *z*- (Rohlfs, 1970a:232): *azzappari*, “zappare” (p.243) en (P.d.t.).

O) También está presente el fenómeno de conservación de *o\e* (*abierta*), sobre todo en las regiones meridionales de Italia (Rohlfs, 1970a:152): *longo*, “lungo” (p.9) en (p.i.d.M.).

P) Digna de destacar es también la presencia de sonidos protéticos como *s*- (Rohlfs, 1970a:475): *sdirrupo*, “dirupo” (p.36) - *sdilinquenti*, “delinquenti” (p.101) en (p.i.d.M.); *scangiate*, “cambiate”(p.21) en (g.d.b.); *scascione*, “cagione”(p.25) en (p.r.).

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

R) Significativo es el tratamiento de la vocal -*v*- intervocálica (Rohlfs, 1970a: 291): *nirbuso*, “nervoso” (p.23), *innirbusire*, “innervosire” (p.51) en (p.d.M.); *nerbi*, “nervi” (p.52) en (p.r.).

S) Nótese la desonorización de *-g-* (Rohlfs, 1970a:299): *asciuca*, “asciuga” (p.12), *macari*, “magari” (p.17) en (p.r.); *nàvica*, “naviga” (p.179) en (P.d.t).

T) Por último, nos parece interesante observar el tratamiento de las consonantes oclusivas en los grupos consonánticos con *r* (Rohlfs, 1970a:369): *quatrava*, “quadrava” (p.26) en (p.d.M.); *latri*, “ladri” (p.16), *quatrittata*, “quadrettata” (p.26) en (p.i.d.M.).

9.2.2 Particularidades morfológicas

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

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

B) La grafía de las preposiciones en Camilleri refleja las costumbres lingüísticas del siciliano (Rohlfs, 1970c:cap. 630 - 642): *allo spitale*, “all’ospedale”(p.14), *ca ci l’attrovu*, “che (ce) lo trovi” (p.12), *cosa di militare*, “da militare”(p.11) en (p.d.M.); *ammazzerà a qualcuno*, “ucciderà qualcuno” (p.34), *mi viene di scantarmi*, “mi viene da allarmarmi” (p.45) en (p.i.d.M.); *alla scordatina*, “senza pensare” (p.10), *tanto di permettergli*, “tanto da permettergli” (p.23) en (g.d.b.); *dell”americani*, “degli americani” (p.16), *di darrè*, “da dietro” (p.28) en (p.r.); *a la mè casa*, “alla mia casa” (p.79) in (P.d.t.).

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

Bastante interesante también el uso de las preposiciones articuladas: *di la facci*, "dalla faccia" (p.268), *di le mano* "della mano" (p.268) en (P.d.t).

D) También en el uso de los pronombres emergen algunas características del dialecto siciliano (Rohlfs, 1970b:120): por ejemplo, el uso de *questo*, pronombre demostrativo masculino singular: *stu*, "questo" (p.24) en (p.d.M.).

El pronombre demostrativo femenino singular: *ca* "questa" (p.240) en (p.r.).

Los pronombres posesivos: *so*, "suo" (p.31), *me*, "mio\a" (p.33), *to*, "tuo\a" (p.68) en (p.d.M.).

Los casos oblicuos de la formas tónicas de los pronombres personales (Rohlfs, 1970b:136), que reflejan las típicas formas de muchos dialectos del sur de la península italiana y en particular de Sicilia: *a tia*, "a te" (p.42), *(secondo) tia*, "secondo te" (p.60), *a mia*, "a me" (p.64) en (p.d.M.).

La forma subjetiva tónica del pronombre personal de tercera persona singular: *iddru*, "lui" (p.39) en (P.d.m.).

El pronombre interrogativo "chi" abreviado en *cu* (Rohlfs, 1970c: cap.199), (p.26) en (g.d.b.); la combinación de la particula "ne" con un pronombre directo átono, sujeta a vocalismo siciliano con desdoblamiento sintáctico, cuyo resultado es una forma dialectal típica de la lengua oral, es decir: *minni*, "me ne" (p.64); el pronombre demostrativo típico siciliano *chiddru*, "quello" (p.181) en (p.r.); el pronombre *a vossia*, "a vostra signoria"(p.12) en (P.d.t.) es una forma de cortesía en tercera persona del pronombre personal.

En Sicilia *vossia*, de procedencia española, ha pasado a ser un saludo genérico (como en español lo es el "Usted" (vuestra merced), sobre todo en tipos de relaciones entre personas pertenecientes a sectores humildes de la población o en la relación entre ricos propietarios y los miembros del servicio doméstico.

E) Frecuentes son los ejemplos de duplicaciones nominales (cfr. Leone, 1995:32): *gli occhi gli facevano pupi pupi*, "occhi che fanno fatica a stare aperti" (p.10), *cerca cerca*, "ricerca lunga" (p.11) en (p.d.M); *allatu allatu*, "vicino" (p.36) en (p.i.d.M.); *stritto stritto*, "molto stretto" (p.25) en (g.d.b.); *torno torno*, "tutt"intorno" (p.158) en (p.r.); *quasi quasi*, "per poco" (p.279) en (P.d.t.).

F) También los números se presentan con vocalismo y consonantismo típicos del siciliano (Rohlfs, 1970c:309): *deci*, "dieci" (p.48) en (p.d.M.); *quattru*, "quattro" (p.19), *novi*, "nove" (p.21), *unnici*, "undici" (p.31), *novantacinco* "novantacinque" (p. 234) en (p.r.).

Además: el término *vintina* que indica el "venti" es un número muy empleado en el siciliano actual. El término, probablemente de origen romano (Rohlfs, 1970c: cap. 975) aparece en muchas obras de Camilleri: entre todas destacamos (p.15) en (p.r.).

G) Un apartado interesante es el que se refiere a las concordancias (artículo – sustantivo y sustantivo – adjetivo) y a la formación del plural (cfr. Leone, 1995:118): *i purmuna*, "i polmoni" (p.20), *il dintra e il fora*, "il dentro e il fuori" (p.129) en (p.i.d.M.); *le mano in sacchetta*, "le mani in tasca" (p.85) en (p.d.M.); *arrivato tardo*, "arrivato tardi" (p.11) en (g.d.b.); *i scaluna*, "gli scalini" (p.165) en (p.r.); *canala rotte*, "canali, tubi rotti" (p.38) en (P.d.t.).

Tenemos que hacer algunas observaciones al respecto: ciertas formas típicas como *purmuna*, *scaluna*, etc., son plurales y su desinencia es en *–a* porque el singular correspondiente con el vocalismo siciliano (e>i) se confunde con el plural de los nombres masculinos de la segunda declinación (-i), así que una salida alternativa permite distinguir los términos masculinos en plural. Es un fenómeno típico del siciliano, como apunta Rohlfs (1970a:369). La forma *le mano* es un tipo de plural que tiene su origen en la cuarta declinación: es una forma arcaica que ha evolucionado y sólo llega a distinguir el número en época más tardía. (Rohlfs, *ibídem*:24-34). El número *cinco* "cinque" (p. 153) en (p.r.), es una forma también muy usada en el sur de Italia: es indeclinable, aunque a veces es posible encontrar formas de unión con el plural (Rohlfs, *ibídem*:311); a menudo ocurre que el adverbio concuerda en género y número con el sustantivo al que se refiere. Esta construcción es poco conocida en la mayoría de los dialectos del sur de la península.

H) Camilleri utiliza con profusión la hipercorrección, un fenómeno lingüístico que Leone pone de manifiesto en su obra *L'italiano regionale di Sicilia*, (cfr. Leone, 1982:57). Observamos interesantes cambios consonánticos con un "empobrecimiento" del término: *caminare*, "camminare" (p.17) en (p.i.d.M.); *farabutti*, "farabutti" (p.14), *asasini*, "assassini" (p.14) en (g.d.b.); *cafè*, "caffè" (p.28), *machinetta*, "macchinetta" (p.28) en (p.r.).

Por otro lado, observamos también el uso impropio de las geminadas, la reproducción de un fonema o de una sílaba (que en el caso de Camilleri reproduce el sonido de las hablas locales): *incarricata*, "incaricata" (p.33), *scarrico*, "scarico" (p.79) en (p.d.M.); *sdirrupo*, "dirupo" (p.36), *carricatore*, "caricatore" (p.29), *vennirdì*, "venerdì" (p.24) en (p.i.d.M.); *fastiddio*, "fastidio" (p.69), *studdio*, "studio" (p.73) en (g.d.b.); *cammisi*, "camice" (p.17), *malappena*, "malapena" (p.17) en (p.r.); *rimeddio*, "rimedio"(p.23), *stuffata*, "stufata"(p.21) en (P.d.t.).

9.2.2.1 Las formas verbales

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

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

Modo indicativo

Presente:

- *avi*, “ha” (p.144), *sugnu*, “sono” (p.179), *sapi*, “sa” (p.204) en (p.d.M); *sacciu*, “so” (p.154), *(mi) susu*, “(mi) alzo” (p.163) en (p.i.d.M.); *babbii*, “scherzo” (p.15), *(mi) voli*, “(mi) vuole” (p.21) en (g.d.b.); *(ci) dugnu*, “(ci) do” (p.110), *sunnu*, “sono” (p.111), *mori*, “muore” (p.171) en (p.d.r.); *trasi*, “entra” (p.177), *fazzu*, “faccio” (p.178), *arrinesci*, “riesce” (p.178), *(lu) sacciu*, “lo so” (p.183), *havvi*, “ha” (p.189) en (P.d.t.); *staiu* “stò” (p.49) en (P.d.t.).

Imperfetto (Imperfecto):

- *avivano*, “avevano” (p.18), *taliava*, “guardava” (p.18), *s’attrovava*, “si trovava” (p.9), *trimavano*, “tremavano” (p.60) en (p.r.); *cataminava*, “muoveva” (p.22), *sgriddrava*, “sgranava” (p.18) en (g.d.b.); *s’avia (a tiniri)*, “si doveva (tenere)” (p.186) en (P.d.t.).

Passato remoto (Pretérito indefinido):

- *gemette*, “gemette” (p.62), *susii*, “alzai” (p.111) “pinsai” “pensai” (p.111) en (p.r); *cuocì*, “cosse” (p.49), *godè*, “godette” (p.49), *cangiò*, “cambiò” (p.50), *desi*, “dette” (p.60), *vintiò*, “arieggiò” (p.66) en (p.i.d.M.); *(si) taliarono*, “(si) guardarono” (p.80), *pigliò* “prese”, *arrispunnì*, “rispose” (p.228) en (g.d.b.); *arricivitte*, “ricevette” (p.126), *pruì*, “offrì” (p.126), *liggì*, “lesse” (p.132), *ittai*, “gettai” (p.154) en (p.i.d.M.); *isò*, “alzò” (p.104) en (P.d.t.); *arrussicò*, “arrossì” (p.14), *inchì*, “riempì” (p.22) en (g.d.b.); *morse*, “morì” (p.234), *vippi*, “bevve” (p.239) en (p.r.); *morsi*, “morii” (p.178), *capero*, “capirono” (p.192) en (P.d.t.).

Trapassato prossimo (Pluscuamperfecto):

- *aviva fatto*, “aveva fatto” (p.281) en (p.i.d.M.); *era curruta*, “era corsa” (p.142) en (p.d.M.); *era semicummigliata* “era semicoperta” (p.117), *avivano telefonato* “avevano telefonato” (p.122) en (p.r.).

Infinito (infinitivo)

- *rapriri*, “aprire” (p.110), *fari* “fare” (p.110), *cataminarsi*, “muoversi” (pag.107), en (p.r.); *innirbusire*, “innervosire” (p.51) en (p.d.M); *addunarisinni*, “accorgersene” (p.114), *cucirisi*, “cucirsi” (p.117), *isarisi*, “alzarsi” (p.147) en (p.i.d.M.); *mittirisi*, “mettersi” (p.14), *trasire*, “entrare” (p.13), *sciarriar(mi)*, “litigare” (p.16) en (g.d.b.).

Imperativo

- *tàliami*, “guardami” (p.162) en (p.i.d.M.); *lassa*, “lascia” (p.19), *votati*, “voltati” (p.9), *addrumisciti*, “addormentati” (p.9) en (g.d.b.); *amuninni*, “andiamo” (p.30) en (P.d.t.).

Participio passato (Participio pasado)

- *nisciuto*, “uscito” (p.60), *liggiuto*, “letto” (p.64) en (p.d.M.); *addrumisciuto*, “addormentato” (p.133) en (p.i.d.M.);

Gerundio presente

- *santianno*, “santiando” (p.140), *lamentianossi* “lamentandosi” (p.140), *gastimiando*, “bestemmiando” (p.140) en (p.i.d.M.); *cadenno*, “cadendo” (p.177) en (P.d.t.).

Congiuntivo (Subjuntivo)

Presente:

- *dicisse*, “dicesse” (p.72) en (p.d.M.); *ragiunassi*, “ragionasse” (p.163) en (p.i.d.M.); *vinissi*, “venisse” (p.178), *s’assittasse*, “si sieda” (p.181) en (P.d.t.).

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

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

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

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

El uso del subjuntivo presente no está muy extendido en los tiempos verbales del dialecto siciliano. El imperfecto de subjuntivo, a menudo usado por nuestro autor, asume distintas funciones; *putisse* "potesse", es el verbo de una construcción subordinada final: "perché il nobiluomo putisse". La elección del subjuntivo con características finales no es rara en las hablas locales de algunas regiones del sur de Italia (a diferencia de otras funciones resueltas con el indicativo, como apunta Rohlfs (1970c:68); *piacissi*, es un imperfecto de subjuntivo que sustituye al condicional: *macari a mia piacissi digiunari accussì* "anche a me piacerebbe digiunare così". Su uso es de tipo desiderativo: la sustitución de este morfema se debe al hecho de que el condicional es un modo verbal cuyo uso se está perdiendo en los dialectos del sur (cfr. Leone, 1995:40).

9.2.3 Particularidades léxicas

En este apartado nos vamos a dedicar únicamente a desarrollar los principios en los que se basa el autor Andrea Camilleri para abordar sus creaciones lingüísticas[72].

[72] Para nuestro análisis nos hemos servido de las siguientes obras: Troppa, G. (1991), *Su alcuni aspetti dell'italianizzazione lessicale in Sicilia, innovazione e conservazione nelle lingue*, en Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia, Giardini Editori, Pisa. Roccella, R., (1875), *Vocabolario della lingua parlata in piazza Armerina (Sicilia)*, Bartolomeo Mantelli Editore, Caltagirone. Gioeni, G., (1885), *Saggio di etimologie siciliane*, Tipografia dello Statuto, Palermo. Nicotra, D'Urso E., (1922), *Nuovissimo dizionario Siciliano-Italiano, contenente le voci e le frasi siciliane dissimili dalle italiane*, Niccolò Giannotta Editore, Catania. Nicotra, V., (1982), *Dizionario Siciliano-Italiano*, Stabilimento Tipografico Bellini, Catania. Scavuzzo, C., (1982), *Dizionario del parlar siciliano*, Edikronos, Palermo.

9.2.3.1 Camilleri y sus creaciones léxicas

Sirviéndonos de fuentes extremadamente útiles como las que acabamos de mencionar en la nota, se ha podido establecer a nivel léxico cuáles son las voces que pertenecen al dialecto siciliano y cuáles pueden ser consideradas como el resultado de la creación literaria de Andrea Camilleri.

El análisis se centra, sobre todo, en las voces que no corresponden al italiano estándar, y en algunos casos han sido seleccionadas según las conjunciones que aparecen en el texto. El análisis seguirá con un estudio sobre las principales preposiciones, los pronombres, los adverbios y los artículos. Una relación detallada de los principales sustantivos usados por Camilleri a lo largo de las obras seleccionadas, cerrará esta sección.

Las obras son *Un mese con Montalbano* y *La pazienza del ragno*, por lo que respecta a las novelas policíacas y para las novelas del ciclo histórico, *La mossa del cavallo* y *La presa di Macallè*. La elección de éstas no ha sido realizada de manera aleatoria, sino que hemos intentado escoger aquellas novelas que por su fecha de aparición (entendida ésta desde una perspectiva cronológica) nos permitiesen comparar la evolución del lenguaje del autor, tanto en el ciclo policíaco como en el histórico. El período de publicación de todas ellas se extiende entre 1998 y 2004.

Por razones de brevedad usaremos las siguientes abreviaturas: (m.M) para *Un mese con Montalbano* y (p.r) para *La pazienza del ragno*. Por lo que respecta a las obras históricas, las abreviaturas son las siguientes: (m.c) para *La mossa del cavallo* y (p.M) para *La presa di Macallé.*

El análisis que vamos a realizar quiere demostrar además que cuanto más elevada es la frecuencia de ciertas concurrencias en los textos, menos posibilidades existen para demostrar que se repiten ciertas variaciones lingüísticas del mismo término, todo ello en favor de la variedad expresiva que el autor quiere perseguir usando su particular expresión lingüística.

Por el contrario, si la frecuencia de uso es escasa, es posible postular la existencia de una mayor riqueza de términos y formas, lo que redunda en el enriquecimiento del análisis léxico emprendido. Junto a cada nexo hemos añadido el número de concurrencias que se verifican en los textos seleccionados para demostrar en cada caso la evolución (cuando la haya) de las incidencias dialectales y no usadas por Camilleri.

Veremos además cómo el uso de ciertos términos dialectales, del italiano o, simplemente, ciertos neologismos creados por el propio autor a partir del dialecto (a veces también italianizando), crece conforme va aumentando el número de publicaciones. Es decir: en este análisis es posible apreciar que desde las primeras pálidas apariciones del dialecto siciliano en la novela *Un mese con Montalbano* de 1998 (ciclo policíaco) es posible constatar que la "osadía lingüística" de nuestro autor aumenta de intensidad con la otra novela seleccionada del mismo ciclo, *La pazienza del ragno*, publicada en 2004. También apreciamos importantes variaciones en las dos novelas siguientes (pertenecientes al ciclo histórico): desde la publicación de *La mossa del cavallo* (1999), hasta la aparición de *La presa di Macallé* (2003), la presencia de términos dialectales va en aumento, de forma sensible.

Las explicaciones para estos fenómenos pueden ser de las más variadas. A nuestro modo de ver, para Andrea Camilleri, tras los primeros intentos, el uso del dialecto se ha ido revelando como su mejor manera de expresarse. Además, en los años que transcurren entre una y otra novela (tanto si nos referimos al ciclo policíaco como al histórico), el público que se ha ido acercando a su literatura ha tenido el tiempo suficiente para poder impregnarse poco a poco de sus particulares expresiones lingüísticas. Mucho ha pasado desde aquel glosario publicado en la últimas páginas de *Un filo di fumo* (1980). Con las últimas publicaciones del escritor siciliano el número de términos dialectales, y no sólo de éstos, como decíamos anteriormente, ha aumentado sensiblemente. Pero también ha aumentando

la capacidad de receptividad de sus lectores. Lo que significa que, desde la publicación de *Un mese con Montalbano* (1998), el universo literario y lector que rodea Camilleri se ha ido transformando y enriqueciendo.

Siguiendo un exclusivo orden alfabético hemos seleccionado al azar los siguientes verbos (que aquí mostraremos en su origen siciliano):

- ACCANUSCIRI (conoscere, esp. *conocer*), ACCAPIRI (capire, esp. *entender*), ACCATTARI (comprare, esp. *comprar*), ADDIVINTARI (diventare, esp. *diventar*), ALLURDARI (sporcare, esp. *ensuciar*), AMMAZZARI (ammazzare, esp. *matar*), AMMUCCIARISI (nascondere, esp. *esconder*), ANDARI (andare, esp. *ir*), ARRINISCIRE (riuscire, esp. *conseguir*), ARRISPUNNIRI (rispondere, esp. *responder*), ARRIVARI (arrivare, esp. *llegar*), , ASSITTARSI (sedersi, esp. *sentarse*), AVIRI (avere, esp. *haber*), CAMPARI (campare, esp. *vivir*), CANGIARI (cambiare, esp. *cambiar*), CATAFUTTIRISI (cadere, esp. *caer*), CATAMINARISI (muoversi, esp. *moverse*), CHIANGIRI (piangere, esp. *llorar*), CIRCARI (cercare, esp. *buscar*), CRIDIRI (credere, esp. *creer*), DARI (dare, esp. *dar*), DIRI (dire, esp. *decir*), DURMIRI (dormire, esp. *dormir*), ESSIRI (essere, esp. *ser*), FARI (fare, esp. hacer), ISARE (sollevare, esp. *subir-llevar arriba*), LASSARI (lasciare, esp. *dejar*), NISCIRI (uscire, esp. *salir*), PINSARI (pensare, esp. *pensar*), POTIRI (potere, esp. *poder*), PRINCIPIARI (iniziare, esp. *empezar*), RAPRIRI (aprire, esp. *abrir*), SANTIARI (dire parolacce, esp. *decir palabrotas*), SAPIRI (sapere, esp. *saber*), SPIARI, (parlare, esp. *hablar*), SUSIRISI (alzarsi, esp. *levantarse*), TALIARI (guardare, esp. *mirar*), TRASIRI (entrare, esp. *entrar*).

Lo que buscamos con este análisis es demostrar cómo lleva a cabo nuestro autor esa sofisticada operación de adaptar términos a partir del dialecto siciliano. Es decir, a través de los verbos, y de sus conjugaciones,

creemos poder explicar la trasformación que Camilleri lleva a cabo en su juego lingüístico. Se dan tres posibilidades (de aquí la división en tres columnas de las tablas que siguen):

La primera consiste en el uso de un italiano estándar. Por italiano estándar, o lengua estándar, nos referimos a aquellos verbos que no son modificados y que el autor reproduce en sus obras tal y como se utilizan habitualmente en italiano.

La segunda es la operación de italianización de ciertos verbos procedentes del dialecto siciliano, y por consiguiente de ciertas conjugaciones. El fenómeno más extendido en Camilleri es, como veremos más adelante, el respeto de la raíz verbal del fonema y la adaptación de éste a las tres conjugaciones italianas (-are, -ere, -ire). Con esta simple operación, el verbo no pierde su carga semántica y se acerca así al gran público, pues si el verbo se presentara en su forma dialectal originaria (como ocurre en algunas ocasiones en la obra de Camilleri) podría no tener acogida tan amplia entre los lectores o incluso entorpecer la comprensión del texto en el que aparece. Y, como veremos, éste es el fenómeno más importante de la complicada operación de italianización del dialecto llevada a cabo por Camilleri.

Una tercera posibilidad, por el contrario, lleva a Camilleri a utilizar el verbo tal como se usa en el dialecto de su tierra (en este caso, la mayoría de los ejemplos encontrados se refieren al uso del infinitivo).

Otro elemento que nos parece importante subrayar ahora se refiere al uso de ciertas expresiones *camillerianas*, en ocasiones dialectizadas y, en otras, italianizadas o simplemente utilizadas en la lengua estándar. Es decir: la técnica narrativa usada por Camilleri a la hora de determinar las diferencias sociales que existen entre sus personajes se basa en el uso de las tres técnicas que acabamos de mencionar.

Está claro que cada personaje tiene su manera de expresarse: un campesino siciliano nunca hablará como el dueño de una tienda de comestibles de Catania, por ejemplo, y el dueño de una tienda de Catania no hablará nunca como un funcionario público de cualquier Administración del Estado, quien, a su vez, tampoco hablará como un jefe de la policía, como un ministro o como una persona con un nivel cultural alto.

En algunas tablas observaremos fenómenos parecidos a los que acabamos de mencionar: algunas veces el autor usa en la misma novela diferentes cánones lingüísticos, es decir: en ocasiones Camilleri se remonta al uso de un infinitivo o de un presente, o del imperfecto, etc. y lo hace rebuscando en el dialecto siciliano aquellos usos que más le suenan o más le satisfacen. Si en una tabla se encuentra un infinitivo procedente del italiano estándar, otra en la que aparece un infinitivo dialectal sicilianizado y otra con un infinitivo dialectal (en su origen siciliano), esto explica claramente que el personaje que lo usa pertenece a un sector de la sociedad bien determinado.

Un ejemplo muy ilustrativo lo constituyen algunas tablas en las que el lector de este trabajo puede comprobar la existencia de un verbo en presente, que puede presentar una forma en su origen siciliano, otra en su forma italianizada e incluso una tercera en su forma estándar. Este fenómeno, repetimos, es bastante común en Camilleri. Bastaría con observar el diálogo en el que cada verbo es utilizado para entender que la intención perseguida por Camilleri es sólo la de diferenciar la cultura de sus personajes comenzando por algo tan natural como la manera que tiene cada uno de ellos de expresarse lingüísticamente.

Una vez sentadas las premisas en las que se basa nuestro análisis lingüístico, veamos cómo se reflejan los fenómenos enunciados más arriba en la narrativa de Camilleri. Para ello haremos un repaso a los 38 verbos escogidos.

1) ACCANUSCIRI (conoscere, esp. *conocer*).

En la novela (m.M.) este término aparece 4 veces pero en italiano estándar *conoscere*. Encontramos sólo dos ejemplos de este verbo en su versión dialectal italianizada: *accanoscenza* y *accanosciuto* (usados una vez cada uno). Siguiendo la norma de la lengua estándar, hemos constatado además que en (m.M), Camilleri usa *conosco* (14 veces), *conosce* (14), *conosciuto* (6), *conobbe* (2). Queda claro con este ejemplo que el autor muestra ciertas reticencias hacia el uso del dialecto (al menos en esta primera novela que estamos analizando). En (p.r.) las cosas cambian ligeramente. Encontramos un aumento sustancial del término dialectal italianizado en distintos matices verbales: *accanosceva* (1), *accanosciute* (1), *accanosciuto* (1), aunque el autor sigue usando el italiano estándar para *conoscere* (5), *conosco* (5), *conosce* (9), *conosceva* (2). Por lo que respecta a la novela (m.c.) encontramos las siguientes variaciones: *accanoscere* (1), *canoscere* (1), *canosceva* (1), *canosciuta* (1) y *canosciuto* (1). Por último en (p.M.), se produce un cambio sustancial: vemos cómo Camilleri confía en la expresión dialectal (aunque se trata de un tímido intento): *accanusciri* (1), *accanusci* (1). Después usará la forma italianizada del verbo: *accanosciuta* (1), *accanosceva* (1), *accanoscì* (1), mientras tanto, desaparece por completo el verbo en italiano.

Tal como hemos descrito, la variación lingüística de este verbo queda así reflejada en la siguiente tabla.

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	conoscere (4), conosco (14), conosce (14), conosciuto (6), conobbe (2).	accanoscenza (1) accanosciuto (1)	
(p.r) – 2004	conoscere (5), conosco (5), conosce (9), conosceva (2)	accanosceva (1), accanosciute (1), accansciuto (1)	
(m.c) – 1999		accanoscere (1), canoscere (1), canosceva (1), canosciuta (1), canosciuto (1)	
(p.M) – 2003		accanosciuta (1), accanosceva (1), accanoscì (1)	accanusciri (1), accanusci (1)

Tabla 6. *Variación lingüística del verbo* accanusciri

2) ACCAPIRI (capire, esp. *entender*)

En la novela (m.M.) este término aparece 21 veces en la forma de infinitivo en italiano estándar *capire*. Siguiendo la norma de la lengua italiana el verbo conjugado se repite en *capisco* (11), *capisce* (11), *capito* (32), *capì* (20) *capendo* (3). En esta primera novela el uso del dialecto no existe. En (p.r.) tampoco hace uso Camilleri del dialecto. De hecho, encontramos varias veces *capire* (10), *capisco* (8), *capisce* 12, *capito* (24), *capì* (12). Lo mismo que ocurre en (m.c.), donde el verbo aparece en su

versión estándar: *capire* (7), *capisco* (1), *capisce* (5), *capito* (13), *capì* (14). Todo cambia en la última novela (p.M.) en la que el verbo dialectal es usado tanto en su versión original *accapiri* (3) como en la italianizada: *accapito* (1), *accapiva* (1), accaputo (1). El verbo en italiano también aparece en esta novela, pero con una frecuencia de uso mucho menor con respecto a las primeras novelas: *capire* (1), *capì* (15), *capirono* (2), *capito* (9).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	capire (27), capisco (11), capisce (11), capito (32), capì (20), capendo (3)		
(p.r) – 2004	capire (10), capisco (8), capisce (12), capito (24), capì (12)		
(m.c) – 1999	capire (7), capisco (1), capisce (5), capito (13), capì (14)		
(p.M) – 2003	capire (1), capì (12), capirono (2), capito (9)	accapito (1), accapiva (1), accaputo (1)	accapiri (3), accapì (7)

Tabla 7. *Variación lingüística del verbo* accapiri

3) ACCATTARI (comprare, esp. *comprar*)

En la novela (m.M.) este verbo no aparece en su versión original, pero sí italianizado por el autor. De hecho el verbo *accattare* aparece 6 veces. En (p.r.) encontramos el infinitivo italiano *comprare* (1) y el indefinido *comprò* (1), el reflexivo italianizado *accattarsi* (2) y el infinitivo italianizado *accattare* (2). Por lo que se refiere a la siguiente novela (m.c.) hemos localizado sólo una vez este verbo (italianizado) y acompañado del pronombre indirecto "gli", *accattargli* (1). No existe ninguna otra presencia del mismo verbo en esta novela. Por último, en (p.M.) localizamos la presencia del infinitivo original siciliano *accattari* (3), y también del participio *accattato* (5), del indefinido *accattai* (1) y del infinitivo italianizado *accattare* (2). No existe tampoco en esta novela referencia alguna al italiano estándar. El resultado del análisis queda reflejado como sigue:

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		accattare (6)	
(p.r) – 2004	comprare (1), comprò (1)	accattarsi (2), accattare (2),	
(m.c) – 1999		accattargli (1)	
(p.M) – 2003		accattare (2)	accattari (1),

Tabla 8. *Variación lingüística del verbo* accattari

4) ADDIVINTARI (diventare, esp. *diventar*)

También en el caso del verbo *addivintari* hemos encontrado alguna curiosidades: este verbo no aparece nunca en (m.M) en su versión dialectal pura, mientras que sí aparece en varias ocasiones en una versión

italianizada: *addiventarono* (1), *addiventa*, (1), *addiventate* (1), *addiventato* (2), *addiventò* (2). En (p.r.) localizamos una presencia importante del verbo, en su forma original (vemos que el tronco del verbo queda inalterado): *addivintari* (1), *addivintare* (2), *addivintarono* (1), *addivintato* (8), *addivintati* (1), *addivintò* (1). Mientras, en la novela histórica (m.c.) hemos encontrado el verbo italianizado pero sólo en dos ocasiones: *addiventa* (1), *addiventò* (1). Cierra este apartado la novela (p.M.), que una vez más resulta más rica que las anteriores. De hecho encontramos muy claramente una presencia constante del siciliano en las siguientes formas verbales: *addivintari* (11), *addivintò* (5), *addivintava* (5), *addivintato* (17).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		addiventarono (1), addiventa (1), addiventate (1), addiventato (2), addiventò (2)	
(p.r) – 2004		addivintare (2)	addivintari (1), addivintarono (1), addivintato (8), addivintati (1), addivintò (1)
(m.c) – 1999		addiventa (1), addiventò (1)	
(p.M) – 2003			addivintari (11), addivintò (5), addivintava (5), addivintato (17)

Tabla 9. *Variación lingüística del verbo* addivintari

5) ALLURDARI (sporcare, esp. *ensuciar*)

El verbo que hemos seleccionado reúne pocos indicios útiles para nuestro trabajo (aunque, no por ello, deja de ser un verbo interesante para su análisis). En la novela policíaca (m.M.), no hemos encontrado ninguna presencia dialectal. Pero esto tampoco ocurre en las demás novelas, con excepción de un único caso en (m.c.). Lo que sí es posible apreciar es un uso constante del dialecto italianizado. En (p.r.), por ejemplo, el verbo *allurdari*, no aparece nunca. En (m.c.) encontramos *allortada* (1), *allortado* (1) y, como recordábamos con anterioridad, el único ejemplo de dialecto, *allurdatu* (1). Por último, en (p.M.) apreciamos el uso de *allordò* (1), *allordata* (1), *allordato* (1), en un número de ejemplos sensiblemente inferior con respeto a las primeras novelas.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998			
(p.r) – 2004			
(m.c) – 1999		allordata (1), allordato (1)	allurdatu (1)
(p.M) – 2003		allordò (1), allordata (1), allordato (1)	

Tabla 10. *Variación lingüística del verbo* allurdari

6) AMMAZZARI (ammazzare, esp. *matar*)

En el caso de *ammazzare* hemos podido comprobar que el autor lo utiliza casi siempre en su forma estándar, con excepción de la última novela. De hecho, en (m.M.) hemos localizados *ammazzare* (10), *ammazzava* (1), *ammazzato* (31). La presencia del dialecto es de hecho

nula, lo mismo que ocurre en (p.r.), en la que hemos encontrado *ammazzare* (1), *ammazzato* (2), *ammazzò* (1). En el caso de (m.c.) la ausencia del dialecto o de un dialecto italianizado se repite: el autor recurre de nuevo al italiano estándar y de hecho hemos contado un uso amplio de estas formas: *ammazzare* (4), *ammazzato* (9), *ammazzata* (1). Cierra este análisis la novela (p.M.), único ejemplo de mayor experimentación del autor con este verbo: hemos encontrado *amazzari* (6) en su forma original siciliana y *ammazzato* (11) en italiano estándar.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	ammazzare (10), amazzava (1), ammazzato (31)		
(p.r) – 2004	ammazzare (1), ammazzato (2), ammazzò (1)		
(m.c) – 1999	ammazzare (4), ammazzato (9), ammazzata (1)		
(p.M) – 2003	ammazzato (11)		amazzari (6)

Tabla 11. *Variación lingüística del verbo* ammazzari

7) AMMUCCIARSI (nascondersi, esp. *esconderse*)

En el caso de *ammucciarsi*, Andrea Camilleri ha optado siempre por el mantenimiento en su versión italianizada del dialecto siciliano. El resultado de nuestro anális nos ha dado las siguientes incidencias: en (m.M.) hemos localizado los verbos *ammucciarsi* (2), *ammucciati* (2), *ammucciato* (3), *ammucciare* (2). En (p.r) *ammucciare* (2), *ammucciato* (2)

y *ammucciate* (1). Por lo que respecta a la novela histórica (m.c.) hemos encontrado *ammucciare* (1), *ammucciato* (1) y el verbo acompañado de pronombre directo "lo", *ammucciarlo* (1). Cierra el análisis el último libro (p.M.), en el que el resultado ha sido el siguiente: el reflexivo *ammucciarsi* (1), el participio *ammucciato* (6) y el indefinido *ammucciò* (1).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		ammucciarsi (2), ammucciati (2), ammucciato (3), ammucciare (2)	
(p.r) – 2004		ammucciare (2), ammucciato (2), ammucciate (1)	
(m.c) – 1999		ammucciare (1), ammucciato (1), ammucciarlo (1)	
(p.M) – 2003		ammucciarsi (1), ammucciato (1), ammucciò (1)	

Tabla 12. *Variación lingüística del verbo* ammucciarsi

8) ANDARI (andare, esp. *ir*)

El caso del verbo *andari*, es otro claro ejemplo de cómo el uso del dialecto en las novelas de Camilleri ha ido aumentando conforme iban sucediéndose las publicaciones. De hecho, comenzando con (m.M.), hemos localizado este verbo en su versión estándar, es decir *andare*: en infinitivo, *andare* (51), participio *andato* (41), imperfecto *andava* (34), presente *vado*

(14) y *vai* (13). En la segunda novela (p.r.), aparece tímidamente el dialecto en una sola ocasión: *andari* (1), para dar paso al italiano estándar de *andare* (33), *andato* (14), *andava* (11), *vado* (17), *vai* (11). En (m.c.) encontramos, de nuevo, el infinitivo dialectal *andari* (1), pero éste va acompañado de la primera persona del presente de indicativo, *vaiu* (1). Además, siempre en (m.c.), Camilleri usa igualmente el infinitivo *andare* (21), *andato* (11), *andava* (7), *andò* (19). Por último, en (p.M.), nos encontramos ante una variedad más amplia de dialectalismos: *andari* (29), *iri* (1), *vaiu* (3), *vaju* (2), *iuta* (2); pero también: *andare* (22), *andato* (14), *andava* (17), *andò* (83).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	andare (51), andato (41), andava (34), vado (14), vai (13)		
(p.r) – 2004	andare (33), andato (14), andava (11), vado (17), vai (11)		andari (1)
(m.c) – 1999	andare (21), andato (11), andava (7), andò (19)		andari (1)
(p.M) – 2003	andare (22), andato (14), andava (17), andò (83)		andari (29), iri (1), vaiu (3), vaju (2), iuta (2)

Tabla 13. *Variación lingüística del verbo* andari

9) ARRINISCIRE (riuscire, esp. *conseguir*)

En el uso de este verbo Andrea Camilleri es bastante constante en su uso italianizado. De hecho hemos localizado en (m.M.): *arriniscì* (9), *arrinisciva* (1), *arriniscisse* (1), *arrinisciuto* (1). En (p.r.) el autor sigue la misma pauta: *arriniscire* (1), *arriniscì* (17), *arrinisciva* (3), *arrinisciuto* (5). En (m.c.) los ejemplos son menores en número pero se mantienen siempre fieles al dialecto siciliano: *arrinisciuto* (1), *arriniscì* (2) y *arrinisciva* (1). Cierra el análisis la novela (p.M.), en la que hemos encontrado: *arriniscì* (29), *arriniscirono* (2), *arrinisciuta* (4), *arrinisciuto* (8), *arrinisciva* (4). Nótese el aumento considerable del dialecto en esta última novela (un fenómeno que como estamos observando se repite a lo largo de los análisis anteriores). De hecho en la tabla que sigue es posible observar con más detenimiento el uso que Camilleri hace de su dialecto.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		arriniscì (9), arrinisciva (1), arriniscisse (1), arrinisciuto (1)	
(p.r) – 2004		arriniscire (1) arriniscí (17), arrinisciva (3), arrinisciuto (5)	
(m.c) – 1999		arrinisciuto (1) arriniscì (2), arrinisciva (1)	
(p.M) – 2003		arrniscì (29), arriniscirono (2), arrinisciuta (4), arrinisciuto (8), arrinisciva (4)	

Tabla 14. *Variación lingüística del verbo* arriniscire

10) ARRISPUNNIRI (rispondere, esp. *responder*)

Evidentemente existen algunos verbos que Andrea Camilleri prefiere mantener en su versión original y otros no. En el caso de *arrispunniri* hemos encontrado en (m.M.) el indefinido *arrispunnì* (4). En (p.r.) el infinitivo *arrispunniri* (5) y el indefinido *arrispunnì* (13), que constituyen fenómenos típicos del dialecto siciliano. Por lo que se refiere al fenómeno de italianización creado por Camilleri aquí tenemos el caso de *arrispunniva* (1). Más limitado es el uso de este verbo en (m.c.), donde sólo aparece en una ocasión: *arrispunnì* (1). Por último, en la novela (p.M.) las cosas cambian: *arrispunniri* (3), *arrispunnì* (15), *arrispunniva* (1), aunque el autor vuelve al infinitivo estándar *rispondere* (1) y al indefinido *rispose* (2).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998			arrispunní (4),
(p.r) – 2004		arrispunniva (1)	arrispunniri (5), arrispunnì (13)
(m.c) – 1999			arrispunnì (1)
(p.M) – 2003	rispondere (1) rispose (2)	arrispunniva (1)	arrispunniri (3), arrispunnì (15)

Tabla 15. *Variación lingüística del verbo* arrispunniri

11) ARRIVARI (arrivare, esp. *llegar*)

Si se exceptúa alguna experimentación localizada en la novela (m.c.), podemos observar que el verbo *arrivari* para Camilleri no es objeto de importantes cambios. De hecho, hemos localizado en (m.M.) *arrivare* (16), *arrivarono* (6), *arrivasse* (3), *arrivato* (31), *arrivo* (3), *arrivò* (34), que comparado con los demás ejemplos que siguen, nos indica que el autor,

en este caso, ha sido fiel al italiano estándar. En (p.r.) hemos localizado sólo un infinitivo siciliano, *arrivari* (1), mientras que los demás pertenecen a la lengua estándar: *arrivare* (9), *arrivarono* (3), *arrivasse* (1), *arrivato* (14), *arrivò* (24), *arrivo* (2). En (m.c.) parece haber un mayor aumento del dialecto y esto se refleja con la presencia de: *arrivari* (1), *arrivatu* (1), mientras el italiano estándar sigue presente pero en número seguramente inferior con respecto a las novelas analizadas anteriormente, *arrivarono* (2), *arrivato* (5), *arrivati* (6), *arrivò* (9). Por último, la novela (p.M.) ofrece *arrivari* (6) y también el estándar *arrivato* (16) y *arrivò* (39).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	arrivare (16), arrivarono (6), arrivasse (3), arrivato (31), arrivo (3), arrivò (34)		
(p.r) – 2004	arrivare (9), arrivarono (3), arrivasse (1), arrivato (14), arrivò (24)		arrivari (1)
(m.c) – 1999	arrivarono (2), arrivato (5), arrivati (6), arrivò (9)		arrivari (1), arrivatu (1)
(p.M) – 2003	arrivato (16), arrivò (39)		arrivari (6)

Tabla 16. *Variación lingüística del verbo* arrivari

12) ASSITTARSI (sedersi, esp. *sentarse*)

También en el caso de *assittarsi*, Andrea Camilleri confía mucho en la versión italianizada del verbo: de hecho, hemos localizado en (m.M.) el reflexivo *assittarsi* (4), el participio femenino *assittata* (10), el masculino *assittato* (18) y el reflexivo *assittatosi* (1). En (p.r.), *assittarsi* (7), *assittata* (5), *assittato* (6). En (m.c.) *assittata* (1), *assittati* (1), *assittato* (4), *assittò* (1). Por último, en (p.M.) *assittarsi* (3), *assittati* (4), *assittato* (17) y *assittò* (2), lo que hace muy regular el uso de este verbo a lo largo de la bibliografía seleccionada.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		assitarsi (4), assittata (10), assittato (18), assittatosi (1)	
(p.r) – 2004		assittarsi (7), assittata (5), assittato (6)	
(m.c) – 1999		assittata (1), assittati (1), assittato (4), assittò (1)	
(p.M) – 2003		assittarsi (3), assittati (4), assittato (17), assittò (2)	

Tabla 17. *Variación lingüística del verbo* assittarsi

13) AVIRI (avere, esp. *haber*)

También en el caso del verbo auxiliar *avere*, el uso de *avu* equivalente dialectal es bastante limitado, al menos al principio. De hecho, encontramos en (m.M.) el italiano estándar de *avere* (43), *avesse* (41), *avessero* (7), *aveva* (543), *avevano* (85), *avuto* (50), y el indefinido *ebbe*

(47). Nótese la altísima presencia del imperfecto *aveva*, más de quinientas veces. En la siguiente novela (p.r.), Camilleri cede el paso a una presencia mayor del verbo auxiliar *avere* en su vertiente dialectal: *aviri* (13), *aviva* (230), *avivano* (28), *avissi* (1), *avissero* (1) y, por último, el participio italiano estándar *avuto* (23) y el infinitivo *avere* (22). Con esta segunda publicación baja considerablemente hasta desaparecer el uso del imperfecto estándar sustituido por su equivalente dialectal. Una tendencia que en (m.c.) parece estar de acuerdo con la de la primera publicación. De hecho, la presencia del italiano estándar es mayor (tratándose de una de las primeras novelas de Camilleri): *aveva* (167), *avrebbe* (34), *avrebbero* (7), *avuto* (17), para cerrar con el dialectal *aviri* (1) y el italianizado *aviva* (2). En la novela (p.M.) Camilleri insiste en la italianización de ciertos verbos como *avita* (2), *avivo* (2), *aviva* (273), *avivano* (29), *avivamo* (1), *avuto* (16), mientras se decanta por el dialecto puro en el caso de *aviri* (21) y *avemu* (5).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	avere (43), avesse (41), avessero (7), aveva (543), avevano (85), avuto (50), ebbe (47)		
(p.r) – 2004	avuto (23), avere (22)	aviva (230), avivano (28), avissi (1), avissero (1)	aviri (13)
(m.c) – 1999	aveva (167), avrebbe (34), avrebbero (7), avuto (17),	aviva (2)	aviri (1)
(p.M) – 2003		avita (2), avivo (2), aviva (273), avivano (29), avivamo (1), avuto (16)	aviri (21), avemu (5),

Tabla 18. *Variación lingüística del verbo* aviri

14) CAMPARI (campare - vivere, esp. *vivir*)

Con este verbo Andrea Camilleri no crea ningún neologismo, ni tampoco lo utiliza con asiduidad. Lo que más destaca en el uso de este verbo en Camilleri es el verbo en sí: *campare* en el sur de Italia ya es un verbo bastante usado, mucho más usado que *vivere*, cuyo uso está posiblemente más extendido por el centro-norte de la península. De hecho, en (m.M.) Camilleri italianiza este verbo, al principio, dando lugar a las formas *campare* (6) y *campato* (1). En (p.r.) ocurre lo mismo siempre con el infinitivo, *campare* (2). En (m.c.) desciende el uso del infinitivo *campare* (1). Pero en (p.M.) Camilleri dialectaliza mínimamente ese verbo, obteniendo la siguiente concordancia: campari (1).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	campare (6), campato (1)		
(p.r) – 2004	campare (2)		
(m.c) – 1999	campare (1)		
(p.M) – 2003			campari (1)

Tabla 19. *Variación lingüística del verbo* campari

15) CANGIARI (cambiare, esp. *cambiar*)

Con el verbo *cangiari* las novelas de Andrea Camilleri vuelven a recuperar su fuerte connotación dialectal. De hecho, este verbo, empezando por la novela (m.M.), es descubierto por nuestro autor y mantenido sin muchas variaciones a lo largo de las novelas aquí seleccionadas. Camilleri lo ha italianizado (excepto en un caso), y en todos los demás ejemplos aquí resumidos el resultado es siempre el mismo. En (m.M.), decíamos, hemos

encontrado: *cangiare* (8), *cangiarono* (1), *cangiato* (8), *cangiava* (3), *cangiavano* (1), *cangiò* (4). En (p.r.) *cangiare* (3), *cangiava* (1), *cangiavano* (1), *cangiò* (3), *cangiato* (2). En (m.c.) *cangiare* (2), *cangiava* (2), *cangiò* (2). Hay que esperar hasta (p.M.) para encontrar *cangiari* (2). Además, en esta novela, hemos podido encontrar también: *cangiò* (2), *cangiava* (2), *cangiato* (3), *cangiata* (3).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		cangiare (8), cangiarono (1), cangiato (8), cangiava (3), cangiavano (1), cangiò (4)	
(p.r) – 2004		cangiare (3), cangiava (1), cangiavano (1), cangiò (3), cangiato (2)	
(m.c) – 1999		cangiare (2), cangiava (2), cangiò (2)	
(p.M) – 2003		cangiò (2), cangiava (2), cangiato (3), cangiata (3)	cangiari (2)

Tabla 20 *Variación lingüística del verbo* cangiari

16) CATAFUTTIRISI (cadere, esp. *caer*)

El caso del verbo *catafuttirisi* es también bastante emblemático. Es un verbo de origen totalmente siciliano, pero que Camilleri estandariza hasta tal punto que parece proceder de la lengua italiana. Nuestro autor casi nunca se acerca a la raíz siciliana del verbo, excepto en un caso, en que se refiere a la novela (p.M.). Como resultado de nuestra búsqueda: en (m.M.) hemos encontrado italianizado el verbo *catafottersi* (1), *catafotto* (1),

catafottuto (1). En (p.r.) se mantiene más o menos el mismo número de incidencias encontradas: *catafottere* (1), *catafottersene* (1), *catafotto* (1), *catafottuta* (1). En (m.c.) el verbo no tiene ninguna incidencia, mientras en (p.M.) lo encontramos en *catafottersi* (1) y sólo en *catafuttì* (1). En este último caso, Camilleri conserva la raíz del siciliano.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		catafottersi (1), catafotto (1), catafottuto (1)	
(p.r) – 2004		catafottere (1), catafottersene (1), catafotto (1), catafottuta (1)	
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003		catafottersi (1)	catafuttì (1)

Tabla 21. *Variación lingüística del verbo* catafuttirisi

17) CATAMINARSI (muoversi, esp. *moverse*)

Con este verbo ocurre lo mismo que con el anterior. Andrea Camilleri usa la base verbal de este término (que procede seguramente del siciliano), para convertirla en un dialecto fuertemente "manipulado" por el autor. El origen del verbo (como hemos podido constatar en el caso de *cangiare* y *catafottersi*) es seguramente siciliano. Camilleri, en ese intento de acercarse al lector y ser entendido por todos, italianiza el verbo haciéndolo más comprensible para los lectores de habla no siciliana (una técnica que como hemos podido comprobar a lo largo de este análisis se repite bastante en nuestro autor). Así que, a lo largo de la búsqueda que hemos realizado, localizamos unas cuantas incidencias que podríamos

resumir de la siguiente forma: en (m.M.), el verbo aparece como *cataminarsi* (1), *cataminare* (1), *cataminavano* (1), *cataminò* (6). En (p.r.) hemos encontrado *cataminarsi* (8), *cataminare* (1), *catamìnano* (1), *cataminato* (1) y *cataminavano* (1). En (m.c.) las incidencias han sido menores: *cataminare* (1), *cataminava* (2) y *cataminò* (1). Por último, en (p.M.), como hasta este momento, hemos localizado: *cataminarsi* (2), *cataminare* (2), *cataminava* (1), *cataminò* (6), *cataminata* (1) y *cataminato* (2).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		cataminarsi (1), cataminare (1), cataminavano (1), cataminò (1)	
(p.r) – 2004		cataminarsi (8), cataminare (1), cataminò (1), cataminato (1), cataminavano (1)	
(m.c) – 1999		cataminare (1), cataminava (1), cataminò (1)	
(p.M) – 2003		cataminarsi (2), cataminare (2), cataminava (1), cataminò (6), cataminata (1), cataminato (1)	

Tabla 22. *Variación lingüística del verbo* cataminarsi

18) CHIANGIRI (piangere, esp. *llorar*)

En el caso de *chiangiri* encontramos una correspondencia exacta entre la forma usada por Camilleri y la recurrente en el dialecto siciliano. De hecho, el autor usa con menor frecuencia este verbo en las obras

seleccionadas pero con mayor correspondencia a la forma original. Excepto en (m.M.), en la que no se ha detectado su presencia, aunque sí está presente el infinitivo italiano *piangere* (13), en las demás novelas hemos encontrado los siguientes usos: en (p.r.) *chiangiri* (5), *chiangiva* (2) y *chiangendo* (1). En (m.c.), *chiangiri* (4), *chiangenno* (1). Nótese el cambio realizado por este gerundio que pasa de *chiangendo* a *chiangenno* y se aleja sensiblemente del gerundio italiano de la segunda conjugación que, de hecho, acaba en –endo. Por último (p.M.): *chiangiri* (25), *chiangiva* (8), *chiangivano* (2) y el participio *chiangiuto* (1), italianizado. Como es posible apreciar en la siguiente tabla, el número de incidencias de este verbo aumenta sensiblemente entre la novela de 1988 (en la que no está presente) a 25 incidencias del verbo en su uso infinitivo en la novela de 2003.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	piangere (13)		
(p.r) – 2004		chiangendo (1)	chiangiri (5), chiangiva (2)
(m.c) – 1999			chiangiri (4) chiangenno (1)
(p.M) – 2003			chiangiri (25) chiangiva (8) chiangivano (2) chiangiuto (1)

Tabla 23. *Variación lingüística del verbo* chiangiri

19) CIRCARI (cercare, esp. *buscar*)

Para el verbo *circari* hemos encontrado unas cuantas incidencias que nos permiten afirmar que en este caso se produce una evolución similar a la detectada para otros verbos. De un uso tímido en las primeras novelas, se pasa a un uso mucho más extendido en las más recientes. En (m.M.) el verbo aparece en su uso estándar, en infinitivo, *cercare* (9), participio,

cercato (2), imperfecto, *cercavo* (1) e indefinido, *cercò* (6). En (p.r.), aparece un tímido uso del dialecto: *circari* (1), *circato* (2), *circava* (2). En (m.c.) vuelve *cercare* (7), *cercato* (3), *cercava* (1). Interesante y al mismo tiempo curiosa la italianización de *cercari*, que aparece en la novela una sola vez. Por último, en (p.M.) las elecciones (y las necesidades lingüísticas) de Camilleri son más amplias: *circari* (3), *circassero* (1), *circava* (4), *circamo* (1), *circato* (4) y *circò* (3).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	cercare (9), cercato (2), cercavo (1), cercò (6)		
(p.r) – 2004			circari (1), circato (2), circava (2)
(m.c) – 1999	cercare (7), cercato (3) cercava (1)	cercari (1)	
(p.M) – 2003			circari (3), circassero (1), circava (4), circamo (1), circato (4), circò (3)

Tabla 24. *Variación lingüística del verbo* circari

20) CRIDIRI (credere, esp. *creer*)

En (m.M.), como hemos podido comprobar, las elecciones del autor sobre el uso del dialecto son todavía "prudentes". De hecho, es muy raro encontrar dialectalismos o italianizaciones de ciertos términos dialectales en esta obra. Aquí hemos podido comprobar la existencia de algunas incidencias procedentes exclusivamente del italiano estándar: el infinitivo *credere* (6), el indefinido *credette* (2), el imperfecto *credevo* (1), el presente

credo (15), el participio *creduto* (5). En (p.r.) Camilleri introduce el término dialectal, así que las incidencias aumentan: el infinitivo cridiri (1), el indefinido *cridì* (1) y el imperfecto *cridiva* (3). Mientras que en la novela (m.c.), de 1999, el autor utiliza *cridiri* (3), *criditi* (1), *criduto* (1), junto a *credere* (4) y *creduto* (3), en la novela de 2003 los dialectalismos, aunque contenidos en número, suben a *cridiri* (3), *cridino* (3), *cridiva* (1) y *criduto* (1), desapareciendo por completo el italiano credere.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	credere (6), credette (2), credevo (1), credo (15), creduto (5)		
(p.r) – 2004			cridiri (1), cridì (1), cridiva (3)
(m.c) – 1999	credere (4), creduto (3)		cridiri (3), criditi (1), criduto (1)
(p.M) – 2003			cridiri (3), cridino (3), cridiva (1), criduto (1)

Tabla 25. *Variación lingüística del verbo* cridiri

21) DARI (dare, esp. *dar*)

El italiano sigue marcando el tiempo verbal en la primera novela (m.M.): *dare* (48), *dato* (76), *dava* (15), *davano* (4). En (p.r.) *dare* se transforma en el dialectal *dari* (3), aunque el autor reitera también el uso del italiano estándar de *dare* (8) y *dava* (1). En (m.c.) *dari* (1) es el único verbo dialectal que aparece en la obra (aunque hemos encontrado también otras incidencias como *dare* (9), *dava* (11) y *dato* (14). En la última novela (p.M.) desaparece por completo el uso infinitivo del verbo *dare*, aunque se

mantiene el imperfecto *dava* (16) y el participio *dato* (17). El dialecto está aquí presente con el infinitivo de *dari* (27) y el indefinido *desi* (11).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dare (48), dato (76), dava (15), davano (4)		
(p.r) – 2004	dare (8), dava (1)		dari (3)
(m.c) – 1999	dare (9), dava (11), dato (14)		dari (1)
(p.M) – 2003	dava (16), dato (17)		dari (27), desi (11)

Tabla 26. *Variación lingüística del verbo* dari

22) DIRI (dire, esp. *decir*)

Resumimos las incidencias encontradas en (m.M.): *dire* (77), *dico* (21), *dici* (12), *disse* (193). En la novela de 2004 (p.r.) los datos parecen ser bastantes distintos: apreciamos el uso dialectal del indefinido *diri* (4) y del imperfecto *diciva* (8), aunque el autor reitera el uso del infinitivo italiano (sensiblemente menor con respecto a la primera obra), *dire* (55), del presente, segunda persona singular, *dici* (8), del presente, primera persona plural, *diciamo* (6), del participio *detto* (94) y del indefinido *disse* (127), también en este caso notable y numéricamente superior. En (m.c.), las incidencias dialectales de este verbo encontradas a lo largo de la novela han sido las siguientes: *diri* (2), *diciva* (1), *dicivano* (2), mientras los elementos verbales procedentes del italiano estándar se afirman en *dire* (54), *dici* (2), *dicono* (3), *detto* (30), *disse* (86). Como reflejará más claramente la siguiente tabla, los cambios que se verifican en (p.M.) son importantes: aquí encontramos el infinitivo dialectal *diri* (67), el imperfecto de subjuntivo

dicisse (1), el imperfecto *dicivu* (1), el indefinido *dicisti* (7). A estos le siguen el imperfecto, tercera persona singular, *diciva* (23) y el imperfecto, tercera persona del plural, *dicivano* (5). Lo que supone, por parte del autor, el total abandono del italiano estándar.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dire (77), dico (21), dici (12), disse (193)		
(p.r) – 2004	dire (55), dici (8), diciamo (6), detto (94) disse (127)		diri (4), diciva (8)
(m.c) – 1999	dire (54), dici (2), dicono (3), detto (30), disse (86)		diri (2), diciva (1), dicivano (2)
(p.M) – 2003			diri (67), dicisse (1), dicivu (1), dicisti (7) diciva (23), dicivano(5)

Tabla 27. *Variación lingüística del verbo* diri

23) DURMIRI (dormire, esp. *dormir*)

Lo que ocurre con el verbo *dormiri* también es digno de consideración. En (m.M.) resulta interesante, como en otros casos, destacar el uso abundante de términos procedentes del italiano estándar. De hecho, encontramos el infinitivo *dormire* (7), el imperfecto *dormiva* (6), el participio *dormito* (3) y el imperfecto de subjuntivo *dormissero* (1). La lengua estándar desaparece casi por completo, sin embargo, en las siguientes novelas: en (p.r.), sólo encontramos algunas incidencias como *dormiva* (3) y *dormito* (2). Por lo que se refiere al dialecto, destacamos el

uso del infinitivo de *dormiri* (4). Algo parecido ocurre en (m.c.) donde apreciamos el uso del infinitivo dialectal *dormiri* (12) en notable aumento con respecto a la novela anterior y el uso del imperfecto italiano *dormiva* (6) y el indefinido *dormì* (2). Cierran el análisis de este verbo las incidencias encontradas en la obra (p.M.) en la que el infinitivo dialectal *dormiri* (28) está acompañado de otras incidencias interesantes y de procedencia puramente dialectal como: *durmiri* (1), *durmì* (1) y *durmuto* (1), *durmite* (1), *durmiva* (7) y *durmivano* (2), constituyen ejemplos claros de italianización.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dormire (7), dormiva (6), dormito (3), dormissero (1)		
(p.r) – 2004	dormiva (3) dormito (2)		dormiri (4)
(m.c) – 1999	dormiva (6) dormì (2)		dormiri (12)
(p.M) – 2003		durmite (1), durmiva (7), durmivano (2)	dormiri (28) durmì (1), durmiri (1), dormuto (1).

Tabla 28. *Variación lingüística del verbo* durmiri

24) ESSIRI (essere, esp. *ser*)

Al igual que ocurriera con el verbo auxiliar avere, este otro auxiliar essere presenta pocas transformaciones en las primeras novelas. En (m.M.) detectamos el uso del infinitivo *essere* (73), la tercera persona singular del presente *è* (590) y del participio *stato* (163). En esta primera novela el uso del dialecto es nulo. Por lo que respecta a la segunda novela analizada (p.r.),

vemos cómo la presencia del dialecto empieza a notarse: el infinitivo *essiri* (19) y el presente indicativo (primera persona) *sugnu* (1). Siguen apareciendo todavía *essere* (34), *è* (420) (aunque con una frecuencia de uso menor) y el participio *stato* (81). Algunos cambios se registran también en (m.c.): *essiri* (4), *sugnu* (1), mientras vemos cómo se reduce el uso de *essere* (32), *è* (290) y *stato* (88). Quizás las notas más interesantes las encontramos en la última novela analizada: en (p.M.) encontramos *essiri* (40), *sugnu* (16), pero también constatamos el descenso en el uso de *essere* (5), *è* (248) y *stato* (47).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	essere (73), è (590), stato (163)		
(p.r) – 2004	essere (34), è (420) stato (81)		essiri (19) sugnu (1),
(m.c) – 1999	essere (32), è (290) stato (88)		essiri (4), sugnu (1)
(p.M) – 2003	essere (5), è (248), stato (47)		essiri (40), sugnu (16)

Tabla 29. *Variación lingüística del verbo* essiri

25) FARI (fare, esp. *hacer*)

Resulta emblemático el caso del verbo *fari*. Analizando atentamente los registros encontrados en las cuatro obras, se observa claramente la evolución que el dialecto ha ido teniendo en Andrea Camilleri. Observamos lo siguiente: en (m.M.) hemos localizado *fare* (175), *fatto* (224), el futuro *farò* (4), el presente indicativo *faccio* (24). En (p.r.) aparece masivamente el dialecto siciliano: *fari* (20), *farici* (1), *farisi* (1), *faci* (2), *facisti* (1), *facivano*

(11), mientras el italiano estándar se limita a *fare* (107), *fatto* (129), *farò* (2). Las diferencias que hemos localizado en (m.c.) son notables con respeto a las obras anteriores y también con la obra siguiente, perteneciente al mismo género: *fari* (2), *farsi* (7), *faciva* (1), *facisti* (1), *facissi* (1), mientras el italiano estándar aparece en *fare* (83), *fatto* (85), *farò* (6), *faceva* (32), *facevano* (5). Con la última novela aquí analizada, vemos que el dialecto en Camilleri asume connotaciones más importantes. La presencia del dialecto es prácticamente total. De hecho, encontramos en (p.M.) el infinitivo *fari* (142), el reflexivo *farsi* (9), el presente de indicativo (primera persona singular) *fazzo* (13), el imperfecto *faciva* (93), el indefinido (primera persona singular) *fici* (35), el indefinido (segunda persona del singular) *facisti* (6), la segunda persona del imperfecto de subjuntivo *facissi* (1), el imperfecto de subjuntivo (tercera persona singular) *facisse* (1). El italiano estándar sólo es usado para *fare* (24), *fatto* (115).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	fare (175), fatto (224), farò (4), faccio (24)		
(p.r) – 2004	fare (107), fatto (129), farò (2)		fari (20), farici (1), farisi (1), faci (2), facisti (1), facivano (11),
(m.c) – 1999	fare (83), fatto (85), farò (6), faceva (32), facevano (5)		fari (2), farsi (7), faciva (1), facisti (1), facissi (1)
(p.M) – 2003	fare (24), fatto (115)		fari (142), farsi (9), fazzo (13), faciva (93), fici (35), facisti (6), facissi (1), facisse (1)

Tabla 30. *Variación lingüística del verbo* fari

26) ISARE (sollevare, esp. *subir*)

Se trata de un fenómeno bastante atípico, como hemos podido comprobar hasta este momento, lo que ocurre en las novelas seleccionadas con el verbo *isare*: este verbo aparece en (m.M.) mayoritariamente en su versión original en dialecto siciliano: el infinitivo *isare* (1), el participio (femenino singular) *isata* (1), el participio (masculino singular) *isato* (3) y el indefinido (tercera persona singular) *isò* (10). La presencia del italiano estándar se limita exclusivamente al verbo sollevare (1). Por lo que se refiere a lo analizado en la siguiente novela (p.r.) el resultado ha sido el siguiente: *isare* (1), *isato* (1), *isò* (2), *isava* (1), mientras en italiano estándar encontramos *sollevare* (1), *sollevò* (5), *sollevato* (3). En (m.c.), hemos encontrado las siguientes incidencias: *isare* (1), *isarsi* (1), *isava* (1), *isò* (4), mientras el uso estándar del italiano se limita a *sollevata* (3), *sollevato* (3), *sollevò* (1). Para acabar con el análisis de este verbo, recogemos las incidencias encontradas en (p.M.): *isare* (1), *isarono* (4), *isava* (2), *isò* (24), *isato* (1). Mientras, por un lado, se registra claramente el aumento de las concordancias dialectales, por el otro, hemos de subrayar la desaparición en esta novela del italiano estándar del verbo *sollevare*. Lo único localizado son las incidencias que se refieren al indefinido *sollevò* (5).

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	sollevare (1)		isare (1), isata (1), isato (3) isò (10)
(p.r) – 2004	sollevare (1), sollevò (5), sollevato (3)		isare (1), isato (1), isò (2), isava (1)
(m.c) – 1999	sollevata (3), sollevato (3), sollevò (1)		isare (1), isarsi (1), isava (1), isò (4)
(p.M) – 2003	sollevò (5)		isare (1), isarono (4), isava (2), isò (24), isato (1)

Tabla 31. *Variación lingüística del verbo* isare

27) LASSARI (lasciare, esp. *dejar*)

El uso que Camilleri hace de este verbo en las novelas seleccionadas es bastante amplio. De hecho, encontramos en (m.M.) el verbo *lassari* en dos ocasiones: *lassarono* (1), *lassati* (1). En esta novela subrayamos también la presencia del italiano estándar *lasciare* (11), *lasciato* (24), *lasciò* (14). En (p.r.) aumentan las incidencias: de hecho encontramos el infinitivo *lassari* (2), el indefinido (tercera persona del singular) *lassò* (1), y por lo que respeta a la italianización del verbo, hemos encontrado el indefinido (tercera persona del plural) *lassarono* (3), el participio *lassato* (2) y el imperfecto *lassava* (2). Camilleri, como ya sabemos, juega con la italianización de los verbos. En este caso encontramos uno: *lasciari* (1). En (m.c.) hemos encontrado las siguientes incidencias de italianización: *lassare* (2), *lassata* (1). Mientras el italiano estándar permanece en *lasciare* (1), *lasciava* (2), *lasciò* (5), el dialecto lo hace con el indefinido *lassò* (3). Por último, en (p.M.) aparecen: *lassari* (4) y *lassò* (11) por lo que respecta a

la presencia dialectal; *lassato* (4), *lassarono* (1) y *lassava* (4) en cuanto a ejemplos de italianización. Mientras el italiano estándar de *lasciare* desaparece, sì resisten *lasciò* (1) y *lasciava* (1).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	lasciare (11), lasciato (24), lacio (14)	lassarono (1), lassati (1)	
(p.r) – 2004		lasciari (1), lassarono (3), lassato (2), lassava (2)	lassari (2), lassò (1)
(m.c) – 1999	lasciare (1), lasciava (2), lacio (5)	lassare (2), lassata (1)	lassò (3)
(p.M) – 2003	lasciò (1) y lasciava (1)	lassato (4), lassarono (1), lassava (4)	lassari (4), lassò (11)

Tabla 32. *Variación lingüística del verbo* lassari

28) NISCIRI (uscire, esp. *salir*)

Con *nisciri* Andrea Camilleri parece ser bastante más homogéneo en el uso del dialecto siciliano a lo largo de las novelas seleccionadas. De hecho, en (m.M.) encontramos *niscì* (33), *nisciuto* (2), *nisciva* (8), *niscirono* (2), *niscisse* (1). En la segunda novela (p.r.), aunque las incidencias son menores con respecto a la primera, hemos encontrado un uso exclusivo del dialecto siciliano: *niscì* (20), *nisciva* (4), *niscivano* (3), *nisciuto* (3). Aunque el verbo no aparece en su forma estándar en las dos primeras novelas, en (m.c.) hemos encontrado una pequeña incidencia del verbo indefinido *uscì* (8) y del infinitivo *uscire* (1). En los demás casos, Camilleri usa el siciliano: *niscì* (13), *nisciva* (1), *nisciuta* (2), *niscirono* (4), *niscisse* (1). Se cierra el análisis del verbo *niscire* con la última novela (p.M.). Aquí hemos

seleccionado las siguientes incidencias: *niscì* (50), *niscirono* (5), *niscisse* (1), *niscivo* (1), *nisciva* (9), *nisciuto* (9), *niscenno* (8). En el caso de esta novela es bastante objetivo el aumento numérico de incidencias dialectales con respeto a las novelas anteriores.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998			niscì (33), nisciuto (2), nisciva (8), niscirono (2), niscisse (1)
(p.r) – 2004			niscì (20), nisciva (4), niscivano (3), nisciuto (3)
(m.c) – 1999	uscì (8), uscire (1)		niscì (13), nisciva (1), nisciuta (2), niscirono (4), niscisse (1)
(p.M) – 2003			niscì (50), niscirono (5), niscisse (1), niscivo (1), nisciva (9), nisciuto (9), niscenno (8)

Tabla 33. *Variación lingüística del verbo* nisciri

29) PINSARI (pensare, esp. *pensar*)

Resultan muy interesantes los resultados que se han producido en las cuatro novelas seleccionadas del verbo *pinsari*. Como ocurriera con otras correspondencias verbales anteriormente mencionadas, Camilleri se sirve de este verbo y juega con él, usando exclusivamente el dialecto. Por ejemplo, en (m.M.), hemos encontrado *pinsari* (1), *pinsato* (2), *pinsò* (11), *pinsava* (2). No existe constancia alguna de la existencia del infinitivo

italiano estándar *pensare*. En (p.r.) se ha producido un resultado bastante similar: *pinsari* (4), *pinsarici* (2), *pinsato* (8), *pinsava* (4), *pinsò* (9). En (m.c.), *pinsari* (2), *pinsarici* (1), *pinsato* (3), *pinsava* (1), *pinsò* (6). Aquí sí que hemos encontrado dos incidencias interesantes, la del infinito estándar *pensare* (3) y la del indefinido *pensò* (4). Por último, en (p.M.) hemos encontrado el verbo *pinsari* (8), *pinsarici* (1), *pinsato* (10), *pinsava* (7), *pinsò* (19). *Pensare* y *pensò* desaparecen en esta novela.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998			pinsari (1), pinsato (2), pinsò (11), pinsava (2)
(p.r) – 2004			pinsari (4), pinsarici (2), pinsato (8), pinsava (4), pinsò (9)
(m.c) – 1999	pensare (3), pensò (4).		pinsari (2), pinsarici (1), pinsato (3), pinsava (1), pinsò (6)
(p.M) – 2003			pinsari (8), pinsarici (1), pinsato (10), pinsava (7), pinsò (19)

Tabla 34. *Variación lingüística del verbo* pinsari

30) POTIRI (potere, esp. *poder*)

El uso del verbo *potiri* en Camilleri presenta una evolución poco homogénea. De hecho, no encontramos incidencias dialectales en la primera novela (m.M.): *potere* (5), *potesse* (8), *poteva* (53), *potevano* (12), *potuto* (20). Salta a la vista el número elevado de incidencias correspondientes al

imperfecto *poteva*, que va siendo menos relevante en las novelas siguientes. En (p.r.) Camilleri prefiere italianizar los imperfectos *potiva* (21), *potivano* (6), mientras que mantiene en italiano estándar *potrebbe* (7), *potrebbero* (1) y *potrà* (5). En (m.c.) la existencia del dialecto se limita a dos incidencias, el infinitivo *potiri* (1) y el presente de indicativo (primera persona) *pozzu* (6). Además, Camilleri usa en italiano estándar *potevo* (3), *potuto* (6), *potuta* (1), *potere* (4), *potrebbe* (5), *potrebbero* (1). Esta tendencia cambia en (p.M.), al menos desde un punto de vista numérico, ya que encontramos *potiri* (1), *pozzu* (5), *potiva* (28), *potivano* (3), pero también los usos en italiano estándar (más contenidos) de *poteva* (7) y *potuto* (7).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	potere (5), potesse (8), poteva (53), potevano (12), potuto (20)		
(p.r) – 2004	potrebbe (7), potrebbero (1), potrà (5)	potiva (21), potivano (6)	
(m.c) – 1999	potevo (3), potuto (6), potuta (1), potere (4), potrebbe (5), potrebbero (1)		potiri (1), pozzu (6)
(p.M) – 2003	poteva (7), potuto (7)	potiva (28), potivano (3)	potiri (1), pozzu (5)

Tabla 35. *Variación lingüística del verbo* potiri

31) PRINCIPIARI (iniziare, esp. empezar)

En este caso Camilleri recurre a la misma técnica de italianización que hemos encontrado ya en muchos verbos. Aunque aparezca en su infinitivo siciliano en *–ari*, recordamos que este verbo pertenece a la lengua

italiana. Camilleri alterna en varias ocasiones su uso, con los resultados que se detallan a continuación: *principiari* (7), *principiò* (21), *principiarono* (3), *principiato* (5), *principiava* (8). Si se exceptúa el infinitivo *principiari*, las demás incidencias usadas por Camilleri son italianas. La correspondencia italiana de este verbo, *iniziare*, es casi nula si se exceptúa el indefinido *iniziò* (1). En (p.r.) hemos localizado *principiò* (16), *principiava* (6), *principiato* (2), *principiando* (2). Se repite, curiosamente, la falta casi total del italiano *iniziare*, en una única incidencia, *iniziò* (1). En (m.c.), localizamos el infinitivo italianizado de *principiare* (2), *principiò* (5), *principiava* (1), *principiato* (1), *principiando* (1), *principiarono* (2). Mientras es presente el italiano *iniziare* (2), aquí no existe ninguna correspondencia de *iniziò*. En (p.M.) encontramos ambas incidencias: *principiari* (1), *principiare* (2), *principiò* (51), *principiarono* (6), *principiava* (4). Tanto *iniziare*, como *iniziò* desaparecen por competo.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	iniziò (1)	principiò (21), principiarono (3), principiato (5), principiava (8)	principiari (7),
(p.r) – 2004	iniziò (1)	principiò (16), principiava (6), principiato (2), principiando (2)	
(m.c) – 1999	iniziare (2)	principiare (2), principiò (5), principiava (1), principiato (1), principiando (1), principiarono (2)	
(p.M) – 2003		principiare (2), principiò (51), principiarono (6), principiava (4)	principiari (1)

Tabla 36. *Variación lingüística del verbo* principiari

32) RAPRIRI (aprire, esp. *abrir*)

En el caso de *rapriri* también se asiste a una importante italianización del dialecto. De hecho en (m.M.) hemos encontrado el infinitivo evidentemente italianizado *raprire* (8), *raprì* (48), *rapriva* (2). Sólo en el caso del participio *aperto* (17), asistimos al uso de la forma estándar. En la novela (p.r.) encontramos el uso del infinitivo siciliano *rapriri* (2), mientras en los siguientes verbos se produce una vuelta al uso del dialecto italianizado: *raprì* (29), *raprirono* (1). Para el participio Camilleri juega, en esta ocasión, con el dialecto, *rapruto* (3), *rapruta* (4). En (m.c.), vuelve el infinitivo *rapriri* (1), y los términos italianizados *raprì* (13) y *raprendo* (2). Aparece también una italianización de *raprire* (1), y un italiano estándar para el mismo infinitivo de *aprire* (1), *aprì* (2). En la última novela (p.M.), hemos encontrado las siguientes incidencias: *rapriri* (5), *raprì* (48), *rapruta* (2), *rapruto* (3). Se repite la italianización de *raprire* (19) en un número creciente de casos, mientras desaparece *aprire*.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	aperto (17)	raprire (8), raprì (48), rapriva (2)	
(p.r) – 2004		raprì (29), raprirono (1)	rapriri (2), rapruto (3), rapruta (4)
(m.c) – 1999	aprire (1), aprì (2)	raprì (13), raprendo (2), raprire (1)	rapriri (1)
(p.M) – 2003		raprire (19), raprì (48)	rapriri (5), rapruta (2), rapruto (3)

Tabla 37. *Variación lingüística del verbo* rapriri

33) SANTIARI (bestemmiare, esp. *bestemiar*)

Aunque el uso de este verbo no está tan extendido como otros en las novelas de Camilleri objeto de análisis, nos parece interesante subrayar su presencia, porque nunca es usado por Camilleri en su versión estándar. De hecho, hemos notado en (m.M.) el término italianizado *santiando* (5) y el dialectal *santiò* (1). En (p.r.), aunque las incidencias de este verbo son escasas, hemos encontrado *santiò* (1) y *santianno* (3). En (m.c.) *santiò* (1) y en (p.M.) subrayamos la presencia de *santiari* (1) y *santiò* (1) que evidencian el uso dialectal que Camilleri hace de este verbo.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		santiando (5),	santiò (1)
(p.r) – 2004			santiò (1), santianno (3)
(m.c) – 1999			santiò (1)
(p.M) – 2003			santiari (1), santiò (1)

Tabla 38. *Variación lingüística del verbo* santiari

34) SAPIRI (sapere, esp. *saber*)

Mucho más extenso en su uso que el verbo anterior. En la primera novela (m.M.) aparece el infinitivo siciliano *sapiri* (5), aunque también hemos encontrado el infinitivo en italiano estándar *sapere* (51), el participio *saputo* (22) y el presente *sò* (43). En (p.r.) aparece, de nuevo, el infinitivo dialectal *sapiri* (11), el imperfecto de subjuntivo italianizado *sapisse* (1) y el imperfecto *sapiva* (19). El italiano estándar aparece varias vece en los verbos *sapere* (17), *saputo* (23), *sò* (171). Nótese el aumento del presente (primera persona del singular) *sò* con respeto a la primera novela. En (m.c.)

hemos localizado, de nuevo, *sapiri* (13) y, por vez primera, el presente de indicativo *saccio* (6), además del otro presente indicativo (siempre de primera persona) procedente del siciliano *sacciu* (3), el imperfecto italianizado *sapiva* (3) y el italiano estándar de *sapere* (10), *saputo* (7), *sò* (72). En este caso se produce un descenso del número de incidencias en el uso de la forma de indicativo *sò* con respecto a la anterior novela. En este caso Camilleri introduce también el término dialectal *saccio*, lo que da lugar a una reducción considerable del uso del presente de indicativo. Por último, en la novela (p.M.) encontramos de nuevo el término dialectal *sapiri* (26), el italianizado *saccio* (13), *sapiva* (18) y curiosamente el infinitivo italiano *sapere* (2), cuya frecuencia de uso ha disminuido bastante si lo comparamos con su frecuencia de uso en la primera novela analizada.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	sapere (51), saputo (22), sò (43)		sapiri (5)
(p.r) – 2004	sapere (17), saputo (23), sò (171)	sapisse (1), sapiva (19)	sapiri (11)
(m.c) – 1999	sapere (10), saputo (7), sò (72)	saccio (6), sapiva (3)	sapiri (13), sacciu (3)
(p.M) – 2003	sapere (2)	saccio (13), sapiva (18)	sapiri (26)

Tabla 39. *Variación lingüística del verbo* sapiri

35) SPIARI, (parlare, esp. *hablar*)

Este es otro verbo elegido por Camilleri cuya presencia, aunque limitada, es bastante regular a lo largo de las novelas seleccionadas. De hecho, en (m.M.) encontramos el verbo dialectal *spiari* (3) y el indefinido

spiò (97). En italiano aparece un solo caso de utilización de este verbo. En (p.r.) sólo aparece *spiò* (55). En (m.c.) subrayamos la presencia de *spiò* (29) y el uso del italiano estándar de *parlò* (5). Finalmente en (p.M.), encontramos la italianización de los verbos siguientes: *spiare* (10), *spiava* (4) y curiosamente un neologismo *camilleriano*, *parlari* (49), que junto al italiano estándar de *parlare* (5), *parlò* (16) y al dialectal *spiò* (112), que presenta una frecuencia de uso considerable, completan el análisis de este verbo.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	parlò (5)		spiari (3), spiò (97)
(p.r) – 2004			spiò (55)
(m.c) – 1999	parlò (5)		spiò (29)
(p.M) – 2003	parlare (5), parlò (16)	spiare (10), spiava (4), parlari (49),	spiò (112)

Tabla 40. *Variación lingüística del verbo* spiari

36) SUSIRISI (alzarse, esp. *levantarse*)

Este un verbo que pone de manifiesto el uso exclusivo de términos dialectales en las novelas de Camilleri. En (m.M.) hemos encontrado el reflexivo siciliano *susirisi* (1), el indefinido *susì* (38), y la versión italianizada del mismo verbo, *susirono* (2), *susiva* (3). En (p.r.), las incidencias dialectales aumentan: *susurisi* (5), *susire* (1), *susì* (27), *susennusi* (1) y dos referencias italianizadas *susivano* (1), *susennosi* (1). En (m.c.) *susirisi* (3), *susì* (16), mientras en (p.M.) se pone de manifiesto el uso del dialecto siciliano con *susirisi* (8), *susì* (55), *susennusi* (2) y *susenno* (1), y del dialecto italianizado con *susirono* (4) y *susiva* (6).

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998		susirono (2), susiva (3)	susirisi (1), susì (38)
(p.r) – 2004		susivano (1), susennosi (1)	susurisi (5), susire (1), susì (27), susennusi (1)
(m.c) – 1999			susirisi (3), susì (16)
(p.M) – 2003		susirono (4), susiva (6)	susirisi (8), susì (55), susennusi (2), susenno (1)

Tabla 41. *Variación lingüística del verbo* susirisi

37) TALIARI (guardare, esp. *mirar*)

Las incidencias encontradas para este verbo son varias. Empezando por (m.M.) hemos encontrado el indefinido siciliano *taliò* (53). Además aparece la italianización del verbo *taliare* (27), *taliato* (2), *taliasse* (2), *taliava* (12), mientras el autor se reserva el uso del italiano estándar para *guardare* (1) y *guardò* (1). En (p.r.) su frecuencia de uso resulta también considerable. Primero, quisiéramos destacar el uso del infinitivo siciliano *taliari* (1) y del indefinido *taliò* (33); sigue la italianización del verbo con *taliare* (21), *taliata* (4), *talieranno* (1), *taliato* (1), *taliava* (9). El uso del italiano estándar del verbo guardare sigue presentando una única incidencia. En (m.c.), aparece de nuevo el siciliano *taliari* (1) y *taliò* (12), los términos italianizados *taliare* (15), *taliata* (2), *taliato* (2), *taliava* (4). También el italiano estándar está presente en esta novela con el uso de *guardare* (5) y *guardò* (5). Completa el análisis de este verbo la novela (p.M.): *taliari* (3), *taliò* (66) y los italianizados *taliare* (20), *taliava* (11), *taliarono* (15), *taliasse* (2), *taliata* (8), *taliato* (2). Como ya hemos comprobado con el uso

de otros verbos, en esta última novela Camilleri aboga por una eliminación casi total del italiano estándar: *guardare* (1) y *guardò* (1).

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	guardare (1), guardò (1)	taliare (27), taliato (2), taliasse (2), taliava (12)	taliò (53)
(p.r) – 2004	guardare (1)	taliare (21), taliata (4), talieranno (1), taliato (1), taliava (9)	taliari (1), taliò (33)
(m.c) – 1999	guardare (5) y guardò (5)	taliare (15), taliata (2), taliato (2), taliava (4)	taliari (1), taliò (12)
(p.M) – 2003	guardare (1) y guardò (1)	taliare (20), taliava (11), taliarono (15), taliasse (2), taliata (8), taliato (2)	taliari (3), taliò (66)

Tabla 42. *Variación lingüística del verbo* taliari

38) TRASIRI, (entrare, esp. *entrar*)

Este análisis termina con el verbo *trasiri*, otro ejemplo interesante de experimentación y juego lingüístico de Andrea Camilleri. A lo largo de la novela (m.M.) hemos encontrado varias incidencias para el infinitivo dialectal del verbo *trasiri* (5). Sigue la italianización de *trasirono* (3), *trasuto* (5). Del italiano estándar detectamos la presencia del infinitivo *entrare* (8), *entrarono* (1), *entrato* (6), *entrò* (3). En (p.r.), el infinitivo dialectal aparece con menos frecuencia: *trasiri* (2). Lo que sí hemos encontrado es una larga lista de verbos italianizados, *trasire* (9), *trasirono* (3), *trasì* (23), *trasiva* (4), *trasisse* (1). No faltan los ejemplos del italiano estándar: *entrare* (3) y *entrato* (1). El resultado del análisis realizado en

(m.c.) ha sido el siguiente: *trasiri* (6), *trasì* (20), *trasire* (2), *trasisse* (1), *trasiva* (1). Aquí también son numerosas las incidencias de la lengua estándar: entrare (5), entrò (4), entrato (3). En (p.M.), Camilleri insiste en el uso del verbo dialectal *trasiri* (1), *trasì* (30) y de los términos italianizados *trasire* (7), *trasisse* (1), *trasiva* (5), *trasivano* (1). Por lo que se refiere a las incidencias del italiano estándar podemos decir que, en esta última novela, Camilleri abandona completamente su uso.

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	entrare (8), entrarono (1), entrato (6), entrò (3)	trasirono (3), trasuto (5)	trasiri (5)
(p.r) – 2004	entrare (3), entrato (1)	trasire (9), trasirono (3), trasiva (4), trasisse (1)	trasiri (2), trasì (23)
(m.c) – 1999	entrare (5), entrò (4), entrato (3)	trasire (2), trasisse (1), trasiva (1)	trasiri (6), trasì (20)
(p.M) – 2003		trasire (7), trasisse (1), trasiva (5), trasivano (1)	trasiri (1), trasì (30)

Tabla 43. *Variación lingüística del verbo* trasiri

En definitiva, creemos que este anális ha servido para mostrar (realizando un trabajo de comparación de las incidencias encontradas dentro de las tablas) la manera en la que nuestro autor ha ido interviniendo en cada verbo. A este respecto, consideramos que no se ha producido la desnaturalización de ningún verbo, en la medida en que no existe ninguna invención léxica, en todo caso recreación. Lo que hace el autor es trabajar sobre los diversos rasgos de cada voz. La gran mayoría de los verbos objeto

de estudio han sido catalogados como italianizados, simplemente porque en muchos casos aunque la base léxica era siciliana, Camilleri ha operado importantes cambios en el morfema que se acerca al italiano (véanse, por ejemplo, los verbos *tuppiar*i y *spiari*). En cuanto a los verbos *potìri* o *pèrdiri*, éstos presentan el morfema léxico en italiano y luego han sido conjugados en siciliano. En un caso hemos encontrado un verbo acompañado del pronombre tónico "-gli", *accattargli*. Éste es un ejemplo claro de italianización porque, de haber optado el autor por un acercamiento al siciliano, tendría que haber elegido el pronombre "-ci" (ejemplo, *ci accatai*).

Los verbos más frecuentes son los auxiliares, *aviri* y *essiri*: su frecuencia a lo largo de las obras objeto de análisis es muy elevada. Su variedad cambia según las conjunciones, en las que resulta claramente visible la alternancia entre italiano y siciliano: *avemu, aviva, haiu*, etc. (para el auxiliar *aviri*), *eramu, essiri, sugnu*, etc. (para el auxiliar *essiri*).

A los verbos auxiliares, en orden de frecuencia, le siguen algunas voces como, por ejemplo, *pozzu* (v. potiri), *fazzo* (v. fari), *dicivano* (v. diri): su número resulta también bastante elevado en las novelas seleccionadas. También es muy elevada la frecuencia de uso de algunos verbos cuyos lexemas proceden del dialecto siciliano: entre los más empleados por Camilleri hemos encontrado *taliò* (v. taliare), *spiò* (v. spiari), *campari* (v. campàri), *nisciuto* (v. nèsciri), *susì* (v. susìrisi), entre otros. Su comprensión en italiano puede ser muy lenta para el lector, pero nuestro autor los usa, sobre todo, en algunos contextos bien determinados, en especial en aquellos en los que puede resultar más fácil deducir su significado.

> Si taliò torno torno, in chiesa non c'era anima criata. S'arrampicò sulla balaustra assistimata davanti alla statua, si mise dritto in quilibrio e sputò in faccia al santo. Scinnì e tornò ad agginucchiarsi davanti a Gesù. (p.M.:34)
>
> «Ma che ti prende?» spiò Livia. «Dai, lasciami! Che vuoi fare?» (p.r.:28)

> La signora Serena s'interruppe di colpo, si susì di scatto, la vestaglia si spalancò completamente, Montalbano intravide dolci colline, ascose vallette, lussureggianti praterie. (m.M.:20)

En los ejemplos que acabamos de transcribir se observa que la contextualización resulta fundamental para facilitar la comprensión del léxico. En el caso de *taliò*, por ejemplo, su utilización es bastante clara gracias a los adverbios que siguen a este verbo *torno torno* (alrededor) y al contexto mismo de la frase. En el caso de *spió* también (un verbo que sigue inmediatamente a una pregunta directa), su significado nos hace pensar en el uso común del verbo *preguntar*. En el caso de *susí*, el lector tampoco encuentra muchas dificultades para deducir su significado dado que, al igual que ocurriera con el verbo *taliò*, en este caso Camilleri añade *di scatto* (de inmediato), que en la mayoría de los contextos acompaña al verbo *alzarsi* (levantarse).

La mayoría de los verbos incluidos en este análisis se pueden encontrar fácilmente en cualquier diccionario de siciliano. Gracias a la revisión que realizamos en uno de ellos (cfr. D'Urso, 1922), verificamos que resulta imposible hablar de verbos inventados por el autor. Camilleri, como ya apuntábamos anteriormente, interviene sobre algunas expresiones verbales y lo hace de la siguiente manera: manteniendo el original consonántico siciliano, por ejemplo *chiangiri* (chiànciri), *chiòviri* (chiòviri), *vasato* (vasari), *vastoniava* (vastuniari), *vivirisilla* (viviri), o manteniendo el original vocálico del siciliano, por ejemplo *arriciviri* (rriciviri), *circari* (circari), *livaricci* (livari).

En algunos casos el lexema está en siciliano y el morfema en italiano, por ejemplo *addunarono* (addunarisi), *ammuccare* (ammuccari), *ammucciato* (ammucciari). En otros verbos el lexema está en italiano y el morfema gramatical en siciliano: por ejemplo, *commettiri* (cummìntiri), *conosceri* (accanùsciri), *tornari* (turnari).

La lista podría ser mucho más amplia y los ejemplos muy superiores en número a los que hemos considerado en las tablas anteriores. Sin embargo, consideramos que son suficientes para demostrar lo que, a nuestro modo de ver, podría ser considerada como la constante fundamental de toda la obra de Andrea Camilleri: el autor interviene sobre los componentes léxicos de sus novelas y lo hace a partir de dos componentes básicos: el dialecto siciliano y la lengua italiana. Por lo tanto, podemos considerar que ninguna de las dos prevalece sobre la otra, en un intento o a partir de la necesidad del autor de equilibrar los matices semánticos que proceden de cada palabra, con la intención de recuperar, por un lado, la efectividad de una lengua vernácula (que por sí misma puede hacer revivir personajes, lugares y acontecimientos) y, por el otro, la necesidad de elegir una manera de expresarse cuyo entendimiento se extienda a un número elevado de usuarios/lectores que se acercan a la narrativa de Camilleri.

Lo que el lector recibe leyendo las novelas de Camilleri es, ante todo, un intento de experimentación lingüística: como decíamos anteriormente, los personajes, su manera de razonar, los lugares en los que viven, las situaciones a las que se enfrentan no son más que el resultado de la fantasía del autor que les da vida a través de la lengua.

9.4 LISTA DE ADJETIVOS POR ORDEN DE FRECUENCIA

Para la realización de este análisis, hemos considerado las incidencias que se verifican en las novelas anteriormente mencionadas, es decir, con respecto al ciclo policíaco, (m.M) para *Un mese con Montalbano* y (p.r) para *La pazienza del ragno*; en cuanto a las novelas del ciclo histórico, nos referiremos a (m.c) para *La mossa del cavallo* y (p.M) para *La presa di Macallé*.

Gracias a esta búsqueda queremos demostrar la evolución que sufre el autor, quien, además de intervenir lexicalmente sobre cada adjetivo, con la

intención de ser comprendido por todos los lectores, va progresando en el uso del dialecto (original o italianizado) a lo largo de la bibliografía citada. Estas obras se sitúan como apuntáramos en el apartado anterior, entre 1998 y 2004.

Antes de cada tabla hemos querido proponer el lexema (en este caso, adjetivo) en su versión original siciliana, seguido del mismo lexema italianizado por el autor, de la traducción al italiano y al español.

Según el género y el número aportamos en las tablas también las variaciones que hemos encontrado a lo largo de las novelas consultadas. Los espacios vacíos que encontraremos en las tablas significan que no se han encontrado incidencias de ningún tipo. La disposición de los adjetivos sigue un orden alfabético.

1) *Bbeni* (beni), ital. bene, esp. bien

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	bene (86)	beni (1)	
(p.r) – 2004	bene (49)	beni (6)	
(m.c) – 1999	bene (40)	beni (5), benissimu (1)	
(p.M) – 2003	bene (15)	beni (21)	

Tabla 44. *Índice de frecuencia del adjetivo* bbeni

2) *Bbinidittu* (biniditto/a), ital. benedetto/a, esp. benedicto/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	benedetto (1)		
(p.r) – 2004		biniditta (1)	
(m.c) – 1999	benedetto (1)	biniditto (1), biniditta (1)	
(p.M) – 2003		biniditto (3), biniditta (3)	

Tabla 45. *Índice de frecuencia del adjetivo* bbinidittu

3) *Bbonu* (bon\ bona \ bono\ boni), ital. buono/a/i/e, esp. bueno

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	buono (1)	bona (5), bono (3), boni (1)	
(p.r) – 2004	buono (6)	bona (2), bono (2), bonu (1)	
(m.c) – 1999	buono (1)	bono (5), bona (7), bonu (2)	
(p.M) – 2003	buoni (1)	bona (14)	

Tabla 46. *Índice de frecuencia del adjetivo* bbonu

4) *Bbonarma* (bonarma), ital. buon'anima, esp. buena persona

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		bonarma (1)	
(p.r) – 2004		bonarma (1)	
(m.c) – 1999		bonarma (4)	
(p.M) – 2003		bonarma (1)	

Tabla 47. *Índice de frecuencia del adjetivo* bbonarma

5) *Bbravu* (bravu), ital. bravo, esp. bueno

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	bravo (10)		
(p.r) – 2004	bravo (7)		
(m.c) – 1999	bravo (3)		
(p.M) – 2003	bravo (12)	bravu (2)	

Tabla 48. *Índice de frecuencia del adjetivo* bbravu

6) *Beddru* (beddro/a beddru), ital. bello/a, esp. bello/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	bello (7), bella (20)		
(p.r) – 2004	bello (6), bella (12)	beddro (1)	
(m.c) – 1999	bello (8), bella (12)	beddru (2), beddra (3)	
(p.M) – 2003	bello (3), bella (10)	beddru (4), beddra (11)	

Tabla 49. *Índice de frecuencia del adjetivo* beddru

7) *Càrricu* (carrico/a), ital. carico/a, esp. cargado/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	carico (7)	carrico (3)	
(p.r) – 2004		carrico (2), carrica (2)	
(m.c) – 1999	carico (2)	carrico (2), carrica (3)	
(p.M) – 2003		carrico (3)	

Tabla 50. *Índice de frecuencia del adjetivo* càrricu

8) *Càvudu* (càvudo/a), ital. caldo, esp. caliente

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	caldo (3)	cavudo (1), cavuda (1)	
(p.r) – 2004	caldo (1)	cavudo (2)	
(m.c) – 1999	caldo (1)	cavudu (1), cavudo (4), cavuda (1)	
(p.M) – 2003		cavudo (12), cavuda (2)	

Tabla 51. *Índice de frecuencia del adjetivo* càvudu

9) *Cuntenti* (cuntentu/a/i/e), ital. contento/a, esp. contento/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	contento (5)		
(p.r) – 2004	contento (2)		
(m.c) – 1999		cuntentu (1)	
(p.M) – 2003	contento (2)	cuntenti (2), cuntentu (12), cuntenta (4)	

Tabla 52. *Índice de frecuencia del adjetivo* cuntenti

10) *Curtu* (curto/a), ital. corto/a, esp. corto/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	corto (5)		
(p.r) – 2004		curta (1)	
(m.c) – 1999	corto (3)		
(p.M) – 2003	corto (2)	curtu (1)	

Tabla 53. *Índice de frecuencia del adjetivo* curtu

11) *Dispiratu* (dispirato/a), ital. disperato/a, esp. desesperado/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	disperato (8)	dispirata (1)	
(p.r) – 2004	disperato (3)	dispirato (3)	
(m.c) – 1999	disperata (2)	dispirata (1)	dispiratu (1)
(p.M) – 2003	disperato (1)	dispirata (8), dispirato (2)	dispiratu (2)

Tabla 54. *Índice de frecuencia del adjetivo* dispiratu

12) *Eleganti*, (eleganti), ital. elegante, esp. elegante

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	elegante (4)		
(p.r) – 2004	elegante (2)		
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003			eleganti (1)

Tabla 55. *Índice de frecuencia del adjetivo* eleganti

13) *Filici*, (filici), ital. felice, esp. feliz

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	felice (8)		
(p.r) – 2004	felice (4)		
(m.c) – 1999	felice (9)		
(p.M) – 2003			filici (3)

Tabla 56. *Índice de frecuencia del adjetivo* filici

14) *Friddu* (friddo\a), ital. freddo\a, esp. frío/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	freddo (9), fredda (2)	friddo (3)	
(p.r) – 2004		friddo (4)	
(m.c) – 1999	freddo (2)	fridda (1)	friddu (1)
(p.M) – 2003	freddo (1)	friddo (6), fridda (8)	

Tabla 57. *Índice de frecuencia del adjetivo* friddu

15) *Granni,* (granni), ital. grande, esp, grande

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	grande (29)		
(p.r) – 2004	grande (10)		granni (3)
(m.c) – 1999	grande (17)		granni (54), grannissimo (3), grannissima (1)
(p.M) – 2003	grande (3)	grandissimu (1)	grannissimu (2), grannissimo (1), grannissima (2)

Tabla 58. *Índice de frecuencia del adjetivo* granni

16) *Longu*, (longo/a), ital. lungo/a, esp. largo/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	lungo (31), lunga (18)	longa (1)	
(p.r) – 2004	lungo (10), lunga (4)	longo (6)	
(m.c) – 1999	lungo (5), lungo (5)	longo (11), longa (2)	
(p.M) – 2003	lungo (3)	longo (22), longa (5)	

Tabla 59. *Índice de frecuencia del adjetivo* longu

17) *Luntanu,* (luntano), ital. lontano, esp. lejos

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	lontano (16)		
(p.r) – 2004	lontano (1)	luntano (2)	
(m.c) – 1999	lontano (1)		luntanu (1)
(p.M) – 2003	lontano (1)	luntano (1)	luntanu (3)

Tabla 60. *Índice de frecuencia del adjetivo* luntanu

18) *Malu*, (malo), ital. cattivo/pessimo, esp. malo/pésimo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	pessimo (1)	malo (3)	
(p.r) – 2004			
(m.c) – 1999		malo (4)	
(p.M) – 2003		malo (11), mali (43)	

Tabla 61. *Índice de frecuencia del adjetivo* malu

19) *Mpurtanti*, (importanti), ital. importante, esp. importante

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	importante (7)		
(p.r) – 2004	importante (7)		
(m.c) – 1999	importante (1)		
(p.M) – 2003		importante (1)	

Tabla 62. *Índice de frecuencia del adjetivo* mpurtanti

20) *Nicu,* (nico/a), ital. piccolo/a, esp. pequeño/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	piccolo (11), piccola (12)	nico (1)	
(p.r) – 2004	piccolo (4), piccola (4)	nica (4)	
(m.c) – 1999	piccolo (3)	nico (1)	
(p.M) – 2003	piccolo (2)	nico (9)	

Tabla 63. *Índice de frecuencia del adjetivo* nicu

21) *Nìvuru,* (nìvuro/a), ital. nero/a, esp. negro/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	nero (4)	nìvura (4), nìvuro (1)	
(p.r) – 2004		nìvuro (7), nìvura (4)	
(m.c) – 1999	nero (1)	nìvuro (3), nìvura (1)	
(p.M) – 2003	nero (1)	nìvuro (17), nìvura (16)	

Tabla 64. *Índice de frecuencia del adjetivo* nìvuru

22) *Pòviru,* (poviro/a), ital. povero/a, esp. pobre

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	povero (8)	poviro (15), povira (5)	
(p.r) – 2004	povero (1)	poviro (4), povira (4)	
(m.c) – 1999	povero (1)	poviro (7)	
(p.M) – 2003		poviro (4), povira (3)	

Tabla 65. *Índice de frecuencia del adjetivo* pòviru

23) *Pricisu,* (priciso/a), ital. preciso/a, esp. exacto/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	preciso (7)	priciso (1)	
(p.r) – 2004	preciso (3)	priciso (1), pricisa (1)	
(m.c) – 1999	preciso (4)		
(p.M) – 2003	preciso (2)	priciso (7), pricisa (2)	

Tabla 66. *Índice de frecuencia del adjetivo* pricisu

24) *Rriccu*, (riccu/a), ital. ricco/a, esp.rico/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	ricco (6), ricca (1)		
(p.r) – 2004	ricco (2) , ricca (2)		
(m.c) – 1999	ricco (1)		
(p.M) – 2003		riccu (1)	

Tabla 67. *Índice de frecuencia del adjetivo* rriccu

25) *Siccu*, (sicco/a), ital. secco/a, esp. seco/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	secco (7)	sicco (3)	
(p.r) – 2004	secco (1)	sicco (3)	
(m.c) – 1999	secco (2)	sicco (1)	
(p.M) – 2003		sicco (9)	

Tabla 68. *Índice de frecuencia del adjetivo* siccu

26) *Strammu,* (strammo/a), ital. strano/a, esp. raro/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	strano (3)	strammo (4)	
(p.r) – 2004	strano (3)	strammo (6)	
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003	strano (1)	strammo (2), stramma (6), strammi (2)	

Tabla 69. *Índice de frecuencia del adjetivo* strammu

27) *Pirsunali,* (pirsonale), ital. personale, esp. personal

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	personale (6)	pirsonale (1)	
(p.r) – 2004	personale (4)	pirsonale (3)	
(m.c) – 1999	personale (4)	pirsonale (1)	
(p.M) – 2003			

Tabla 70. *Índice de frecuencia del adjetivo* pirsunali

28) *Sulu,* (sulu-sulo), ital. solo/a, esp. solo/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	solo (166)		
(p.r) – 2004	solo (89)		sulu (1)
(m.c) – 1999	solo (48)	sulo (1)	sulu (1)
(p.M) – 2003	solo (23)	sulo (34)	sulu (7)

Tabla 71. *Índice de frecuencia del adjetivo* sulu

29*) Tristu,* (tristo/a), ital. cattivo/a, esp. malo/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	cattivo (7)		
(p.r) – 2004		trista (1)	
(m.c) – 1999	cattivo (2)		
(p.M) – 2003			

Tabla 72. *Índice de frecuencia del adjetivo* tristu

30) *Vagnatu*, (vagnato/a), ital. bagnato/a, esp. mojado/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	bagnato (2)	vagnata (1)	
(p.r) – 2004		vagnato (1)	
(m.c) – 1999		vagnato (1)	
(p.M) – 2003		vagnato (8), vagnata (4)	vagnatu (1)

Tabla 73. *Índice de frecuencia del adjetivo* vagnatu

Gracias a estos ejemplos hemos podido comprobar lo complicada y rica en matices que es la elección lingüística de Camilleri.

Uno de los recursos más empleados por el autor siciliano es seguramente la italianización del término procedente del dialecto: en el caso de los adjetivos *poviro*, *strammu*, *pricisu*, *nìvuro*, que son sólo un ejemplo del ejercicio llevado a cabo por Camilleri.

En el complicado entramado que se manifiesta en la escritura de Camilleri, el dialecto es la base de su expresión lingüística, el centro alrededor del cual el autor coloca sus lenguas y decide si aceptar o transformar el término elegido. El proceso es muy simple: la observación atenta de las tablas nos permiten afirmar, entre otras cosas (al igual que ocurriera con las formas verbales en el apartado anterior), lo siguiente: desde la novela escrita en 1988 hasta la última que hemos considerado de 2004, podemos observar cómo en muchos casos las incidencias dialectales aumentan mientras las que están expresadas en italiano estándar desminuyen.

La observación de los fenómenos encontrados puede llevarse a cabo de dos formas distintas: por un lado, es posible verificar y cuantificar los

cambios ocurridos siguiendo el orden cronológico de publicación de las obras; por otro, el análisis puede ser llevado a cabo simplemente por género (analizando antes las obras del ciclo policíaco y después las del ciclo histórico). La distancia de tiempo entre la redacción-publicación de una y otra ponen de manifiesto la evolución que ha sufrido el tratamiento del dialecto en la narrativa de Camilleri. La frecuencia de algunos adjetivos ha ido cambiando: en el caso del adjetivo *vagnatu*, por ejemplo, de las dos incidencias que encontramos en la obra de 1998 se llega a una articulación más amplia y a un número mayor de incidencias en la obra de 2004 en la que el autor, además de italianizar el término en *vagnato*, *vagnata*, usa también el dialectal *vagnatu*. Muchos son los ejemplos parecidos a éste que acabamos de mencionar: en el caso del adjetivo *friddu*, *malu*, *nicu*, por ejemplo, el número de incidencias aumenta según van avanzando las publicaciones. Para el adjetivo *longu*, la progresión es mayor: de las 31 incidencias estándar encontradas en la primera novela (1998) vemos cómo el número se va modificando, aumentando los usos del dialecto italianizado y disminuyendo los del italiano estándar.

La cuantificación de los resultados puede resultar de gran ayuda para efectuar un estudio lingüístico como el que estamos llevando a cabo. La conclusión más importante ha sido, sin duda, comprobar cómo el empleo del dialecto en la obra de Andrea Camilleri se ha ido transformando con el paso del tiempo, llegando el autor a hacer un uso más extendido de su lengua materna. Otro aspecto que nos gustaría aquí matizar es el ejercicio que Camilleri lleva a cabo en su obra: el autor no siempre confía en el uso exclusivo del italiano estándar, como tampoco lo hace en el dialecto siciliano o en un idioma alterado: nos referimos, lógicamente, al dialecto italianizado, que es el recurso lingüístico más utilizado por Camilleri en sus obras.

Con el tiempo, el uso del dialecto o del dialecto italianizado, hemos dicho, ha ido aumentando, y con ello también se ha modificado el interés

del autor por hacer de su lengua el sistema de medición social de los personajes que aparecen en sus novelas. De esta forma, observando su manera de escribir, el lector de este trabajo llega a la conclusión de que la narrativa de Camilleri se complementa con su lengua y que ésta se fundamenta en el contexto social que el autor pretende describir con su obra.

La importancia de esto no radica tanto en el descubrimento de las alternancias lingüísticas que matizan el habla y la obra del escritor siciliano o en lo que significa para la descripción de la sociedad emprendida por él. Estamos firmemente convencidos de que el medio lingüístico usado por Camilleri no es otra cosa que un recurso, un expediente, catalizador de la igualdad social que une a todos los ciudadanos. Mientras por un lado las lenguas pueden ser motivo de división, para nuestro autor el idioma, con sus alternancias y sus divisiones internas, no es más que un código común bajo el cual todo se lee y todos se dejan leer. Basta con encontrar y definir unas normas, que es lo que hace Andrea Camilleri.

9.5 LISTA DE ADVERBIOS Y LOCUCIONES ADVERBIALES POR ORDEN DE FRECUENCIA

Como ya hemos podido observar en las análisis anteriormente efectuado, se trata de ir viendo, por categorías lingüísticas o gramaticales, cómo ha ido evolucionando la lengua de Camilleri, tomando como referencia la cuatro novelas enunciadas más arriba.

En total hemos seleccionados 23 adverbios: para cada uno de ellos ofrecemos antes la versión original siciliana (en cursiva); entre paréntesis hemos añadido la versión *camilleriana*, para después poder verificar en las tablas si el autor italianiza el término o usa el original dialectal. Por último, encontraremos el equivalente de cada incidencia en italiano (para

poder verificar si el autor se limita al uso del italiano estándar o no) y en español (para una mejor comprensión del significado del término utilizado).

1) *Comu*, (comu), ital. come, esp. como

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	come (371)		
(p.r) – 2004	come (254)		comu (4)
(m.c) – 1999	come (152)		comu (17)
(p.M) – 2003	come (255)		comu (15)

Tabla 74. *Índice de frecuencia del adverbio* comu

2) *Macari*, (macari), ital. anche, esp. también

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	anche (16)		macari (142)
(p.r) – 2004	anche (25)		macari (105)
(m.c) – 1999	anche (17)		macari (48)
(p.M) – 2003	anche (3)		macari (179)

Tabla 75. *Índice de frecuencia del adverbio* macari

3) *Accussì*, (accussì), ital. così, esp. así

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	così (120)		accussì (21)
(p.r) – 2004	così (46)		accussì (48)
(m.c) – 1999	così (20)		accussì (36)
(p.M) – 2003	così (3)		accussì (109)

Tabla 76. *Índice de frecuencia del adverbio* accussì

4) *Assà*, (assà), ital. molto/assai, esp. mucho

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	assai (16), molto (43)		assà (6)
(p.r) – 2004	assai (5), molto (30)		assà (19)
(m.c) – 1999	assai (13), molto (10)		assà (3)
(p.M) – 2003	assai (2), molto (4)		assà (41)

Tabla 77. *Índice de frecuencia del adverbio* assà

5) *Dintra*, (dintra), ital. dentro, esp. adentro

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dentro (14)		dintra (57)
(p.r) – 2004	dentro (12)		dintra (42)
(m.c) – 1999	dentro (5)		dintra (21)
(p.M) – 2003			dintra (80)

Tabla 78. *Índice de frecuencia del adverbio* dintra

6) *Supra*, (supra), ital. sopra, esp. sobre/encima de

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	sopra (43)		
(p.r) – 2004	sopra (5)		supra (35)
(m.c) – 1999	sopra (28)		supra (3)
(p.M) – 2003	sopra (2)		supra (150)

Tabla 79. *Índice de frecuencia del adverbio* supra

7) *Darrè,* (darrè), ital. dietro, esp. detrás

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dietro (6)		darrè (21)
(p.r) – 2004	dietro (4)		darrè (19)
(m.c) – 1999	dietro (7)		darrè (15)
(p.M) – 2003			darrè (48)

Tabla 80. *Índice de frecuencia del adverbio* darrè

8) *Fora,* (fora), ital. fuori, esp. fuera

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	fuori (18)		fora (58)
(p.r) – 2004	fuori (16)		fora (30)
(m.c) – 1999	fuori (5)		fora (23)
(p.M) – 2003	fuori (3)		fora (74)

Tabla 81. *Índice de frecuencia del adverbio* fora

9) *Addritta,* (addritta), ital. davanti, esp. delante

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	davanti (61)		addritta (3)
(p.r) – 2004	davanti (41)		addritta (6)
(m.c) – 1999	davanti (35)		addritta (2)
(p.M) – 2003	davanti (85)		addritta (23)

Tabla 82. *Índice de frecuencia del adverbio* addritta

10) *Allura,* (allura), ital. allora, esp. entonces

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	allora (99)		allura (8)
(p.r) – 2004	allora (49)		allura (18)
(m.c) – 1999	allora (36)		allura (5)
(p.M) – 2003	allora (9)		allura (70)

Tabla 83. *Índice de frecuencia del adverbio* allura

11) *Pirchì*, (pirchì), ital. perchè, esp. porque

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	perchè (277)		pirchì (8)
(p.r) – 2004	perchè (128)		pirchì (91)
(m.c) – 1999	perchè (65)		pirchì (34)
(p.M) – 2003	perchè (12)		pirchì (221)

Tabla 84. *Índice de frecuencia del adverbio* pirchì

12) *Quasi*, (squasi), ital. quasi, esp. casi

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	quasi (56)		
(p.r) – 2004	quasi (31)	squasi (1)	
(m.c) – 1999	quasi (20)		
(p.M) – 2003	quasi (4)	squasi (31)	

Tabla 85. *Índice de frecuencia del adverbio* quasi

13) *Ccà*, (ccà), ital. qua/qui, esp. aquí

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	qua (53)		ccà (2)
(p.r) – 2004	qua (51)		ccà (2)
(m.c) – 1999	qua (31)		ccà (7)
(p.M) – 2003	qua (35)		ccà (6)

Tabla 86. *Índice de frecuencia del adverbio* ccà

14) *Doppu*, (doppo), ital. dopo, esp. después

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dopo (150)	doppo (10)	
(p.r) – 2004	dopo (24)	doppo (78)	doppu (1)
(m.c) – 1999	dopo (36)	doppo (57)	
(p.M) – 2003	dopo (7)	doppo (127)	

Tabla 87. *Índice de frecuencia del adverbio* doppu

15) *Tanticchia*, (tanticchia), ital. un po', esp. un poco

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	un po' (1)		tanticchia (50)
(p.r) – 2004	un po' (58)		tanticchia (51)
(m.c) – 1999	un po' (4)		tanticchia (22)
(p.M) – 2003	un po' (1)		tanticchia (91)

Tabla 88. *Índice de frecuencia del adverbio* tanticchia

16) *Mentri*, (mentri), ital. mentre, esp. mientras

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	mentre (74)		
(p.r) – 2004	mentre (51)		mentri (3)
(m.c) – 1999	mentre (28)		
(p.M) – 2003	mentre (19)		mentri (96)

Tabla 89. *Índice de frecuencia del adverbio* mentir

17) *Darrè,* (darrè), ital. dietro, esp. detrás

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	dietro (6)		darrè (21)
(p.r) – 2004	dietro (4)		darrè (19)
(m.c) – 1999	dietro (7)		darrè (15)
(p.M) – 2003			darrè (47)

Tabla 90. *Índice de frecuencia del adverbio* darrè

18) *Luntanu,* (luntano/i), ital. lontano/i, esp. lejos

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	lontano (16)		
(p.r) – 2004	lontano (1)		luntanu (2)
(m.c) – 1999	lontano (2)		lontanu (1)
(p.M) – 2003	lontano (1)	luntano (1)	luntanu (3)

Tabla 91. *Índice de frecuencia del adverbio* lontanu

19) *Nzèmmula*, (nzèmmula), ital. insieme, esp. juntos

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	insieme (4)		
(p.r) – 2004	insieme (3)		nzemmula (12)
(m.c) – 1999	insieme (1)		nzemmula (3)
(p.M) – 2003			nzemmula (31)

Tabla 92. *Índice de frecuencia del adverbio* nzèmmula

20) *Picca*, (picca), ital. poco, esp. poco

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	poco (59)		picca (2)
(p.r) – 2004	poco (21)		picca (11)
(m.c) – 1999	poco (22)		picca (2)
(p.M) – 2003	poco (10)		picca (25)

Tabla 93. *Índice de frecuencia del adverbio* picca

21) *Prestu*, (prestu), ital. presto, esp. pronto

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	presto (15)		
(p.r) – 2004	presto (7)		
(m.c) – 1999	presto (6)		
(p.M) – 2003	presto (7)		prestu (3)

Tabla 94. *Índice de frecuencia del adverbio* prestu

22) *Spissu*, (spisso), ital. spesso, esp. a menudo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	spesso (12)		
(p.r) – 2004	spesso (4)		spissu (2)
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003		spisso (11)	spissu (1)

Tabla 95. *Índice de frecuencia del adverbio* spissu

23) *Sutta*, (sutta), ital. sotto, esp. debajo

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	sotto (53)		
(p.r) – 2004	sotto (11)		sutta (26)
(m.c) – 1999	sotto (29)		
(p.M) – 2003	sotto (4)		sutta (54)

Tabla 96. *Índice de frecuencia del adverbio* sutta

Los resultados de nuestro análisis aclaran, una vez más, el trabajo lingüístico llevado a cabo por Camilleri. Observamos cómo el número de incidencias dialectales aumenta conforme va aumentando el número de publicaciones. Desde la novela de 1998, *Un mese con Montalbano*, hasta la de 2004, *La pazienza del ragno*, el número de incidencias dialectales presenta un aumento directamente proporcional a la disminución de las incidencias en italiano estándar. En algunos casos, la "inversión" lingüística operada por Camilleri es bastante evidente, en otras menos. En cualquier caso, mientras que en la primera novela analizada el autor utiliza un número elevado de italianismos, en la última el papel jugado por el dialecto es mucho más destacable. Sólo en dos ocasiones, *spisso*, *luntano*, Camilleri recurre a una italianización del término. En una ocasión, crea un neologismo, *squasi*. En los demás casos, el autor prefiere el uso del dialecto frente al equivalente en la lengua estándar. Valgan como ejemplos tres adverbios cuyo proceso de transformación es bastante evidente: *fora*, *supra* y *dintra*. En los tres casos vemos cómo el número de incidencias se invierte de forma tal que en la última novela, la de 2004, los ejemplos encontrados por cada uno de ellos son casi los mismos de los de la primera novela.

9.6 LISTA DE OTROS ELEMENTOS GRAMATICALES POR ORDEN DE FRECUENCIA

Después de haber analizado la categoría verbal, la adjetival y la adverbial, pasemos ahora a realizar un estudio pormenorizado de los pronombres, preposiciones, conjunciones y artículos, que aparecen en las novelas seleccionadas para este trabajo. En algunos casos observaremos cómo el autor sigue interviniendo personalmente sobre ellos. Aunque recogemos un número inferior de ejemplos, también podremos constatar con ellos la labor llevada a cabo por Camilleri.

9.6.1 Los pronombres personales

1) *Iu,* (iu), ital. io, esp. yo

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	io (252)		
(p.r) – 2004	io (108)		iu (7)
(m.c) – 1999	io (125)		iu (7)
(p.M) – 2003	io (91)		iu (26)

Tabla 97. *Índice de frecuencia del pronombre* iu

2) *Tu,* (tu), ital. tu, esp. tú

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	tu (85)		
(p.r) – 2004	tu (78)		
(m.c) – 1999	tu (19)		
(p.M) – 2003	tu (124)		

Tabla 98. *Índice de frecuencia del pronombre* tu

3) *Iddu/Iddru,* (esso),ital. lui, esp. él

Idda/Iddra, (essa), ital. lei, esp. ella

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	Lui (170), lei (240)		
(p.r) – 2004	Lui (134), lei (150)	esso (1), essa (1)	
(m.c) – 1999	Lui (66), lei (95)	esso (3), essa (5)	iddru (3)
(p.M) – 2003	Lui (136), lei (46)	essa (3)	iddra (2)

Tabla 99. *Índice de frecuencia del pronombre* iddu/iddru-idda/iddra

4) *Nui, Nuatri,* (nui), ital. noi, esp. nosotros

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	noi (33)		
(p.r) – 2004	noi (26)		nuatri (1)
(m.c) – 1999	noi (27)		
(p.M) – 2003	noi (22)		nui (1), nuautri (4)

Tabla 100. *Índice de frecuencia del pronombre* nui

5*) Vui, Vuatri,* (vui), ital. voi, esp. vosotros

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	voi (9)		
(p.r) – 2004	voi (6)		vull (1)
(m.c) – 1999	voi (5)		
(p.M) – 2003	voi (10)		vuautri (1)

Tabla 101. *Índice de frecuencia del pronombre* vui

6) *Sò*, (sò), ital. loro, esp. ellos

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	loro (73)		
(p.r) – 2004	loro (50)		
(m.c) – 1999	loro (34)		
(p.M) – 2003	loro (16)		

Tabla 102. *Índice de frecuencia del pronombre* sò

9.6.2 Los pronombres posesivos

1) *Me*, *Miu*, (me), ital. mio/a, esp. mio/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	mio (75), mia (78)		me (121)
(p.r) – 2004	mio (51), mia (46)		me (8), miu (1)
(m.c) – 1999	mio (50), mia (55)		me (14)
(p.M) – 2003	mio (12), mia (55)		me (46)

Tabla 103. *Índice de frecuencia del pronombre* me

2) *Tò, Tuu,* (tò), ital. tuo/a, esp. tuyo/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	tua (9), tuo (6)		tò (1)
(p.r) – 2004	tuo (11), tua (12)		tò (9)
(m.c) – 1999	tuo (6), tua (1)		tò (4)
(p.M) – 2003	tuo (6), tua (5)		tò (86)

Tabla 104. *Índice de frecuencia del pronombre* tò

3) *Sò, Suu,* (sò), ital. suo/a, esp. suyo/a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	suo (265), sua (188)		sò (2)
(p.r) – 2004	suo (77), sua (65)		sò (109)
(m.c) – 1999	suo (92), sua (88)		sò (46)
(p.M) – 2003	suo (17), sua (15)		sò (198)

Tabla 105. *Índice de frecuencia del pronombre* sò

4) *Nuostru*, (nostru), ital. nostro, esp. nuestro

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	nostro (16)		
(p.r) – 2004	nostro (6)		
(m.c) – 1999	nostro (15)	nostru (1)	
(p.M) – 2003	nostro (8)		

Tabla 106. *Índice de frecuencia del pronombre* nuostru

5) *Vuostru*, (vuostru), ital. vostro, esp. vuestro

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	vostro (3)		
(p.r) – 2004	vostro (1)		
(m.c) – 1999	vostro (2)		
(p.M) – 2003	vostro (1)		

Tabla 107. *Índice de frecuencia del pronombre* vuostru

6) *Loro*, (loro), ital. loro, esp. sus

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	loro (73)		
(p.r) – 2004	loro (16)		
(m.c) – 1999	loro (22)		
(p.M) – 2003	loro (7)		

Tabla 108. *Índice de frecuencia del pronombre* loro

9.6.3 Los adjetivos demostrativos

1)*'sta*, (sta), ital. questa, esp. esta

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	questa (65)		
(p.r) – 2004	questa (1)		sta (3)
(m.c) – 1999	questa (51)		sta (3)
(p.M) – 2003	questa (17)		sta (21)

Tabla 109. *Índice de frecuencia del adjetivo* 'sta

2) *Stu*, (stu), ital.questo, esp. esto

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	questo (142)		
(p.r) – 2004	questo (98)		stu (2)
(m.c) – 1999	questo (92)		stu (1)
(p.M) – 2003	questo (57)		stu (16)

Tabla 110. *Índice de frecuencia del adjetivo* stu

3) *(I)stissu*, (istesso/stessu), ital. stesso, esp. mismo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	stesso (81)		
(p.r) – 2004	stesso (23)	stisso (3)	
(m.c) – 1999	stesso (41)		stissu (2)
(p.M) – 2003	stesso (6)		stissu (2), istisso (3)

Tabla 111. *Índice de frecuencia del adjetivo* stissu

4) *Chiddru*, (chiddru), ital. quel/quello, esp. aquel/aquello

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	quel (86), quello (196)		
(p.r) – 2004	quel (75), quello (117)		chiddru (2)
(m.c) – 1999	quel (49), quello (76)		
(p.M) – 2003	quel (42), quello (142)		

Tabla 112. *Índice de frecuencia del adjetivo* chiddru

5) *'Sti,* (sti), ital. questi, esp. estos

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	questi (44)		
(p.r) – 2004	questi (15)		
(m.c) – 1999	questi (13)		sti (1)
(p.M) – 2003	questi (10)		sti (9)

Tabla 113. *Índice de frecuencia del adjetivo* 'sti

6) ‘*Ste*, (ste), ital. queste, esp. estas

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	queste (18)		
(p.r) – 2004	queste (16)		ste (1)
(m.c) – 1999	queste (8)		
(p.M) – 2003	queste (17)		ste (1)

Tabla 114. *Índice de frecuencia del adjetivo* ’ste

7) *Qualichi, (*qualiche), ital. qualche, esp. algún

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	qualche (102)		
(p.r) – 2004	qualche (34)		qualichi (40)
(m.c) – 1999	qualche (32)	qualiche (6)	qualichi (15)
(p.M) – 2003	qualche (5)	qualiche (2)	qualichi (49)

Tabla 115. *Índice de frecuencia del adjetivo* qualichi

8) *nenti*, (nenti), ital. niente, esp. nada

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	niente (106)		nenti (17)
(p.r) – 2004	niente (28)		nenti (55)
(m.c) – 1999	niente (21)		nenti (20)
(p.M) – 2003	niente (3)		nenti (100)

Tabla 116. *Índice de frecuencia del adjetivo* nenti

9) *Niçiunu*, (nisciuno), ital. nessuno, esp. nadie

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	nessuno (40)	nisciuno (2)	
(p.r) – 2004	nessuno (10)	nisciuno (13)	
(m.c) – 1999	nessuno (4)	nisciuno (13)	
(p.M) – 2003	nessuno (1)	nisciuno (44)	

Tabla 117. *Índice de frecuencia del adjetivo* niçiunu

9.6.4 Las preposiciones

En el caso de las preposiciones, podemos afirmar también que Camilleri suele intervenir a menudo sobre ellas, procediendo a su italianización. Los ejemplos más claros son los se refieren a las preposiciones *per*, *in*, *con*, porque gracias al uso que de éstas hace hemos podido demostrar que, aunque en un número reducido, también en este caso

el número de presencias dialectales va *in crescendo* conforme nos acercamos a las obras más tardías de Camilleri.

En los demás casos, como es posible observar, las conclusiones son distintas. Por ejemplo, en el caso de *ri* no hemos encontrado ninguna coincidencia. Dado que no existe un equivalente de *a* en siciliano sólo en este caso hemos tenido que considerar esta incidencia en términos totales (sin poder distinguir si se trata de lengua estándar o dialecto).

Pasemos ahora a observar el uso que Camilleri hace en su obra literaria de las preposiciones:

1) *Pi'*, (pi'), ital. per, esp. por/para

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	Per (766)		
(p.r) – 2004	Per (462)		pi (21)
(m.c) – 1999	Per (342)		pi (9)
(p.M) – 2003	Per (338)		pi (30)

Tabla 118. *Índice de frecuencia de la preposición* pi'

2) *'N*, ('n), ital. in, esp. en

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	in (987)		
(p.r) – 2004	in (612)		'n (12)
(m.c) – 1999	in (538)		'n (12)
(p.M) – 2003	in (521)		'n (70)

Tabla 119. *Índice de frecuencia de la preposición* 'n

3) *Cu*, (cu), ital. con, esp. con

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	con (532)		
(p.r) – 2004	con (330)		cu (4)
(m.c) – 1999	con (240)		cu (11)
(p.M) – 2003	con (420)		cu (24)

Tabla 120. *Índice de frecuencia de la preposición* cu

4) *'Ri,* (di/da), ital. di/da, esp. de/desde

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	da (479), di (2577)		
(p.r) – 2004	da (337), di (1526)		
(m.c) – 1999	da(299), di (1227)		
(p.M) – 2003	da (205), di (1515)		

Tabla 121. *Índice de frecuencia de la preposición* 'ri

5) *A*, (a), ital. a, esp. a

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	a (2063)		
(p.r) – 2004	a (1300)		
(m.c) – 1999	a (1099)		
(p.M) – 2003	a (2081)		

Tabla 122. *Índice de frecuencia de la preposición* a

6) *Supra*, (su), ital. su/sopra, esp. sobre

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	sopra (43), su (79)		
(p.r) – 2004	sopra (5), su (37)		
(m.c) – 1999	sopra (28), su (18)		supra (3)
(p.M) – 2003	sopra (2), su (22)		supra (150)

Tabla 123. *Índice de frecuencia de la preposición* supra

7) *Pri-pre* (-sempio), ital. per esempio, esp. por ejemplo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	per esempio (1)		
(p.r) – 2004	per esempio (4)		prisempio (1)
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003			prisempio (1)

Tabla 124. *Índice de frecuencia de la preposición* pri-pre

8) *A mmia* (a- mia), ital. a me, esp. a mi

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	a me (14)	a mia (12)	
(p.r) – 2004	a me (8)	a mia (6)	
(m.c) – 1999	a me (9)	a mia (13)	
(p.M) – 2003	a me (12)	a mia (26)	

Tabla 125. *Índice de frecuencia de la preposición* a mmia

9) *Cu mmia,* (cu- mia/ con mia/ cu me), ital. con me, esp. conmigo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		con mia (3)	
(p.r) – 2004	Con me (5)	cu me (1)	
(m.c) – 1999	Con me (2)	con mia (2)	
(p.M) – 2003	Con me (2)	con mia (10)	

Tabla 126. *Índice de frecuencia de la preposición* cu mmia

10) *A ttia*, (a- tia), ital. a te, esp. a ti

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998		a tia (1)	
(p.r) – 2004	a te (1)	a tia (1)	
(m.c) – 1999	a te (1)	a tia (1)	
(p.M) – 2003		a tia (20)	

Tabla 127. *Índice de frecuencia de la preposición* a ttia

11) *Cu ttia*, (cu – tia), ital. con te, esp. contigo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	con te (2)		
(p.r) – 2004	con te (3)		
(m.c) – 1999			
(p.M) – 2003		con tia (5), cu tia (1)	

Tabla 128. *Índice de frecuencia de la preposición* cu ttia

9.6.5 Los artículos

La búsqueda realizada en este caso se refiere a los artículos. Como ya hemos constatado, en el dialecto siciliano sólo existen tres artículos: *u* (masculino singular), que en siciliano sustituye al artículo *el* y *lo* del italiano estándar; el artículo *a* (femenino singular), usado en aplicación de

la. Para el plural, el siciliano usa sólo el artículo *i* (tanto para el femenino como para el masculino).

Por tanto, hemos de destacar, en este caso, las dificultades que encierra encontrar sólo los casos que nos interesaban.

Los resultados obtenidos son los siguientes:

1) *U*, (il – lo), ital. il/lo, esp. el/lo

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	il (2104), lo (81)		u (3)
(p.r) – 2004	il (1067), lo (53)		u (10)
(m.c) – 1999	il (929), lo (162)		u (22)
(p.M) – 2003	il (976), lo (199)		u (441)

Tabla 129. *Índice de frecuencia del artículo* u

2) *A*, (la), ital. la, esp. la

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	la (712)		a (3)
(p.r) – 2004	la (615)		a (1)
(m.c) – 1999	la (808)		a (2)
(p.M) – 2003	la (1405)		a (312)

Tabla 130. *Índice de frecuencia del artículo* a

3) *I* (i/gli/le), ital. i/gli/le, esp. los/las

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	i (407), gli (140), le (241)		i=le (1)
(p.r) – 2004	i (251), gli (225), le (125)		i=le (1)
(m.c) – 1999	i (203), gli (208), le (249)		i=le (2)
(p.M) – 2003	i (305), gli (348), le (481)		i=le (15)

Tabla 131. *Índice de frecuencia del artículo* i

Hechas las oportunas verificaciones en los textos, en el caso de *u* y *a* (artículos del dialecto siciliano), los resultados son considerables: en la última novela (p.M.) se nota un importante incremento de ambos. Las incidencias encontradas son realmente elevadas: *u* (441) y *a* (312). Ante la duda que pronosticábamos al principio de este apartado, hemos tenido que verificar frase por frase para que no hubiese (en el caso de *a*), ninguna confusión entre el *a* con valor preposicional y el *a* artículo femenino. También han resultado suficientemente satisfactorios los resultados encontrados en el caso del artículo *i*. Aunque es plausible confundirse ante tanta diferencia (*i* con valor de *i*, *i* con valor de *gli*, *i* con valor de *le*), hemos encontrado (y era quizás el término que más non interesaba), sólo una incidencia en la primera novela en la que *i* desempeña la función de *le* (artículo femenino plural); en la segunda novela (p.r.) el número de incidencias se repite, otra vez sólo una incidencia con valor de *le*; en la tercera novela (m.c.) las incidencias suben a dos casos; en la última novela (p.M.), como siempre la más rica en incidencias dialectales, hemos encontrado quince veces el artículo dialectal con valor de *le*.

9.6.6 Las conjunciones

También en el caso de las conjunciones (pero no está sólo limitado a ellas como hemos podido comprobar), lo que para Camilleri asume la connotación de una "limitación", para los lectores es una "ventaja". Es decir: cuando los lectores se encuentran ante un término dialectal usado por el autor en cualquiera de sus novelas, es la recurrencia del mismo término en el texto la que guía al lector en la comprensión de éste aunque no conozca el dialecto siciliano.

Hemos seleccionado las siguientes conjunciones, para que el lector de este trabajo siga haciéndose una idea clara de las intervenciones que el autor realiza sobre cada categoría gramatical de su obra.

1) *Quannu,* (quanno), ital. quando, esp. cuando

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	quando (218)		
(p.r) – 2004	quando (67)	quanno (48)	quannu (2)
(m.c) – 1999	quando (40)	quanno (30)	quannu (6)
(p.M) – 2003	quando (12)	quanno (211)	quannu (3)

Tabla 132. *Índice de frecuencia de la conjunción* quannu

2) *Ca* (ca), ital. che, esp. que (declarativo)

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	che (2583)		ca (2)
(p.r) – 2004	che (1649)		ca (18)
(m.c) – 1999	che (1021)		ca (44)
(p.M) – 2003	che (1818)		ca (27)

Tabla 133. *Índice de frecuencia de la conjunción* ca

3) *Ppi*, (pi), ital. per, esp. por, para

	ITALIANO ESTÁNDAR	**DIALECTO ITALIANIZADO**	**DIALECTO SICILIANO**
(m.M) – 1998	per (766)		
(p.r) – 2004	per (462)		pi (27)
(m.c) – 1999	per (343)		pi (9)
(p.M) – 2003	per (338)		pi (30)

Tabla 134. *Índice de frecuencia de la conjunción* ppi

4) *Pirchì*, (pirchì), ital. perché, esp. porque

	ITALIANO ESTÁNDAR	DIALECTO ITALIANIZADO	DIALECTO SICILIANO
(m.M) – 1998	perchè (277)		pirchì (8)
(p.r) – 2004	perchè (1)		pirchì (91)
(m.c) – 1999	perchè (65)		pirchì (34)
(p.M) – 2003	perchè (12)		pirchì (221)

Tabla 135. *Índice de frecuencia de la conjunción* pirchì

9.6.7 Uso de los sustantivos y campos semánticos

En este apartado hemos establecido las siguientes categorías: 1) sentimientos y estados de ánimo: 2) cuerpo; 3) naturaleza; 4) ropa; 5) ámbito doméstico; 6) comidas y bebidas; 7) ámbito jurídico; 8) ámbito religioso; 9) ámbito profesional; 10) ámbito temporal; 11) ámbito social; 12) otros.

Junto a las voces que hemos ordenado en 12 cuadros, hemos estructurado cada tabla según el siguiente esquema: en la primera columna aparece el término seleccionado según el italiano estándar; en la segunda columna el término de derivación dialectal tal como lo usa Andrea Camilleri en sus novelas; en la tercera columna el término equivalente en su versión dialectal; y por último, en la cuarta columna, hemos añadido la traducción del término para facilitar la comprensión del significado de las voces elegidas.

Como hemos venido haciendo hasta este momento, también para el siguiente análisis hemos elegido las cuatro novelas ya usadas con anterioridad. Por razones de brevedad, volvemos a usar otra vez las mismas abreviaturas empleadas en el análisis anterior: (m.M.) para la versión de *Un*

mese con Montalbano, (p.r) para *La pazienza del ragno*, (m.c) para *La mossa del cavallo* y (p.M) para *La presa di Macallé*.

En las novelas de Andrea Camilleri es posible encontrar términos que aparecen a veces en dialecto, otras en italiano y, por último, en un dialecto italianizado, lo que, como recordábamos anteriormente, nos enseña la alta calidad del juego lingüístico creado por el autor. La elección de un término, según una de las tres hipótesis ya mencionadas, responde, a nuestro modo de ver, al contexto en el que se prevé su utilización. Sobre la base de esta suposición hemos considerado más interesante dividir las incidencias encontradas según el campo de uso. Esto nos permitirá demostrar que para nuestro autor existen seguramente sectores en los que el dialecto es más usado y otros en lo que no lo es.

Nos gustaría poder aquí añadir que un tipo de análisis así estructurada no tiene por qué llevarnos a conclusiones absolutas: lo que nos parece más interesante es, en conclusión, poder abrir una ventana desde donde admirar la lengua del autor.

Sentimientos, estados de ánimo

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	contentezza	contintizza	cuntintizza	
En (m.M)	6	---	---	
En (p.r)	---	1	3	alegría
En (m.c.)	---	1	---	
En (p.M)	---	1	4	
	coscienza	cuscenza	cuscenzia	
En (m.M)	2	---	---	
En (p.r)	5	3	---	conciencia
En (m.c.)	3	---	---	
En (p.M)	x2	---	---	
	opinione	pinione	pinioni	
En (m.M)	3	---	---	
En (p.r)	4	2	---	opinión
En (m.c.)	2	2	---	
En (p.M)	---	---	---	
	piacere	piaciri	piaceri	
En (m.M)	8	1	---	
En (p.r)	5	4	---	placer
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	7	---	
	schifo	schifio	schifiu	
En (m.M)	2	1	---	
En (p.r)	1	1	---	asco
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	1	2	---	
	spavento	scanto	scantu	
En (m.M)	7	8	---	
En (p.r)	---	7	---	susto
En (m.c.)	1	5	---	
En (p.M)	---	11	---	

Cuerpo

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	bocca	vucca	vucca	
En (m.M)	33	---	---	boca
En (p.r)	3	21	21	
En (m.c.)	9	1	1	
En (p.M)	1	53	53	
	braccio	vrazza	brazza	
En (m.M)	25	---	---	brazo
En (p.r)	3	9	---	
En (m.c.)	8	3	---	
En (p.M)	---	10	---	
	cazzo	minchia	minchia	
En (m.M)	3	24	24	coño
En (p.r)	1	11	11	
En (m.c.)	2	11	11	
En (p.M)	1	15	15	
	coglioni	cabasisi	cabasisa	
En (m.M)	1	---	---	
En (p.r)	---	5	5	cojones
En (m.c.)	1	3	---	
En (p.M)	---	1	---	
	pancia	panza	panza	
En (m.M)	7	6	6	barriga
En (p.r)	---	4	4	
En (m.c.)	2	7	7	
En (p.M)	1	32	32	
	seni	minne	minne	
En (m.M)	---	5	5	pechos
En (p.r)	---	---	---	
En (m.c.)	5	5	5	
En (p.M)	---	17	17	

Naturaleza

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	albero	arbolo	arbulu	
En (m.M)	1	---	---	
En (p.r)	---	2	---	árbol
En (m.c.)	3	1	---	
En (p.M)	---	2	---	
	cadavere	catàfero	catàfaru	
En (m.M)	14	---	---	
En (p.r)	1	---	---	cadáver
En (m.c.)	6	4	---	
En (p.M)	---	2	---	
	cavallo	cavaddro	cavaddru	
En (m.M)	9	---	---	
En (p.r)	2	1	1	caballo
En (m.c.)	33	5	6	
En (p.M)	---	8	---	
	dirupo	sbalanco	sbalancu	
En (m.M)	---	4	---	
En (p.r)	---	---	---	barranco
En (m.c.)	2	---	2	
En (p.M)	---	---	---	
	fuoco	foco	focu	
En (m.M)	4	14	---	
En (p.r)	---	11	---	fuego
En (m.c.)	2	9	---	
En (p.M)	---	13	---	
	olive	aulive	auliva	
En (m.M)	2	---	---	
En (p.r)	---	2	---	aceitunas
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	3	---	

Ropa

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	camicetta	cammisetta	camisetta	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	3	---	camiseta
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	12	---	
	camicia	cammisa	camisa	
En (m.M)	3	1	---	
En (p.r)	---	5	---	camisa
En (m.c.)	1	3	---	
En (p.M)	6	30	---	
	pantaloni	cazuna	causùna	
En (m.M)	14	---	---	
En (p.r)	1	---	---	pantalones
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	23	---	
	scarpe	scarpi	scarpi	
En (m.M)	23	---	---	
En (p.r)	4	---	---	zapatos
En (m.c.)	3	---	---	
En (p.M)	---	6	6	
	tasche grandi	visazza	visazze	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	---	---	bolsillos grandes
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	---	---	
	velluto	villuto	villutu	
En (m.M)	4	---	---	
En (p.r)	---	---	---	paño
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	---	---	

Ámbito doméstico

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	armadio	armuar	armuaru	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	1	---	armadio
En (m.c.)	---	2	---	
En (p.M)	---	---	---	
	baule	cascione	casciuna	
En (m.M)	1	1	---	
En (p.r)	---	1	1	baúl
En (m.c.)	1	2	---	
En (p.M)	---	3	---	
	camera	cámmara	cámmara	
En (m.M)	6	48	48	
En (p.r)	4	42	42	habitación
En (m.c.)	9	30	30	
En (p.M)	---	67	67	
	cortile	baglio	bagliu	
En (m.M)	1	---	---	
En (p.r)	---	---	---	patio
En (m.c.)	1	3	---	
En (p.M)	---	1	---	
	poltrona	putruna	putruna	
En (m.M)	11	---	---	
En (p.r)	8	---	---	butaca
En (m.c.)	2	---	---	
En (p.M)	2	3	3	
	letto	lettu	lettu	
En (m.M)	68	---	---	
En (p.r)	32	2	2	cama
En (m.c.)	42	1	---	
En (p.M)	45	19	19	

Comidas y bebidas

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	boccone	calatina	calatina	
En (m.M)	2	---	---	
En (p.r)	---	---	---	pico
En (m.c.)	1	---	---	
En (p.M)	---	---	---	
	pane	pani	pani	
En (m.M)	3	---	---	
En (p.r)	6	2	2	pan
En (m.c.)	6	---	---	
En (p.M)	5	5	5	
	pesce	pisci	pisci	
En (m.M)	10	1	1	
En (p.r)	1	2	2	pescado
En (m.c.)	1	1	1	
En (p.M)	---	9	9	
	salsiccia	sasizza	sasizza	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	---	---	chorizo
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	1	1	
	sardina	sarduzza	sarduzza	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	---	---	sardina
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	---	---	
	vino	vinu	vinu	
En (m.M)	18	---	---	
En (p.r)	7	---	---	vino
En (m.c.)	7	---	---	
En (p.M)	11	1	1	

Ámbito jurídico

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	avvocato	abbocato	avvucatu	
En (m.M)	5	---	---	
En (p.r)	36	---	---	abogado
En (m.c.)	12	---	---	
En (p.M)	---	---	---	
	carcere	carzaro	carzaru	
En (m.M)	1	10	---	
En (p.r)	---	---	---	cárcel
En (m.c.)	3	4	1	
En (p.M)	---	4	---	
	dovere	doviri	doveri	
En (m.M)	5	---	---	
En (p.r)	15	4	---	deber
En (m.c.)	9	3	2	
En (p.M)	2	12	1	
	giudice	judice	iudici	
En (m.M)	7	---	---	
En (p.r)	21	---	---	juez
En (m.c.)	35	---	1	
En (p.M)	---	---	---	
	legge	liggi	liggi	
En (m.M)	7	4	4	
En (p.r)	4	3	3	leyes
En (m.c.)	6	1	1	
En (p.M)	---	1	1	
	sentenza	sintenzia	sentenzia	
En (m.M)	1	---	---	
En (p.r)	---	---	---	sentencia
En (m.c.)	1	1	---	
En (p.M)	---	---	---	

Ámbito religioso

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	anima	arma	arma	
En (m.M)	6	---	---	
En (p.r)	1	---	---	alma
En (m.c.)	2	1	1	
En (p.M)	2	3	3	
	anime	anima	anime	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	1	---	almas
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	---	---	
	Madonna	Madunnuzza	Madonnuzza	
En (m.M)	8	---	---	
En (p.r)	7	---	---	Virgen
En (m.c.)	3	---	---	
En (p.M)	6	4	3	
	peccato	piccato	piccatu	
En (m.M)	2	---	---	
En (p.r)	---	---	---	pecado
En (m.c.)	1	1	1	
En (p.M)	1	65	1	
	processione	processioni	prucissioni	
En (m.M)	---	---	---	
En (p.r)	---	---	---	procesión
En (m.c.)	3	---	---	
En (p.M)	---	1	---	
	Signore	Signuruzzu	Signiruzzu	
En (m.M)	6	---	1	
En (p.r)	---	---	---	Señor
En (m.c.)	3	---	---	
En (p.M)	1	4	---	

Ámbito profesional

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	cameriera	cammarera	cammareri	
En (m.M)	---	27	1	
En (p.r)	2	6	---	camarera
En (m.c.)	---	5	1	
En (p.M)	---	4	2	
	carabinieri	carrabbinera	rrabbinera	
En (m.M)	4	1	---	
En (p.r)	---	3	---	carabinieri
En (m.c.)	14	---	2	
En (p.M)	1	---	1	
	dottore	dottori	dutturi	
En (m.M)	65	10	---	
En (p.r)	99	42	14	doctor
En (m.c.)	3	1	2	
En (p.M)	2	3	---	
	marinaio	marinaro	marinaru	
En (m.M)	2	8	---	
En (p.r)	---	---	---	marino
En (m.c.)	---	---	1	
En (p.M)	---	---	---	
	prostituta	bottana	buttana	
En (m.M)	---	---	4	
En (p.r)	---	---	1	prostituta
En (m.c.)	---	---	3	
En (p.M)	---	---	4	

Ámbito temporal

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	alba	arba	arba	
En (m.M)	1	---	---	
En (p.r)	---	---	---	amanecer
En (m.c.)	---	1	1	
En (p.M)	---	---	---	
	domani	dumani	dumani	
En (m.M)	16	---	---	
En (p.r)	---	---	---	mañana
En (m.c.)	12	2	2	
En (p.M)	---	25	25	
	giorni	jorni	jorna	
En (m.M)	52	3	3	
En (p.r)	10	11	---	días
En (m.c.)	12	2	7	
En (p.M)	1	18	4	
	notte	notti	notti	
En (m.M)	60	---	---	
En (p.r)	21	8	8	noche
En (m.c.)	7	2	2	
En (p.M)	1	52	52	
	ora	orata	ora	
En (m.M)	128	---	---	
En (p.r)	92	2	---	hora
En (m.c.)	69	---	---	
En (p.M)	108	---	---	
	settimana	simana	simanata	
En (m.M)	6	5	2	semana
En (p.r)	2	---	---	
En (m.c.)	1	---	1	
En (p.M)	1	5	3	

Ámbito social

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	bambino	nicareddro	nicareddu	
En (m.M)	2	---	---	
En (p.r)	1	---	---	niño
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	4	---	---	
	donna	fimmina	fimmina	
En (m.M)	16	63	63	
En (p.r)	2	20	20	mujer
En (m.c.)	62	29	29	
En (p.M)	1	34	34	
	moglie	mogliere	mugghieri	
En (m.M)	32	37	---	
En (p.r)	16	8	---	esposa
En (m.c.)	3	15	---	
En (p.M)	---	14	---	
	povero	poviro	poviru	
En (m.M)	8	15	---	
En (p.r)	1	4	---	pobre
En (m.c.)	1	7	---	
En (p.M)	---	4	---	
	ragazzino	picciliddro	picciriddru	
En (m.M)	1	13	---	
En (p.r)	---	4	---	chico
En (m.c.)	---	1	---	
En (p.M)	---	70	1	
	uomini	òmini	òminu	
En (m.M)	5	26	---	
En (p.r)	9	5	---	hombres
En (m.c.)	6	8	---	
En (p.M)	1	12	---	

Otros

	ITALIANO ESTÁNDAR	LENGUA DE CAMILLERI	FORMA SICILIANA	FORMA TRADUCIDA
	bordello	burdello	bburdellu	
En (m.M)	2	2	---	
En (p.r)	---	---	---	burdel
En (m.c.)	---	---	---	
En (p.M)	---	5	---	
	colpa	culpa	curpa	
En (m.M)	8	---	---	
En (p.r)	1	---	---	culpa
En (m.c.)	1	---	2	
En (p.M)	2	---	---	
	destra	dritta	dritta	
En (m.M)	17	5	5	
En (p.r)	2	17	17	derecha
En (m.c.)	4	10	10	
En (p.M)	---	42	42	
	lavoro	travaglio	travagghiu	
En (m.M)	4	8	---	
En (p.r)	10	3	---	trabajo
En (m.c.)	8	1	---	
En (p.M)	---	3	---	
	rumore	rumorata	rrumurata	
En (m.M)	5	7	---	
En (p.r)	2	8	---	ruido
En (m.c.)	1	4	---	
En (p.M)	---	16	---	
	sinistra	mancina	mancinu	
En (m.M)	13	14	---	
En (p.r)	---	5	---	izquierdo
En (m.c.)	7	9	---	
En (p.M)	---	25	---	

Como decíamos al principio de este apartado, nuestra intención era la de mostrar que en algunos ámbitos el uso del dialecto por parte del autor era más "consistente" o "llamativo" que en otros.

Categorías como las de "cuerpo", "naturaleza" y "ámbito temporal" presentan mayor abundancia de incidencias de procedencia dialectal que otras. Por ejemplo, *bocca/vucca* o *cazzo/minchia* demuestran que el uso del dialecto está más extendido con respecto a la lengua estándar, quizá por la fuerza expresiva de estas palabras, usadas en exclamaciones e interjecciones. Lo mismo podríamos decir del término *albero/arbolo* o *cavallo/cavaddro*. Otro ejemplo ilustrativo lo constituye la categoría "ámbito temporal", en la que el uso del dialecto está muy presente en las novelas analizadas: *domani/dumani*, *giorno/jorni*, etc.

Los ámbitos semánticos que hemos considerado aquí presentan además bastantes elementos comunes entre sí, dado que todos ellos pertenecen a la esfera de la vida del individuo, razón por la cual hemos de considerar que para Andrea Camilleri, tal como hemos subrayado con anterioridad, el dialecto presenta un uso más extendido en la cotidianeidad del hombre y del ambiente en el que vive. Esta consideración nos lleva a poder afirmar que el dialecto, contrariamente a lo que ocurre con la lengua estándar, asume connotaciones más "íntimas" y "familiares" que esta última, como ocurre en el ámbito "comidas y bebidas", donde salta a la vista la presencia de términos dialectales que se refieren a platos locales.

En la categoría que hemos denominado "otros", hemos incluidos aquellas incidencias que, a nuestro modo de ver, no pertenecían a ninguno de los ámbitos creados. En ella podría haber otras subcategorías semánticas, como por ejemplo la del trabajo, o del ámbito urbano, que sólo por razones de espacio en el presente trabajo no han sido consideradas pero que podrían serlo en futuras investigaciones. Analizando las tablas expuestas más arriba, llegamos a la siguiente conclusión: el modo de "tratar" los términos que aparecen en ellas es el mismo que ya hemos considerado con los verbos. Es

decir: hay términos en siciliano, pero la mayoría de ellos son incidencias en las que se nota una evidente interacción entre lengua y dialecto. Según un estudio realizado por Giovanni Tropea (1991), estudio que nos ha llevado a la realización de estas tablas, el dialecto se va uniformando cada vez más con respecto a la lengua estándar, razón por la cual es posible que las pérdidas léxicas sean mayores. Los ejemplos que aparecen en las tablas demuestran cómo Camilleri se mueve desde el interior de las posibilidades léxicas ofrecidas por el dialecto pasando continuamente a la forma estándar.

En este interesante juego lingüístico, la elección desde la cual decide intervenir Camilleri no arranca desde una motivación razonada de cada término, ni siquiera sobre la comprensibilidad o no del término. Creemos que el autor inicia su trabajo (o juego) desde su propia consciencia, la consciencia de su manera de hablar el dialecto. Gracias a ello, el autor es capaz de respetar tanto el lenguaje de la tradición como el de la innovación.

IV PARTE: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE LAS OBRAS DE ANDREA CAMILLERI

CAPÍTULO X. APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DE CAMILLERI EN ESPAÑA

10.1 INTRODUCCIÓN

No podíamos finalizar este acercamiento a la obra de Camilleri sin hacer un análisis de la difusión y recepción de su obra en España mediante la traducción.

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

investigación y enseñanza en contextos universitarios (didáctica de la traducción).

En el caso que nos ocupa, nuestra reflexión se centra en, al menos, tres aspectos principales:

1. El concepto de traducción aplicado al ámbito editorial y, dentro de éste, a la traducción literaria de *best-sellers*.

2. El papel del traductor en este caso en particular, en el que la figura y el "idiolecto" del autor condicionan con mucho la labor de este profesional de la mediación lingüística y cultural. Volvemos a los conceptos tan manidos de "traducción literal" o "traducción libre", de "extranjerización" o "domesticación", en suma, de "visibilidad" o "invisibilidad" del traductor o, si se prefiere, del margen que va a tener el traductor para plasmar en la lengua y cultura metas lo que ha captado en la obra original objeto de traducción.

3. Por último, en este caso, reviste una especial importancia el tratamiento de la lengua original (de cara a su traducción): un híbrido entre italiano y siciliano, en el que coexisten elementos de la lengua materna del autor (el siciliano), de la lengua estándar de referencia (el italiano contemporáneo), de una interlengua creada por el autor (el dialecto siciliano italianizado) y algunos restos de arcaísmos y términos obsoletos. Incluso, en algunas novelas, Camilleri se atreve a introducir el español como lengua que permite caracterizar a personajes de esta nacionalidad.

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

diversas: teoría de la literatura, crítica literaria, filología, traductología, lingüística, etc.)[73], lo cierto es que, al igual que ocurre con otros ámbitos del saber, cuando el "cliente" de la traducción es una editorial comercial (independientemente de la temática del libro objeto de traducción: literatura, historia, filosofía, etc.), ésta pone las "reglas de juego" en las que ha de desenvolverse la labor del traductor, máxime cuando las obras de las que se trata constituyen auténticos *best-sellers* en la cultura origen.

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

Esta transformación a "producto audiovisual" de muchas obras literarias ha supuesto, entre otras cosas, una reducción de las posibilidades de interpretación y lectura de la novela original en la que se basa la película. Son llamativos los casos de novelas como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco[74], de *El Código Da Vinci* de Dan Brown e incluso de obras de la literatura juvenil (*Astérix* en el cine, las series de dibujos animados de Walt Disney adaptados al cine), por citar sólo algunos. Una vez que el producto original se "vulgariza", gracias a la interpretación cerrada que ofrece el cine, esto condiciona a los lectores potenciales de la novela (si vieron la película

[73] Cfr. los repertorios bibliográficos ofrecidos por Santoyo, 1987 y 1996.
[74] Cfr. García Luque, F., (2002), *Adaptación cinematográfica y traducción intersemiótica. Estudio de El nombre de la rosa a partir de las versiones italiana, francesa, inglesa y española*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga.

antes de leer el libro), que asocian los personajes con una "única interpretación", la "visual".

Este fenómeno, como hemos visto, no es ajeno a la obra de Camilleri. Sus personajes en muchos casos también han pasado por la pequeña pantalla y su popularización en este medio ha hecho una labor de apoyo inestimable a la difusión de su obra literaria. De alguna manera, al igual que ocurriera con las traducciones de los clásicos (hoy en día Dante, Shakespeare o Goethe forman parte del imaginario literario español tanto como Cervantes, Góngora o García Lorca), la difusión en medios audiovisuales de novelas adaptadas (*Sentido y Sensibilidad*, *El silencio de los corderos*, *Memorias de África*, etc.) ha propiciado una "ampliación" del público receptor de las obras literarias consideradas como *best-sellers* (aunque sea por medio audiovisual interpuesto), pero quizá también haya empobrecido la riqueza de matices que encierra la lectura, sin apoyos visuales de una novela, en la que el autor y el lector entran en un universo de intercambio de "visiones del mundo". Es lo que Eco denomina en su *Lector in Fabula* (cfr. 1993) la cooperación interpretativa del lector en la comprensión del texto objeto de lectura. Sin embargo, este mismo lingüista habla de la distinción entre "apodíctico" e "integrados". Hay personajes que se convierten en auténticos iconos de la cultura, a escala planetaria, gracias a su difusión y popularización en los medios audiovisuales. Personajes como *Superman* y *Mickey Mouse* han sido adoptados en todas las lenguas y culturas como "iconos" universales, como términos integrados.

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

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

1. La cercanía entre las dos lenguas (el italiano y el español) plantea no pocos problemas de equivalencias. Son muy numerosos, a este respecto, los "falsos amigos" entre una y otra lengua.

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

3. En tercer lugar, nos encontramos con el problema de la "estilística" del autor. Camilleri tiene una forma particular de escribir, pues entre

otras cosas mezcla lengua oral y lengua escrita, registros diversos (culto, administrativo, informal, familiar) para caracterizar a sus personajes, recurriendo, en no pocas ocasiones, a técnicas muy cercanas a la producción audiovisual y a la creación y dirección teatral (sectores éstos a los que se dedicó durante buena parte de su vida como actividades profesionales principales).

4. Sin embargo, en Camilleri hay que distinguir entre sus "valores universales" y su "compromiso social", conceptos éstos que son fácilmente extrapolables a la cultura meta (la defensa de su lengua y cultura maternas en un contexto de homogeneización administrativa, la búsqueda de la verdad, el uso de la ironía para denunciar las lecturas falseadas de la Historia, etc.) y su peculiar visión localista de las cosas. Todo se observa, se analiza y se critica desde una óptica siciliana, lo que no es tan fácil de reproducir en una cultura meta (sea ésta la que sea), máxime si tenemos en cuenta que la caracterización de personajes y el desarrollo de las tramas narrativas se realiza con el apoyo inestimable de la lengua, de una lengua inventada por el autor con "piezas" de procedencia muy diversa: italianismos, sicilianismos, términos arcaicos, términos sicilianos adaptados parcial o totalmente al italiano estándar, términos de otras lenguas (anglicismos, hispanismos, etc.).

5. Por último, y no por ello menos importante, nuestro autor no sólo crea su propia lengua, como apuntábamos en el apartado anterior, sino que hace un uso particular de géneros y estilos en sus novelas. Ese *pastiche*, que tantos éxitos editoriales y de público ha cosechado en los últimos veinte años, supone una trasgresión de la norma, una huida de la "estandarización" para reivindicar su peculiar interpretación de los hechos, de la vida, de la cotidianeidad, de la "visión del mundo" en nombre de un pueblo —el siciliano—

injustamente tratado por los estereotipos culturales (mafia, pobreza, retraso cultural, etc.) dentro y fuera de las fronteras italianas.

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

1. El respeto del "punto de vista del autor", omnipresente en toda su obra a través de sus personajes e incluso con voz propia, como narrador de historias y contextualizador de las tramas narrativas.
2. El respeto de la "lengua y del estilo del autor", en este caso plagado de usos particulares de la gramática (italiana, se entiende), del léxico, de la sintaxis y de transgresiones a la "norma estandarizada" tanto lingüística como estilísticamente.
3. El respeto de la "cultura materna" del autor, entendida ésta como "crisol" en el que convergen y del que parten todas sus reflexiones sobre la vida, la cotidianeidad, la historia, la "visión del mundo", etc.
4. El respeto, por último, a la libertad literaria del autor y a su compromiso social e incluso político con una tierra y sus habitantes (Sicilia). Este elemento se aprecia, ante todo, en su creación de "géneros", más o menos anclados en géneros canónicos de la literatura como la "novela policíaca" y la "novela histórica" (de amplia tradición literaria en Italia y en el resto de Europa).

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

Del acercamiento a la obra traducida de Camilleri al español podemos afirmar, como premisa inicial, que Camilleri en español no es el

mismo que Camilleri en italiano. El éxito de Camilleri en España podríamos definirlo como "aceptable" por el número de obras traducidas (al español y al catalán): 8 en 1999, 9 en 2000, 7 en 2001, 7 en 2002, 7 en 2003, 4 en 2004, 2 en 2005 y 1 en 2007. A este respecto, la profesora Muñiz Muñiz afirma que el éxito de Camilleri en España es comparable al de Italo Calvino (cfr. Muñiz Muñiz, 2004:206), posiblemente, junto a Dante Alighieri, uno de los literatos italianos más conocidos en España.

Sin embargo, hay similitudes entre los fenómenos que contextualizan la obra de Camilleri y los que se han producido en la cultura receptora (en España) en las últimas décadas. La "globalización" de la economía, de la política, de la cultura, etc. han propiciado una vuelta a los orígenes. La no identificación de los pueblos con esa cultura universal, homogeneizante, que difunden los medios de comunicación de masas e Internet, hace que se produzca una vuelta hacia el contexto más inmediato: las raíces de cada comunidad. Así, en paralelo a la difusión de una cultura general y homogeneizante se vuelve la mirada hacia la visión particular de las cosas que ofrece el contexto sociocultural más inmediato.

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

10.2 MIXTURA LINGÜÍSTICA

La difusión de la literatura dialectal, quizás por su condición de subordinación a la literatura en italiano estándar, presenta un problema de recepción limitada debido, en primer lugar, a las dificultades de comprensión "objetivas" que pudieran presentar la lectura de este tipo de obras (fuera de las fronteras lingüísticas y culturales de la comunidad hablante de esa variedad dialectal).

Las variedades dialectales en Italia han sido tradicionalmente bastante descuidadas o dejadas de lado tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, en consonancia con los cambios llevados a cabo en Italia en las últimas décadas (equiparables, en cierta medida, como apuntábamos más arriba, a los producidos en España); la avalancha de nuevos idiomas y culturas (flujos migratorios masivos de personas procedentes de países comunitarios y extracomunitarios a Italia), e incluso la profesión de nuevas religiones y, al mismo tiempo, la "homogeneización cultural" realizada a escala internacional (gracias, sobre todo, a las nuevas tecnologías de la información y a los medios de comunicación de masas), han provocado una "vuelta a los orígenes" de las comunidades, que buscan reafirmar su propia lengua y cultura maternas y que, en el caso de la lengua y cultura italianas, supone, entre otras cosas, una recuperación del origen del propio idioma, es decir, de los dialectos.

Según nuestro punto de vista, la conjunción de todos estos fenómenos ha cambiado sustancialmente el concepto sobre la lengua dialectal. Hace tan sólo un siglo, en Italia el dialecto era considerado sobre todo como una "desviación" del idioma nacional y ocupaba un lugar muy poco valorado con respecto a la lengua estándar. Hoy en día el dialecto ha asumido un papel mediador con respecto al proceso de adecuación de la lengua a una sociedad más multilingüe y mestiza (culturalmente). Según la *Nuova Grammatica della lengua Italiana* de Maurizio Dardano y Pietro

Trifone (cfr. 1992:42-51), las diferencias que existen en la actualidad entre lengua y dialecto son menores de lo que se pudiera imaginar:

1) ambos sistemas lingüísticos derivan del latín;

2) son complejos y articulados;

3) reflejan tradiciones y culturas diferentes, circunscritas a áreas regionales.

Aunque es cierto que hay otros factores que separan de todos modos la lengua del dialecto:

a) La lengua sufre una codificación, eligiendo formas procedentes de otros idiomas (el inglés, por ejemplo), mientras que en el dialecto este proceso es menor o prácticamente nulo.

b) La lengua posee un uso escrito que, a veces, no se refleja en el dialecto (excepto en la producción artística).

c) La lengua goza de un prestigio social superior al de los dialectos.

d) La lengua ha adquirido una "dignidad cultural" superior a la de los dialectos.

Tanto la teoría como la pragmática de la traducción nos llevan a considerar los cambios ocurridos en el nuevo panorama lingüístico que se abre ante nuestros ojos. Los aspectos culturales representados a través del dialecto adquieren hoy en día un protagonismo preponderante, frente a las funciones de contraste social o variedad jergal.

Considerando la traducción al español de textos literarios producidos en italiano que contienen dialectalismos sicilianos, como es el caso de Andrea Camilleri, antes de emprender el camino de la traducción se deberían estudiar no sólo los nexos existentes entre el siciliano y el italiano escrito, sino también las relaciones existentes entre el siciliano (también lengua románica) y el castellano: dos sistemas que han protagonizado a lo

largo de la historia numerosos puntos de encuentro o, hablando en términos lingüísticos, de contacto lingüístico.

Los traductores que se comprometen a traducir obras literarias hacia una lengua románica distinta del italiano, deberían revisar con cierta frecuencia cuestiones de tipo histórico (de la lengua) y dialectológico, en el intento de evaluar las lexías o los conjuntos de significado de las palabras que han viajado de la lengua al dialecto o, al contrario, del dialecto a la lengua literaria o culta; no es raro que, como ocurre entre italiano y español, se haya verificado incluso un intercambio o contacto precedente que acerca y separa ambos códigos lingüísticos. Los actuales métodos de traducción presentan todavía considerables vacíos para trabajar con textos italianos y españoles, y para ello hay que aceptar primero la modificación del propio concepto de dialecto. Tenemos que analizar primero las funciones que el dialecto asume en la sociedad de donde procede. Actualmente, el siciliano, al igual que otros dialectos italianos, es visto como canal de transmisión de la cultura de una sociedad bilingüe.

Es por esto que, a nuestro modo de ver, traducir textos que contengan elementos procedentes de lenguas locales significa tomar primero conciencia del hecho de que la vitalidad y las funciones de dichas lenguas permanecerán en el futuro.

La traducción de las obras de Andrea Camilleri en España ha tenido, o quizás tendrá en los próximos años, un gran seguimiento desde el punto de vista académico. Parece que las editoriales que las han publicado se han visto obligadas a no perder la ocasión de presentar al público español un autor de éxito en Italia, valorado también en otros países europeos. Sin embargo, los resultados no han sido arrolladores, quizás, a nuestro modo de ver, porque las traducciones no han sabido mantener y reproducir su estilo. Además, podemos afirmar que el concepto de literatura dialectal siempre ha ido acompañado del de una lectura “culta”. Probablemente el actual sistema editorial de muchos países rechaza a menudo este tipo de literatura, capaz de

comprometer la difusión comercial de una obra y por consiguiente las ventas.

El uso del dialecto en Camilleri es, como hemos visto, bastante más complicado de lo que puede parecer, en cuanto nos encontramos ante un autor que hace de la dialectalidad de sus personajes un recurso dinámico, según las diversas situaciones, característica que en las traducciones al español parece perderse, como si se tendiera más hacia una "moralización" del acto lingüístico como tal, en un país, España, donde nos encontramos ante un cierto rechazo por parte de la producción literaria a cierto tipo de experimentación lingüística, rechazo que podría explicarse, posiblemente, por razones culturales, políticas e incluso académicas.

Los traductores españoles que han medido sus propias capacidades con las obras de Andrea Camilleri han optado obviamente por una "domesticación" del texto (cfr. Venuti, 1995) dado que hubiera sido imposible transcribir los diálogos de sus novelas con acentos andaluces o extremeños, o quizás otros, con todas las incoherencias que esto conlleva, más bien por razones de sentido común (al cual siempre apelamos los formadores de futuros traductores), que por afinidades geográficas o culturales. Reproducir la multiplicidad de las formas lingüísticas usadas por nuestro autor habría significado para los traductores hacer del dialecto la fuerza expresiva de sus personajes, proponiendo un continuum infinito de dilemas y usando con más profusión arcaísmos o neologismos, y asignando a esta nueva lengua "inventada" la importantísima función de dar más viveza y dinamismo al texto traducido en español.

Cuando el texto objeto de traducción se escribe en una lengua dialectal se dice que la traducción es prácticamente imposible. Una vez que el traductor ha considerado las principales funciones del dialecto (uso jergal del lenguaje, marcador de contraste entre las distintas clases sociales, espejo que refleja la cultura local, etc.), tendrá que considerar qué medidas adoptar para empezar el trasvase de una lengua a otra.

Abrimos un paréntesis: cabe aquí destacar que en otras lenguas europeas a las que han sido traducidas las obras de Camilleri (francés, inglés, alemán, portugués, finlandés), pero también a otros idiomas más "exóticos", como es el caso del japonés, las soluciones escogidas por los traductores han sido entre las más variadas (cfr. AA.VV.: 2004). En Francia, Serge Quadruppani ha usado un francés "normal" para traducir el italiano de Camilleri, mientras que para el italiano-siciliano ha adoptado (como préstamo) palabras y expresiones locales del sur de Francia, concretamente de la zona de Marsella; también Dominique Vittoz, también al francés, ha ido escarbando en un habla cercana para ella, concretamente la de la zona de Lyon. Simonetta Neto, traductora portuguesa, se ha inventado una lengua que corresponde sobre todo a una cultura culto-popular y lo ha hecho creando un lenguaje coloquial, escasamente literario, pero tan divertido como el original. Tanto Helina Kangas en Finlandia como Cecilia Jakobsen en Dinamarca, ante la diversidad existente entre la cultura de sus tierras y la italiana, han confiado para sus traducciones en una lengua arcaica, vivaz, coloquial, dejando las frases en dialecto tal como las escribió Camilleri y traduciéndolas en notas a pie de página, mientras algunas palabras italianas como "amore" o "ciao" las han dejado como estaban en el texto origen. En húngaro, Lukacsi Margit ha creado una lengua "imaginaria" y "artificial" enriquecida con palabras arcaicas. Con respecto al japonés, Chigusa Kee, el traductor asiático de Camilleri, confiesa haber usado un dialecto escogido por ser el más conocido en su tierra, y lo ha adoptado para traducir a Andrea Camilleri. Y finalmente, en inglés, Stephen Santarelli ha ido más allá: ha traducido a Camilleri usando algunas expresiones procedentes del *slang* rural y popular de las regiones orientales de los Estados Unidos, proponiendo traducciones "literales" de algunas expresiones italo-sicilianas, que aunque en inglés no existían no eran totalmente incomprensibles para el público, capaces de producir un fuerte sentido cómico e irónico, razón por la cual respetaba el lenguaje humorístico de Andrea Camilleri.

Así que, suponemos, a tenor de las medidas adoptadas por sus traductores europeos y no europeos la lengua de Camilleri obliga a crear oportunos y nuevos espacios en su interior, porque en ellos se encuentran una serie de consideraciones sobre el papel del traductor.

El mejor ejemplo de adaptación del texto, con cierto riesgo, diríamos, viene de los traductores franceses, como hemos podido comprobar: ambos traductores han optado por buscar en su lengua unas soluciones, el habla marsellesa y lionesa, que han dado a su trabajo una nota relevante.

Si en Francia este sistema ha funcionado, ¿por qué en España es considerado como imposible? ¿Cae el mito del chovinismo francés? Si en Francia se ha adoptado, con óptimos resultados (80.000 copias vendidas de *La forma dell'acqua* y una media de 20.000 para las demás obras), el lionés o el marsellés, ¿por qué en España ha resultado tan complicado imponer un habla local, o arcaica, o abandonada, o inventar una lengua nueva?

Por lo que concierne al español no se conoce públicamente ninguna intervención de los traductores acerca de su labor sobre las obras de Camilleri, tanto en castellano como en catalán. Tampoco el autor, como explicó en la entrevista que nos fue concedida en Roma (cfr. Caprara, 2006), nos pudo confirmar haber tenido nunca relación alguna con los traductores españoles.

De todos modos, nos gustaría empezar recordando las palabras de la profesora Blanca Muñiz Muñiz (cfr. 2004), con ocasión del Congreso organizado en Palermo en el mes de marzo de 2002 dedicado a Andrea Camilleri. Según Muñiz, los traductores españoles han caído en la trampa de la normalización lingüística del habla camilleriana, porque han estandarizado más de lo debido la sintaxis, han operado arbitrariamente cambios con respecto al estilo y al ritmo de la lengua de Camilleri, y además han simplificado y estandarizado los registros léxicos hasta el punto de trasformar el habla de nuestro autor en un único contexto coloquial (que no

cabe en las intenciones del autor). Las variedades locales e individuales son anuladas. La lengua del policía Catarella, un caso entre muchos, muy característico y diferente de los demás personajes, en español obtiene un proceso de "nivelación", que, de hecho, elimina las pautas principales presentes en el texto origen, sobre todo las pautas idiomáticas y jergales, entregando el habla de este policía a una zona de incierto coloquialismo. Usamos unos ejemplos de *La gita a Tindari* (2000), el primero en su versión italiana y el segundo en español (2001):

> "Talé! Talé! Talé!" […]. "Un prisirfatifo, dottori!" […] "Nonsi, dottori, ancora che 'ncartato sta". (pág. 82)
>
> "¡Mire! ¡Mire! ¡Mire!"[…]. "¡Un preservativo, dottori!" […]. "No, señor, aún está envuelto en su papel". (pág. 71)

Traduciendo en un lenguaje estándar, ni el traductor ni el lector consiguen captar la "excentricidad" del habla dialectal de Catarella, su oposición y desviación de la norma.

En el ejemplo que acabamos de leer es posible notar, por un lado, la exacta correspondencia léxica adoptada por el traductor, aunque el término *prisirfatifo* pierde su valor semántico en español, y es traducido sin ninguna alteración fonética. Por otro lado, sintácticamente, la traducción se empobrece: la posición típica del dialecto siciliano del verbo a la derecha en la traducción al español no existe, y esto deja lugar a la que nosotros hemos definido como una solución de nivelación por parte del traductor (si por un lado el traductor cede al "exotismo" lingüístico manteniendo el término *dottori*, por el otro compensa la exactitud sintáctica con una construcción fiel al castellano).

Por el contrario, y aunque no sea el objeto de este estudio, nos gustaría aquí matizar algo sobre las versiones al catalán de Andrea Camilleri, dado que en esta lengua el traductor Pau Vidal sí consigue de forma óptima, a nuestro parecer, interpretar el habla de Catarella. Tres de los lazos característicos del habla desordenada de este personaje son el uso

de los pleonasmos, de los falsos derivados y de los neologismos. En catalán, en *L'excursió a Tindari* (2001), de nuevo, Catarella pide disculpas por una *intrupció* (interrupción), se escandaliza al hallar en el suelo un *profitlacti* (el profiláctico del ejemplo anterior) o saca de quicio al comisario cuando dice que quiere cargar una fotografía en el ordenador con el *escarni* (escáner), es decir, *escarneciéndola*.

Tras estos ejemplos, podemos afirmar que es el contexto plurilingüístico de las obras de Camilleri, rico en oposiciones y contrastes internos, el que complica la labor del traductor, obligándolo a aplicar estrategias de nivelación reductivas y poco satisfactorias. En las traducciones realizadas en España hemos podido comprobar que la presencia de términos dialectales sicilianos no traducidos asumen un significado sociolingüístico que sólo en mínima parte trasmiten al lector español el sabor original del habla de los personajes, y menos aún el clima, el ambiente, la condición social, lo que los críticos han definido como la *sicilianidad* de sus obras, casi como si de sociolectos neutros y carentes de oposiciones dentro del texto se tratara.

Excepto lo que ha pasado en mínima parte en el idioma catalán, podemos afirmar que en las traducciones de Andrea Camilleri los traductores españoles no han considerado tres elementos fundamentales: 1) el habla, como si de muchos tipos de jergas se tratara, usada por los personajes; 2) el ritmo "musical" que la mezcla lingüística *camilleriana* impone; 3) los matices del tono de las alusiones a dichos, proverbios, etc.

Si bien es cierto que el dialecto es simplemente la manera de hablar de los que lo hablan, el problema de la traducción del dialecto, y por consiguiente de la literatura dialectal, se simplifica notablemente en la medida en que ésta no obliga al traductor a usar una lengua fuertemente connotada y distinta de las lenguas comunes de conversación.

Pero queda por revelar que lo más importante del dialecto es que se trata de una lengua distinta y marginal con respecto a la lengua estándar (el

italiano) y en las traducciones de Camilleri al español esta diversidad no se observa.

En *La excursión a Tindari*, por ejemplo, hemos contado sólo nueve términos en cursiva (sin contar las veces que han sido repetidos), quizás pocos para dar cuenta de la presencia de términos dialectales en esta obra que por sí solos podrían transmitir al público español esa visión excéntrica que el habla de Camilleri posee. Esos términos son: *caponatina* (pág. 188), *cassata* (pág. 82), *cavaliere* (pág. 168), *dottori* (pág. 138), *pappanozza* (pág. 38), *risotto* (pág. 75), *trattoria* (pág. 140), *u'signuruzzu* (pág. 229).

Traducir el dialecto de Camilleri obliga al traductor a pasar de una cultura a otra la impertinencia, la carga expresiva, el énfasis, los sonidos, la popularidad y los matices obscenos, irónicos y cómicos que el dialecto esconde. El traductor debe respetar en todo caso la función ajena que estos elementos persiguen también en el nuevo contexto lingüístico, sin temer los daños colaterales.

El dialecto de Camilleri es como el tronco de un árbol en el que se injertan todas las experiencias lingüísticas y literarias de este autor y de su literatura. Traducir a Camilleri tiene que ser como una investigación en un lenguaje poético: el traductor debería seguir los enrevesados recorridos textuales de la palabra poética, sabiendo que la dificultad mayor para ello reside más en la estratificación cultural y literaria del texto y en la búsqueda de un resultado rítmicamente adecuado y capaz de respetar el movimiento del habla de los personajes, que en el caso de nuestro autor siguen caminos diferentes.

La literatura de nuestro autor se compone lingüísticamente de un continuo intercambio de estilos. En *La gita a Tindari*, de nuevo, hemos podido observar el uso que el autor hace del dialecto local mezclado con el italiano (un dialecto italianizado) y del italiano "culto", bien planteado gramáticalmente, a veces burocratizado (según la situación y el interlocutor, por ejemplo, en los diálogos entre el comisario Montalbano y el jefe

superior de la policía Bonetti Alderighi). Pasando por múltiples variedades lingüísticas, lengua burocrática, periodística, jerga de la policía, etc., a menudo, la lengua de Camilleri sobresale por los largos monólogos de la voz narrante en un estilo mixto de dialecto e italiano. En las traducciones al castellano estos matices desaparecen casi por completo, como veremos más adelante.

La relación de Camilleri con el dialecto no es tanto una fidelidad nostálgica y conservadora que apunta a construir o defender una identidad personal, de escritor y de individuo, sino una memoria activa de palabras que el escritor quiere reproducir para un público amplio y también distante de ese microcosmos que representó Sicilia en su adolescencia.

A los traductores les falta, o quizás rechazan, la determinación de querer recuperar, junto al texto, el motivo por el cual éste ha sido escrito. Obrando cambios, manipulando el texto, no respetando las connotaciones léxicas y sintácticas, lo que hacen es domesticar un texto en su cultura, adoptando un criterio de rigurosa fidelidad a su lengua que a veces empobrecen la obra del autor.

Las traducciones de las obras de Camilleri en español sufren una trasformación negativa que podría tener su causa en la hipercorrección (sobre todo estilística) operada por los traductores, como si estuvieran bajo el efecto de una autocensura oculta.

A este respecto, traducir a Camilleri debería “obligar” al traductor español, además, a atreverse con los límites de elasticidad de su propia lengua para intentar encontrar un espacio propio sin perder de vista el respeto por su lengua. El traductor escrupuloso debería respetar el estilo de los diversos registros lingüísticos usados por nuestro autor. Se trataría así de acuñar un español mestizo, sin inventarlo, naturalmente, y sobrepasar los límites impuestos por las gramáticas. Pero este ejercicio no podrá ser llevado a cabo por lo menos mientras exista, entre los traductores, el miedo a la experimentación, y en los editores el miedo a que los traductores

experimenten. Quizás podría resultar poco claro lo que acabamos de escribir. Pero creemos que lo más interesante, quizás, lo que nos podría llevar a entender los motivos de nuestra afirmación, lo tenemos todos delante de nuestros ojos.

Nos referimos a la publicación de una obra de Andrea Camilleri, *Un filo de fumo* (l997). La obra apareció por primera vez en España en 2001, publicada por la editorial Destino, y fue traducida por Juan Carlos Gentile Vitale. En la versión italiana de aquella obra, al final, aparece (como ya hemos recordado en distintas ocasiones a lo largo de este trabajo) un magnífico diccionario realizado por el mismo Andrea Camilleri, cuando en época aún distante del éxito y de la fama, consideró imprescindible realizar ese diccionario para uso y consumo de los lectores que no entendieran el siciliano (y eran la gran mayoría). En total Camilleri propuso la traducción de 141 términos, voces, expresiones sicilianas con equivalente más o menos definitivo en italiano. La clave del secreto para abrir y entender a Camilleri está escondida en ese diccionario: en la versión al español de la obra, el diccionario no aparece. Es allí, en esa obra, en esta falta editorial (creemos), donde podría residir el motivo del limitado éxito de Andrea Camilleri en español. Habría sido muy acertado, a nuestro modo de ver, proponer (como estrategia editorial) a los lectores de habla española que se iban acercando a la literatura de Camilleri, algo parecido a aquel diccionario, en el que el propio traductor se pusiese a traducir las palabras y las intenciones de Camilleri en su obra original, a seguir sus pasos y a proponer al lector español las mismas dudas y las mismas curiosidades al acercarse a una cultura nueva y al mismo tiempo tan desconocida como es la siciliana.

10.3 ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

En este apartado hemos querido aproximarnos a la traducción de algunos párrafos que hemos ido seleccionando entre la amplia bibliografía de Andrea Camilleri publicada en España.

Para ello, nos hemos servido de algunas obras pertenecientes tanto al ciclo policíaco como al histórico, para que la visión de conjunto de nuestro análisis no fuera demasiado partidaria de uno u otro ciclo. Por razones de coherencia con el análisis realizado en el capítulo anterior, hemos seleccionado los textos de las ediciones publicadas en España por la editorial Salamandra y traducidas por la misma traductora, Maria Antonia Menini Pagés.

El presente apartado se divide en tres grandes subapartados, cada uno de ellos dividido en párrafos en los que nos iremos aproximando a distintas temáticas.

El primer apartado está dedicado a las referencias culturales de la vida siciliana. En él encontramos varios párrafos: en el primero, aspectos típicos de la isla y de los sicilianos (en sus relaciones con las instituciones, en las descripciones físicas de las islas, etc.); en el segundo, hemos pasado a analizar algunas referencias sobre la comida de la isla; en el tercero, nuestro análisis se ha centrado en las frases hechas; en el cuarto, encontramos algunos ejemplos de proverbios y refranes; en el quinto, hemos querido aproximarnos a la religión presente en la obras de Camilleri; en el sexto, la música; en el séptimo, el sexo; en el octavo, las palabrotas; en el noveno, hablamos sobre la traducción de topónimos, nombre de calles, plazas, etc; y por último, en el décimo, nos hemos ocupado de la traducción de los gentilicios.

En el segundo apartado hemos querido poner de manifiesto la diferencia existente entre los distintos registros usados por Camilleri. Nos referimos a los registros que reflejan sobre todo la experimentación llevada

a cabo por nuestro autor, italiano estándar, dialecto italianizado y dialecto siciliano.

En el tercer apartado, hemos querido profundizar más sobre la temática que afecta a la traducción de la trama narrativa, empezando primero por algunos ejemplos que hemos encontrado en cartas, telegramas o notas; segundo, algunos ejemplos sobre la estética tanto desde el punto de vista del autor como del traductor.

Creemos que los ejemplos seleccionados constituyen un punto de partida adecuado par efectuar un análisis de las traducciones y llegar a formular algunas conclusiones al respecto.

Pero, dejando de lado nuestra percepción del porqué del escaso éxito editorial alcanzado por las obras de Camilleri en España, vamos a proceder al análisis más de cerca de algunos ejemplos.

No se trata de alabar o criticar la labor de los traductores, como tampoco queremos ir a la búsqueda de eventuales errores de traducción o de interpretación. Por un lado, nuestra intención principal es la de resumir en los apartados que hemos creado algunos componentes típicos de la narrativa de Andrea Camilleri (sobre todo, los componentes culturales). Por el otro, más que ir buscando errores, quisiéramos considerar sólo las estrategias adoptadas (o no) por parte de los traductores de las obras de Camilleri a la hora de traducir ciertos componentes culturales (entre los cuales incluimos también el dialecto).

En la tabla incluimos las dos versiones: en la parte superior encontramos la versión al italiano del T.O. (Texto Origen) y en la parte inferior la versión al español del T.M. (Texto Meta).

10.3.1 Referencia a la vida cultural siciliana

Por lo que respecta las referencias culturales encontradas en las novelas de Andrea Camilleri, hemos analizado y recogido en las siguientes tablas algunos extractos de las obras: *La forma dell'acqua, Un filo di fumo, La voce del violino*.

El primer texto seleccionado es el siguiente:

La forma dell'acqua, p. 16	**"Si avviarono verso il paese, diretti al commissariato. Di andare dai carabinieri manco gli era passato per il cervello, li comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva".**
La forma del agua, p. 17	"Se dirigieron a la comisaría del pueblo. La idea de acudir a los carabineros ni se les pasó por la antesala del cerebro, pues los mandaba un teniente milanés. En cambio, el comisario de Catania, se llamaba Salvo Montalbano y, cuando quería entender una cosa, la entendía.

Resulta interesante esta descripción, curiosa la situación en la que unos sicilianos (los personajes de este pequeño texto seleccionado), reconocen preferir a un comisario de Catania que a un teniente de los Carabinieros del cuartel local, porque es milanés. Una vieja diatriba, una situación histórica que refleja el poco aprecio (casi odio) que separa a los milaneses (como todos los del norte) de los sicilianos (entendiendo por esto a los del sur): como siempre, detrás de esta diatriba, aparecen sólo las cuestiones de prestigio cultural: unos (los del norte) se sienten superiores a los otros (los del sur). En este caso, los protagonistas lo dejan muy claro. Mejor dirigirse a un comisario de policía siciliano, que sabe cómo entender las cosas, que hablar de nuestros asuntos con un milanés.

Un filo di fumo, p. 36	**Mettiamo che la Sicilia sia un albero, va bene? Un albero malato. Questi signori hanno cominciato a fare: "Quest'albero ha nel tronco macchie così e così, ha i rami mezzo purriti, ha le foglie metà di questo colore e metà giallose" e quindi se ne sono tornati a casa loro contenti e felici.**
Un hilo de humo, p. 40	Pongamos que Sicilia es un árbol, ¿está bien? Un árbol enfermo. Estos señores han empezado afirmando: "Este árbol tiene en el tronco manchas así y asá, tiene las ramas medio podridas, tiene las hojas mitad de este color y mitad amarillentas" y luego se han vuelto a casa contentos y felices.

La metáfora en la que se identifica a Sicilia con un árbol, esta tierra tan afectada por males incurables y seculares, está muy conseguida por Camilleri. Nuestro autor juega con el dialecto: en concreto encontramos en el texto el término *purriti* (en ital. *putrefatto*) y el adjetivo *giallose* (en ital. *ingiallite*), traducidos al español como *podridas* y *amarillentas*. Además de la diferencia de género en el primer término (dado que en italiano el sustantivo *rami*, que se refiere a las ramas, es masculino), lo que cabe destacar en la versión al español es la falta del efecto provocado por los términos dialectales. Aquí el dialecto es usado en un intercambio de opiniones, es decir, en un diálogo informal en el que se refleja cierta coloquialidad entre los interlocutores. El uso del término *purriti*, además, referido a las ramas, es también, según nuestro modesto parecer, una clara alusión a la situación de corrupción sufrida por la sociedad siciliana.

Un filo di fumo, p. 67	**Son vecchi, giovani, anche ragazzi curvi sotto il gravame che portano sulle spalle. Il primo si appressa agli alzatori da cui ricevere il carico: su la prima coffa, la seconda, la terza e via di corsa. [...] per tutto il giorno, come spole, dalla stadera o dal carro alla barca e viceversa, senza un lamento mai, incuorandosi, spingendosi, celiando magari.**
Un hilo de humo, p. 77	"Son viejos, jóvenes, incluso niños encorvados bajo el peso que llevan a sus espaldas. El primero se acerca a los alzadores de los que recibe una carga: arriba la primera canasta, la segunda, la tercera y así sucesivamente. […] durante todo el día, como lanzaderas, de la balanza o del carro a la barca y viceversa, sin una queja, alentándose, empujándose, acaso bromeando".

En *Un filo di fumo* hemos encontrado este ejemplo que, aunque no presenta términos dialectales sicilianos, sí presenta algunas peculiaridades léxicas que nos resulta interesante analizar. En esta pocas líneas Camilleri nos muestra el mundo laboral de los trabajadores de un puerto siciliano (Vigàta). Lo que sí hemos notado es lo siguiente: el término *coffa* es usado por el autor porque es una herramienta típica que se encuentra en los barcos y sirve para descargar mercancías. Notamos que la traducción de este término parece ser algo reductiva, *cesta* quizás sea demasiado genérico. Además, hemos notado que la traducción de *celiando* —un toscanismo, según el diccionario De Mauro (1999) —, por *bromeando*, nos parece algo "simplista" con respeto al término usado por Camilleri. Recordemos que, en un contexto común, el italiano utiliza el verbo *scherzare*.

La voce del violino, p. 101	**Quella però era la Sicilia che piaceva al commissario, aspra, di scarso verde, sulla quale pareva (ed era) impossibile campare e dove ancora c'era qualcuno, ma sempre più raro, con gambali, coppola e fucile in spalla, che lo salutava da sopra la mula portandosi due dita alla pampèra.**
La voz del violín, p. 111	"Pero aquélla era la Sicilia que le gustaba al comisario, áspera, sin apenas vegetación, un lugar donde parecía (y era) imposible vivir y en el que todavía quedaba alguien, aunque cada vez más insólito, que, con polainas, gorra y fusil al hombro, lo saludaba desde la grupa de una mula, acercándose dos dedos a la visera".

Es ésta una clásica imagen de Sicilia: hay ciertos elementos que nos representan perfectamente algunos tópicos de la isla: el adjetivo *áspera*, la escasa vegetación de sus paisajes, pero, sobre todo, los *gambali*, la *coppola* (más bien una boina que una gorra) y ese *fucile in spalla*.

10.3.2 Referencias a la comida en Sicilia

Il cane di terracotta, p. 120	**"Nel forno troneggiava una teglia con quattro porzioni di pasta *'ncasciata*, piatto degno dell' Olimpo, se ne mangiò due porzioni..."**
El perro de terracota, p. 110.	"En el horno vio una tartera con cuatro enormes raciones de pasta *'ncasciata*, un plato digno del Olimpo, se comió dos raciones…".

Tratándose de comida típica de la isla, es evidente que para Camilleri es más práctico usar el dialecto, es decir, mencionar el nombre del plato tal como se conoce en su tierra. Es el caso de la *pasta 'ncasciata*, una pasta hecha al horno (como el autor se apresura a explicarnos). Una técnica muy típica en Camilleri es la de explicar algunos conceptos escasamente conocidos por la mayoría de sus lectores. En este caso, en la trama, cuenta que el comisario Montalbano estaba en la cocina, abrió el horno y se

encontró una bandeja de pasta ya dividida en cuatro raciones. Un plato digno de los dioses del Olimpo. La duda al leer la traducción es: ¿entenderá el lector español que se trata de un tipo de pasta cocinada antes en el agua, al estilo tradicional, y luego introducida en el horno en un recipiente (normalmente de barro), en la que se deja hornear en medio de abundante salsa de tomate, posiblemente con carne picada y queso abundante? De todos modos, en la traducción lo que sí se pierde es la carga semántica de ese *troneggiava* que en la traducción desaparece y se convierte *en cuatro enormes raciones*.

La gita a Tindari, p. 219	**“Appena aperto il frigorifero, la vide. La caponatina! Sciavuròsa, colorita, abbondante, riempiva un piatto funnùto, una porzione per almeno quattro pirsone. Erano mesi che la cammarera Adelina non gliela faceva trovare. Il pane, nel sacco di plastica, era fresco, accattato nella matinata. Naturali, spontanee, gli acchianarono in bocca le note della marcia trionfale dell’Aida. Canticchiandole, raprì la porta-finestra doppo avere addrumato la luce della verandina. Sì, la notte era frisca, ma avrebbe consentito la mangiata all’aperto. Conzò il tavolinetto, portò fora il piatto, il vino, il pane e s'assittò”.**
La excursión a Tindari, p. 188	“En cuanto abrió el frigorífico, la vio. *Caponatina!* Una abundante ración para por lo menos cuatro personas de aquella exquisita y vistosa mezcla de berenjenas fritas, con apio, alcaparras, aceitunas, cebollas y anchoas, tomate triturado y nueces, llenando un plato hondo hasta el tope. Hacía meses que su asistenta, Adelina, no se la preparaba. El pan, comprado por la mañana, se conservaba todavía muy tierno en la bolsa de plástico. De una forma natural y espontánea, la boca se le llenó con las notas de la marcha triunfal de *Aida*. Mientras las canturreaba, abrió la cristalera tras haber encendido la luz de la galería. Sì, la noche era un poco fresca, pero le permitiría comer fuera. Puso la mesa, sacó el plato, el vino y el pan, y se sentó”.

Nos encontramos frente a un fragmento textual complicado, pero rico en matices expresivos. Primero, quisiéramos detenernos sobre la descripción del plato: la traductora decide incluir los ingredientes que componen este plato (que no aparecen en el T.O.). También resulta

interesante destacar, una vez más, el uso de ciertas expresiones dialectales: términos como *sciavurosa*, *accattato*, *acchianarono*, *addrumato*, pierden una vez más en español su connotación semántica. Además, el término *sciavurosa* en dialecto siciliano, procede de *sciauro*, que significa *olor*, de allí *olorosa*, o *bien oliente*, *perfumada* (en la traducción ese adjetivo desaparece y es sustituido por exquisita y vistosa). Por último, el término *galería* para denominar la *verandina* tampoco nos parece muy acertado. Quizás hubiera sido más acertado *terraza*.

En el texto que sigue apreciamos la exacta correspondencia entre el T.O. y el T.M. Es evidente que la falta de términos dialectales en el T.M. deja al español en función predominante. También en este caso la traductora deja sin traducir el término *arancini*. Pero es tan pormenorizada la explicación del autor de la elaboración de este plato que no deja duda en el lector ni sobre su preparación ni sobre su particularidad. Sí nos llama la atención la traducción de *mezzaluna* como *tajadera*, menos común en castellano que *medialuna*.

Gli arancini di Montalbano, p. 329	**Gesù, gli arancini di Adelina! Li aveva assaggiati solo una volta: un ricordo che sicuramente gli era trasùto nel Dna, nel patrimonio genetico. Adelina ci metteva due jornate sane sane a pripararli. Ne sapeva, a memoria, la ricetta: Il giorno avanti si fa un aggrassato di vitellone e di maiale in parti uguali che deve còciri a foco lentissimo per ore e ore con cipolla, pummadoro, sedano, prezzemolo e basilico. Il giorno appresso si prìpara un risotto, quello che chiamano alla milanisa (senza zaffirano, pi carità!), lo si versa sopra a una tavola, ci si impastano le ova e lo si fa rifriddàre. Intanto si còcino i pisellini, si fa una besciamella, si riducono a pezzettini gna poco di fette di salame e si fa tutta una composta con la carne aggrassata, triturata a mano con la mezzaluna (nenti frullatore, pì carità di Dio!). Il suco della carne s'ammisca col risotto. A questo punto si piglia tanticchia di risotto, s'assistema nel palmo d'una mano fatta a conca, ci si mette dentro quanto un cucchiaio di composta e si copre con dell'altro riso a formare una bella palla. Ogni palla la si fa rotolare nella farina, poi si passa nel bianco d'ovo e nel pane grattato. Doppo, tutti gli arancini s'infilano in una padeddra d'oglio bollente e si fanno friggere fino a quando pigliano un colore d'oro vecchio. Si lasciano scolare sulla carta e alla fine, ringraziannu u Signiruzzu, si mangiano!**
La nochevieja de Montalbano, p. 322	¡Dios mío, los *arancini* de Adelina! Los había saboreado sólo una vez: un recuerdo que seguramente le había penetrado en el ADN, en su patrimonio genético. Adelina tardaba dos días enteros en prepararlos. Se sabía de memoria la receta. La víspera se prepara un estofado de ternera y carne de cerdo a parte iguales que tiene que cocer a fuego lento durante horas y horas con cebolla, tomate, apio, perejil y albahaca. Al día siguiente, se prepara un arroz, el que llaman a la milanesa (¡pero sin azafrán, por favor!), se vierte todo sobre una mesa, se mezcla con los huevos y se deja enfriar. Entre tanto, se hierven los guisantes, se hace una besamel, se cortan en trocitos unas lonchas de salchichón y se mezcla todo con la carne estofada y triturada a mano con la tajadera (¡nada de batidoras, por el amor de Dios!). Al arroz se le añade el jugo de la carne. A continuación, se coge un poco, se coloca en la palma de la mano ahuecada, se le agrega una cucharada de la mezcla anterior y se cubre con un poco más de arroz para formar una albóndiga. Cada albóndiga se pasa por harina y después por clara de huevo y pan rallado. Luego, todos los *arancini* se echan en una sartén con aceite muy caliente y se fríen hasta que adquieren un color de oro viejo. Se escurren sobre papel. ¡Y, al final, loado sea el Señor, se comen!

10.3.3 Frases hechas

Un filo di fumo, p. 69.	**Mangiavano, e dei fatti che stavano succedendo in paese e di cui in qualche modo gli era giunta l'eco <u>manco ne parlavano</u>: "cu venni appressu aggruppa i fili".**
Un hilo de humo, p.80	Comían, <u>y hablaban</u> de los hechos que estaban sucediendo en el pueblo y de los que de algún modo les había llegado el eco: "donde manda capitán no manda marinero".

Evidentemente esta frase ha sido elegida porque la presencia de ese modismo siciliano es lo que nos interesa destacar en este apartado. Una premisa: buscar modismos o proverbios en la amplia bibliografía *camilleriana* no es tan complicado. El autor, por el carácter popular tanto de sus orígenes como de su habla, cita muy a menudo antiguas expresiones que vuelven a su memoria. Ahora bien: existe un libro de Camilleri, *Il gioco della mosca* (1995), que es un compendio, maravilloso por cierto, de un centenar de modismos y proverbios sicilianos. Ese libro, y no constituye un caso aislado, no está traducido. Quizás por la dificultad, evidentemente, de traducir proverbios y modismos y luego adaptarlos al español. Quizás por la imposibilidad de hacerlo (no siempre modismos y proverbios tienen correspondencia exacta en otras lenguas). De todos modos, antes de hablar de la frase *cu venni appressu aggruppa i fili*, quisiéramos destacar el error (grave, a nuestro modo de ver), de interpretación de la frase. Mientras que en italiano la frase es negativa, es decir *comían y no hablaban ni por asomo de los hechos que estaban sucediendo…* vemos que en la traducción se ha modificado su sentido no consiguiendo dar al *manco* que está al final de la frase su significado exacto de negación, como decir, *y ni tan siquiera*. Ahora bien, la traducción del modismo siciliano, por el contrario, nos parece adecuada. Es decir, quien de alguna manera sigue en su cargo a otro de rango superior debe saber que tiene que estar detrás de quien va primero. La

frase en italiano “aggruppare i fili”, significa “legare i fili”, es decir, no sólo atar, sino también arreglar o resolver problemas.

Un filo di fumo, p. 105	**Ma non c’era niente da fare, inutile dannarsi l’anima e tribbolare, al mondo c’era chi nasceva in un modo e chi in un altro, cu nasci tunnu non può muriri quatratu.**
Un hilo de humo, p. 124	Pero no había nada que hacer, era inútil condenarse el alma y atribularse, en el mundo había quien nacía de un modo y quien de otro, el que nace redondo no puede morir cuadrado.

La que acabamos de leer en español es una traducción literal del modismo siciliano mencionado en la página 105 de *Un filo di fumo*. La frase traducida en español no es típica de la cultura ibérica. Hemos encontrado alguna incidencia buscando en la red, pero todas ellas de procedencia latinoamericana. De ahí que supongamos que la frase tiene en aquellos países un uso más extenso que en España. De todos modos, en la traducción al español creemos que la frase sí tiene sentido, así que desde este punto de vista el mensaje transmitido en el T.M. es respetado. Lo que sí es importante saber es que en Sicilia ésta es una expresión usada por los miembros de *Cosa nostra* y que representa la ineluctabilidad del destino. Sobre el uso reflexivo del verbo *condenarse* el alma, ahí probablemente no estemos muy de acuerdo con el traductor, dado que no se han encontrado muchas entradas en los diccionario consultados.

La presa di Macallè, p. 13	**Michilino si sentì pigliato dai turchi, non ci capì nenti di quel discorso.**
La captura de Macalé, 11	Michilino se quedó pasmado, sin entender nada.

En la traducción de este modismo se pierde completamente el sentido de la frase. Esta expresión procede del miedo que provocaba en las poblaciones del litoral siciliano (y no sólo de esa zona) la llegada de los

turcos. Por extensión, el sentido de esta expresión se ha ampliado y hoy representa cualquier miedo, sea cual fuere su origen. El verbo *pasmado*, como se desprende de la reflexión anterior, no hace justicia a la expresión *camilleriana*.

10.3.4 Proverbios y refranes

Il cane di terracotta, p. 143	**"Futtiri addritta e camminari n'ta rina portuna l'omu a la ruvina".**
El perro de terracota, p. 131	"Follar de pie y andar sobre arena, dejan al hombre hecho una pena".

Aquí encontramos otra traducción literal de un T.O. En este caso la traductora ha resuelto muy bien tanto el problema de transmisión del proverbio, como la captación del sentido y de la rima, que en italiano procede del término *rina* y *ruvina*. Lo que seguramente hay una vez más que subrayar es la falta total de correpondencias dialectales: de hecho, tanto el término *futtiri* como *camminari* son de procedencia dialectal.

La paura di Montalbano, p. 317	**"Monaci e parrini, sènticci la missa e stòccacci li rini" (Monaci e parrini ascoltali quando dicono messa, ma subito dopo spezza loro le reni). Ah, la persa saggezza popolare!**
El miedo de Montalbano, p. 282	"Monaci e parrini, sènticci la missa e stòccacci li rini". A los monjes y a los curas, óyeles la misa y rómpeles el espinazo. ¡Ah, la olvidada sabiduría popular!

En este caso, la traductora imita el juego creado por el autor y se limita a traducir literalmente el proverbio dado que, tras él, el autor explica las intenciones de su frase. La sabiduría popular es utilizada en este caso para lanzar una clarísima acusación contra el poder de la iglesia, aquí representada por los monjes y los curas. La traductora repite, lo mismo que

hace el autor, tanto la frase en dialecto como su traducción. El juego funciona bastante bien, la frase no está alterada en su significado. Lo que nos deja algo perplejos es la traducción de la frase *spezza loro le reni*, una referencia de origen *mussoliniano*[75], según el diccionario de De Mauro (1999). Más bien nos deja perplejos lo del *espinazo*, que no se corresponde exactamente con los riñones o la zona lumbar.

La voce del violino, p. 156	**"Il letto è una gran cosa, se non si dorme s'arriposa", faceva il proverbio, era però un proverbio sbagliato perchè il commissario dintra al letto non solo aveva dormito a spizzichi, ma si era susuto come se avesse corso una maratona.**
La voz del violín, p. 175.	"La cama es buena cosa, pues si uno no duerme, reposa", decía un proverbio local, pero era un proverbio equivocado porque el comisario en la cama no sólo había dormido a ratos sino que, además, se había levantado como si hubiera corrido una maratón.

Aquí, la transmisión del sentido de la frase es perfecta. La de la rima también, ayudada por la correspondencia existente entre las dos lenguas. Está claro que la traductora ha sabido trabajar muy bien la frase. Lo que nos deja perplejos es el uso del femenino *una maratona*. Según el diccionario de la Real Academia el término es masculino. Pero hemos consultado también el diccionario Panhispánico de dudas, y hemos podido comprobar que el uso de maratón en femenino sí existe, por influencia de prueba, y está muy extendido. Luego, en este caso, la traducción nos parece impecable, desde ese punto de vista.

[75] El 28 de octubre de 1940, sin previo aviso al aliado alemán Hitler, Benito Mussolini lanzó una fuerte ofensiva a Grecia al grito "spezzare le reni ai greci". El ir a por todas del ejército italiano, mal equipado y mal organizado, encontró la resistencia del pueblo griego que supo contrarrestar heroicamente el avance del ejército de Mussolini que finalmente tuvo que retirarse.

10.3.5 La religión en la obras de Camilleri

La mossa del cavallo, p. 9	**<u>"Dominivobisco." "Etticummi spiri totò"</u>, risposero una decina di voci sperse nello scuro profondo della chiesa, rado rado punteggiato da qualche lumino e da cannìle di grasso fetente. "Itivìnni, la missa è."**
El movimiento del caballo, p. 11	<u>"*Domoninivobisco*". "*Etticummi spiti totò*"</u> –contestó una decena de voces repartidas por la profunda oscuridad de la iglesia, puntuada aquí y allá por algunas mariposas y velitas de sebo maloliente. "*Itivìnni, la missa è*".

La iglesia se acerca a las masas y habla como ellas. Resulta interesante destacar, en esta ocasión, la estrategia de la traductora de dejar tal cual la expresión ya usada por el autor en el T.O. Una especie de latín, chapurreado, mezclado con el siciliano, entendido sólo como una letanía al final de una misa.

La presa di Macallè, p. 150	**"Siccome gli scappava la pipì, s'addiresse verso il bagno. Lo fermò una specie di lamento che veniva dal salotto. La porta era accostata, sporgì la testa, taliò. A mamà pariva mezzo sbinuta, tiniva la testa tutta tirata narrè e l'appuiava supra la spalla di patre Burruano che le stava assittato allato sul divano. A mamà aviva il pettu nudu completamente, senza né cammisetta né reggipetto, la sò vucca era aperta e si lamintiava adascio: patre Burruano la tiniva abbrazzata con il vrazzo mancino torno torno alla vita e <u>le passava la mano dritta minne minne</u>.**
La captura de Macalé, p.138.	De pronto le entraron ganas de hacer pipì. Cuando se dirigía al cuarto de baño, oyó una especie de gemido procedente del salón que lo indujo a detenerse. La puerta estaba entornada, asomó la cabeza y miró. Su madre parecía medio desmayada. Tenía la cabeza echada hacia atrás y apoyada en el hombro del patre Burruano, que estaba sentado a su lado en el sofá. Su madre llevaba todo el pecho al aire, sin blusa ni sujetador, y se quejaba en voz baja con la boca muy abierta. El padre Burruano le rodeaba la cintura con el brazo izquierdo y <u>le pasaba la mano derecha por las tetas</u>.

En este fragmento se aprecia la aversión que Camilleri siente hacia el ambiente clerical y sus hábitos. Lo apreciamos en la demostración de que el

hombre es débil y puede ceder a las tentaciones de la carne, sea cual sea su profesión, aunque sea cura. Desde el punto de vista de la traducción en su conjunto podemos afirmar que la traductora se ha limitado a traducir literalmente. En el T.M. no hay constancia alguna de la presencia del dialecto del T.O. El ejemplo lo encontramos en la última frase: como podemos apreciar Camilleri, repitiendo el término *minne minne*, hace alusión al movimiento de las manos, es decir, a lo largo de todo el pecho de la mujer. Haber añadido un *por todas las tetas*, quizás habría favorecido una comprensión al lector y seguramente habría trasmitido al texto un sentido más bien irónico (que es lo que realmente tiene en T.O. donde bien se aprecia el gesto, la insistencia y la sensación de libido es más fuerte). Ciertas palabras en siciliano, ciertas reiteraciones como, por ejemplo, la última frase *minne minne*, como para decir *por todas las tetas*, en español se queda en un simple *por las tetas*. Por otro lado, destacamos la presencia de muchos dialectalismos en este fragmento: *s'addiresse*, *sporgì*, *taliò*, *a mamà*, *pariva sbinuta*, *tiniva*, *narrè*, *l'appuiava*, *supra*, *patre*, *assittato*, *allato*, *aviva*, *pettu*, *nudu*, *camiseta*, *sò*, *vucca*, *lamintiava*, *adascio*, *tiniva*, *abbrazzata*, *vrazzo*, *mancino*, *torno torno*, *dritta*, *minne minne*. Demasiados para pasar desapercibidos a la traductora.

10.3.6 La música en Andrea Camilleri

La paura di Montalbano, p. 238	**Sul corridoio sparluccicante si aprivano una decina di porte. Da una veniva un lamento dispirato e continuo, da un'altra la musica di una radio o di una televisione, da una terza un'esile vecchia voce fimminina che cantava "C'è una chiesetta, amor / nascosta in mezzo ai fior…"**
El miedo de Montalbano, p. 229	Aproximadamente unas diez puertas se abrían al reluciente pasillo. A través de una de ellas se escuchaba un desesperado y continuo lamento, a través de otra, la música de una radio o un televisor, de otra surgía una débil voz de anciana que cantaba "Hay una iglesia, amor / escondida entre la flor..."

Numerosas son las referencias musicales en las novelas de Camilleri: desde los temas más clásicos, hasta las citas de canciones de autores contemporáneos. La canción “C’è una chiesetta amor”, fue escrita en 1940 por Rampoldi y Cantoni y se hizo muy famosa en los años de la Segunda Guerra mundial. Quizás fue el principio de la canción melódica a la italiana. La rima final resiste, el T.M. está bastante bien construido.

Il ladro di merendine, p. 193	**In macchina, verso l’ufficio di Valente, cantò a gola spiegata. "Guarda come dondolo, guarda come dondolo, col twist…**
El ladrón de meriendas, p. 186	En el coche, de camino hacia el despacho de Valente, cantó a grito pelado. “Mira cómo me balanceo, mira cómo me balanceo, con el twist...

“Guarda come dondolo, guarda come dondolo, col twist…” es un twist lanzado en 1962 por Edoardo Vianello, uno de los autores más famosos en los años sesenta. Es bastante raro ver al comisario Montalbano en estas situaciones, cantando, mejor dicho, gritando una canción en el coche. Nos parece muy acertada la traducción de *gola spiegata* por *grito pelado*, aunque cabría preguntarse, de todos modos, si era adecuado traducir el texto de las canciones.

10.3.7 El sexo en Andrea Camilleri

La presa di Macallé, p. 18	**Ma fu sonno spisso interrotto, pirchì alla piciotteddra, abituta a dormiri sola, la presenza di un corpo straneo nel letto la costringeva a stare in posizioni che non erano le solite. Alla fine s'arrisolse a levare con delicatezza la testa di Michilino d'in mezzo alle so minne e a voltarsi dalla parte opposta, rivolgendo le spalle al picciliddro. E pazienza se messa accussì non poteva più tenere la mano dov'era prima. Ma venne ricompensata. A una certa ora prima dell'alba, Michilino si accostò a lei, arrimiggiandosi con tutto il corpo al suo corpo. E sempri dormendo l'abbrazzò alla vita. Lei spinse tanticchia la schina narrè, fino a quando sentì che la trusciteddra, il fagottino del picciliddro le si impiccicava all'altizza di li rini. E quella fu la posizione che pigliarono nel sonno per tutte le quattro nottate che Michilino passò nel letto della cuscina.**
La captura de Macalé, p. 15	Pero fue un sueño con frecuentes interrupciones, pues a la muchacha, que estaba acostumbrada a dormir sola, la presencia de un cuerpo extraño en la cama la obligaba a adoptar posturas inusuales. Al final decidió levantar con delicadeza la cabeza de Michilino de entre sus pechos y volverse hacia el otro lado, dando la espalda al chiquillo. En aquella postura ya no podía apoyar la mano donde antes la tenía, pero qué se le iba a hacer. Sin embargo, obtuvo una recompensa. En cierto momento del amanecer Michilino se pegó a ella arrimando todo el cuerpo al suyo. Y, dormido, se abrazó a su cintura. Ella empujó un poco la espalda hacia atrás hasta sentir que el bulto del chiquillo se le pegaba a la altura de los riñones. Y ésa fue la postura que mantuvieron en sueños durante las cuatro noches que Michilino pasó en la cama de su prima.

Una vez más encontramos en la novela *La presa di Macallé* un ejemplo para el análisis que estamos llevando a cabo. En este caso hablamos del sexo representado en las novelas de Camilleri. Aquí, la escena tiene como protagonista, una vez más, al joven Michelino, mientras duerme en la cama de la prima. Michelino es un chiquillo muy gracioso al cual la naturaleza le ha regalado el don de la virilidad. Él no se da cuenta de ello, pero su prima, unos años mayor que él, sí lo sabe. El texto, como ya estamos acostumbrados a ver, es bastante rico en referencias dialectales. Hemos subrayado sólo una cuantas, para que el lector de este trabajo pueda

comparar los dos textos. Ya al final notamos que el texto carece de un término dialectal, la *truscite**ddra*, que el autor se apresura a explicar con ese *fagottino del piccili**ddro*, otro término dialectal (el último). En conclusión, aquí parece que la traductora ha optado por limpiar el texto a causa de las limitaciones ofrecidas o impuestas por la presencia del dialecto.

Il cane di terracotta, p. 129	**In un attimo Livia si mise nuda, mentre lui ancora inciampava nei pantaloni, nelle mutande. "C'è abituata a spogliarsi di prescia" pensò in un impeto di sicula gelosia. Livia si gettò sull'erba umida, a gambe larghe, le mani a carezzarsi i seni, e lui sentì, con disgusto, il rumore di decine di chiocciole che venivano schiacciate dal corpo di lei. "Dai, fai presto". Montalbano finalmente riuscì a mettersi nudo, rabbrividendo per l'aria fridda. Intanto due o tre vavaluci avevano pigliato a strisciare sul corpo di Livia. "E che vuoi fare con quello?" spiò con tono critico lei taliandogli l'uccello. Con un'ariata di compatimento, si mise in ginocchio, glielo pigliò in mano, lo carezzò, se l'infilò in bocca. Quando lo sentì pronto, si rimise nella posizione di prima. "Scopami con tutti i sacramenti disse". "Ma come mai è diventata tanto volgare?" si domandò lui sconcertato. Mentre stava per penetrarla, vide il cane a pochi passi.**
El perro de terracota, p.120	Livia se desnudó en un santiamén mientras él bregaba todavía con los pantalones y los calzoncillos. "Está acostumbrada a desnudarse deprisa", pensó Montalbano en un arrebato de celos sicilianos. Livia se tendió sobre la hierba mojada, estiró las piernas y se acarició los senos mientras él oía con repugnancia el rumor de docenas de caracoles aplastados por su cuerpo. "Vamos, date prisa". Al final, Montalbano consiguió desnudarse, temblando en medio del fresco aire. Entre tanto, dos o tres caracoles estaban arrastrándose por el cuerpo de Livia. "¿Qué piensas hacer con ésta? –le preguntó ella en tono de reproche, clavándole los ojos en la polla. Con expresión compasiva, se puso de rodillas, la tomó con su mano, la acarició y se la introdujo en la boca. Cuando notó que estaba lista, volvió a colocarse en la posición inicial. En el momento en que estaba a punto de penetrarla, Montalbano vio el perro a dos pasos.

La que acabamos de leer es la descripción de una de las pocas escenas íntimas de sexo entre el comisario Montalbano y Livia, su novia,

que es en realidad un sueño. Hemos subrayado algunas líneas sobre las cuales nos gustaría matizar nuestro punto de vista. Creemos que estirar las piernas no es lo mismo que abrirse de piernas, por esto no estamos muy de acuerdo con esta interpretación libre de la traductora, que parece optar por el "pudor" para elegir las palabras. Sin embargo, unas líneas más tarde, la interpretación de *l'uccello* pasa a ser una *polla*, y aquí parece que el pudor ha desaparecido. Si Camilleri, por cierto, hubiese querido decir *polla*, pensamos que no habría usado el término *uccello*. Pero, hay más. El aire era realmente *freddo*, es decir *frío*, y no fresco (por esto el comisario está temblando, quizás un aire fresco le hubiese aliviado). Y por último, lo que podría ser considerado como lo más interesante: falta en la traducción todo lo que adelanta y sigue a la expresión de Livia *scopami con tutti i sacramenti*. Al quedarnos perplejos por no saber encontrar el motivo de esta decisión, no nos queda más remedio que apreciar el magnífico juego lingüístico ofrecido por el autor, lejos de cualquier connotación blasfema.

10.3.8 Las palabrotas en Camilleri

Si con el sexo no hemos tenido bastante, con las palabrotas nuestro autor también demuestra que puede hacer uso de un vocabulario muy amplio. Hemos seleccionado tres fragmentos de las novelas *Il cane di terracotta, Un filo di fumo* y *La pazienza del ragno*.

El vocabulario es muy amplio, decíamos. Nos hemos limitado a seleccionar sólo algunos ejemplos.

Il cane di terracotta, p. 52	**Tu sei una testa di minchia che mi dice minchiate. Queste sono cose di picciotti segaioli".**
El perro de terracota, p. 56	Eres una cabeza de chorlito que sólo sabe decir chorradas. Esto es propio de chavales insensatos.

En este primer ejemplo consideramos que las elecciones de la traductora no son demasiado acertadas, en cuanto "rebaja" la fuerza del original. El pudor en la traductora parece algo constante, al menos en los ejemplos que hemos seleccionado. En primer lugar, podría haber traducido *testa di minchia* como *tontopollas* o *gilipollas*, y no como *cabeza de chorlito*, mucho más suave. Segundo, tenemos alguna duda también con la traducción de *picciotti segaioli*. Unos *picciotti segaioli* no son lo mismo que unos *chavales insensatos*, es decir, ser un *segaiolo* o un *pajillero* no significa ser un *insensato*.

Un filo di fumo, p. 77	**Ma che glielo dicessero ora in faccia, finalmente, quello che da anni si contava a bassa voce in paese e fuori paese, che suo padre era cornuto consenziente e che sua madre era stata la buttana di don Totò.**
Un hilo de humo, p. 89	Pero que le dijeran ahora a la cara, al fin, lo que desde hacía años se contaba en voz baja en el pueblo y fuera del pueblo, que su padre era un cornudo consintiente y que su madre había sido la puta de don Totò.

La carga semántica de la expresión dialectal *buttana* se pierde en la traducción al castellano de *puta*. Hemos notado en el análisis ya realizado en el capítulo anterior las muchas variaciones del término. En español esta variación no se recoge. Unas de las características de Camilleri es exactamente la de jugar con los términos, pasando de una variación a otra (de significado) o de una alteración a otra (del grado de los adjetivos). Nos hemos fijado también en el sintagma *cornuto consenziente*, que en castellano es más frecuente encontrar como *cornudo consentido*.

La pazienza del ragno, p. 177	**“Posso pigliare appunti?” spiò Montalbano portando la mano in una sacchetta indovi non tiniva assolutamente nenti. “Ma no! Perché?” scattò Luna. Minutolo supplicò con l'occhi a Montalbano di finirla di scassari i cabasisi.**
La paciencia de la araña, p. 173	“¿Puedo tomar notas?” – preguntó Montalbano, llevándose la mano a un bolsillo en el que no guardaba absolutamente nada. “¡No, por Dios!” – saltó Luna. Minutolo le suplicó con la mirada que dejara de tocar los cojones.

Muchas palabrotas dialectales están creadas sobre la base de expresiones relacionadas con el cuerpo humano. Es el caso también de estos *cabasisi*. La única alternancia se produce con el cambio de verbo. Según el grado o nivel de impaciencia o de enfado, el verbo puede variar en italiano de *rompere* (romper) a *scassare* (destrozar, machacar). En el ejemplo anterior, como en muchos ejemplos localizados hasta ahora, nos encontramos ante una buena traducción, en la que inevitablemente se pierde algo de la carga semántica y la ironía procedentes del uso del dialecto en el TO.

10.3.9 Los topónimos

En la traducción de los topónimos, hemos encontrado cierta homogeneidad a la hora de traducir. De hecho, en las traducciones seleccionadas, siempre hemos encontrado el nombre de la calle en su versión original.

Il cane di terracotta, p. 54	**A questo punto non mi restava altro che continuare nell’infrazione. Dopo pochi metri sono sbucato nella piazza Chiesa Vecchia, dove sorge il supermercato.**
El perro de terracota, p. 55	Una vez allí, no me quedaba más remedio que seguir adelante con la infracción. Al cabo de unos pocos metros, salí a la *piazza* Chiesa Vecchia, donde se levanta el supermercado.

Tampoco en el ejemplo que sigue hemos encontrado anomalías sobre la traducción de los topónimos, aunque no entendemos por qué en el primer caso *piazza* aparece en cursiva y aquí *via* en redonda:

La voce del violino, p. 148	**La sai dov'è via Xerri? Al numero 18 c'è lo studio dell'avvocato Guttadauro. Gli lasci questa busta e torni a pigliarmi.**
La voz del violín, p. 166	¿Sabes donde está via Xerri? En el número 18 está el despacho del abogado Guttadauro. Déjale este sobre y vuelve a recogerme.

Resulta curioso destacar, en el ejemplo que sigue, la desaparición de la frase que hemos subrayado. De hecho, unas líneas antes, el autor ya nos había hablado de *contrada Cancello* (donde se encontraban los hombres del comisario realizando una inspección). Aunque el autor cite con anterioridad un topónimo, en este caso no estamos muy de acuerdo con la decisión de la traductora de eliminar partes del texto (como tampoco con la de añadir partes).

Ahora bien: unas líneas antes, decíamos, el sustantivo *contrada* ha sido traducido por *término*. Según el diccionario de De Mauro (1999), por *contrada* se entiende un barrio (a veces periférico) de una ciudad. Según el diccionario de la RAE el significado de esta expresión parece perderse, dado que se define un *término* (municipal) como una porción del territorio sometido a la autoridad de un ayuntamiento.

La pazienza del ragno, p.105	**"Dottore, non ce la faccio più". "Quanto manca per Contrada Cancello?" "Tri chilometri scarsi, ma io..." "Va bene, fermati appena puoi".**
La paciencia de la araña, p. 103	*Dottore*, ya no aguanto más. ¿Cuánto falta para llegar? Tres kilómetros escasos, pero es que... Bueno, para en cuanto puedas.

También en el siguiente ejemplo es posible notar cómo la traductora elige por dejar invariada toda referencia topográfica, con excepción del segundo término en el que ella misma introduce *Via* (en el T.O. Camilleri la llama simplemente por su nombre). Sobre la no traducción del término *vicolo* tenemos algunas dudas. Aunque sea cierto que, por razones de coherencia con el trabajo realizado anteriormente, la traductora opta por no traducir los topónimos que hemos seleccionado, no sabríamos decir cuántas personas conocen el significado de la palabra *vicolo* (más bien un callejón).

Il cane di terracotta, p. 51	**Così, invece di prendere via Granet, imboccai la vecchia strada Lincoln, per cui mi venni a trovare contromano. Accortomi dopo qualche cinquantina di metri dell'errore, decisi allora di fare marcia indietro, manovra che portai a termine fino all'altezza del vicolo Trupia, dentro il quale sarei dovuto entrare rinculando per poi rimettermi nella giusta direzione.**
El perro de terracota, p. 55	En lugar de tomar Via Granet, enfilé la vieja Via Lincoln y me vi circulando en dirección contraria. Tras haber recorrido unos cincuenta metros, me percaté de mi error y decidí hacer marcha atrás hasta llegar a la altura de vicolo Trupía, en el que hubiera tenido que entrar reculando para poder situarme en la dirección correcta.

Nótense que aquí la palabra *Via* aparece en mayúscula, decisión impuesta, imaginamos, por política editorial.

10.3.10 Dottore, Dottori y Cavaliere

Sobre la traducción de ciertos apelativos honoríficos (fenómeno muy típico en Italia, podríamos definirlo como una costumbre de distinción social), notamos que los traductores prefieren respetar la estructura del TO.

Il ladro di merendine, p. 43	**"Uno. Il <u>cavaliere</u> Pandolfo. Si telefonavano il martedì e andavano a chiacchiariàre al cafè Albanese".**
El ladrón de meriendas, p. 40	Uno. *El <u>cavaliere</u> Pandolfo*. Se telefoneaban los martes y se iban a charlar un rato al café Albanese.

Il ladro di merendine, p. 82	**Il <u>commendatore</u> Baldassarre Marzachì, direttore dell'ufficio postale di Vigàta, era notoriamente un imbecille presuntuoso. Manco questa volta si smentì.**
El ladrón de meriendas, p. 77	El *<u>commendatore</u>* Baldassarre Marzachì, jefe de la oficina de correos de Vigàta, era notoriamente un imbécil presuntuoso. Esta vez tampoco desmintió su fama.

Por lo que concierne a la traducción del texto que sigue, sí tenemos algunas dudas:

Il cane di terracotta, p. 25	**Questo Catarella non era sinceramente cosa. Lento a capire, lento ad agire, era stato pigliato nella polizia certamente perché lontano parente dell'<u>ex</u> <u>onnipotente onorevole Cusumano</u> che, dopo un'estate passata al fresco del carcere dell'Ucciardone, aveva saputo riannodare legami coi nuovi potenti tanto da guadagnarsi una larga fetta di torta, [...]**
El perro de terracota, p. 23	El tal Catarella no era gran cosa que digamos. Corto de entenderes y lento de reflejos, había ingresado con toda certeza en el cuerpo de policía por ser pariente lejano del <u>ex omnipotente honorable Cusumano</u>, que, tras haberse pasado un verano en el frescor de la cárcel del Ucciardone, había sabido estrechar otros vínculos con los nuevos poderosos hasta el extremo de haberse ganado un buen trozo de pastel, [...]

El término honorable no creemos que se refiera a una persona honrada o digna de serlo. Más bien, suponemos que las intenciones de Camilleri se refieren al *diputado* Cusumano, ex "todopoderoso" político de la zona y pariente lejano del policía Catarella.

Más ejemplos los hemos encontrados con el apelativo *dottori* con el cual el policía Catarella se dirige a menudo a su comisario. En la traducción, el término aparece invariado.

La voce del violino, p. 51	**"Ah dottori! Ah dottori!", fece Catarella appena lo vide. "Lei qua è? Alimeno una decina di pirsone tilifonaro! Tutte di lei pirsonalmente di lei cercavano! Io, non sapendo che lei avveniva, a tutte ci disse di tilifonari addomani matino! Che feci, mali o beni, dottori?"**
La voz del violín, p. 55	¡Ah, *dottori*! ¡Ah, *dottori*! -exclamó Catarella en cuanto lo vio- ¿Está usted aquí? ¡Han llamado por lo menos diez personas! ¡Todas querían hablar personalmente con usted! ¡Yo, como no sabía que iba usted a venir, les he dicho a todas que llamen mañana por la mañana! ¿He hecho bien o mal, *dottori*?

10.4 EXPERIMENTACIÓN DE LOS REGISTROS LINGÜÍSTICOS

Pasemos ahora al segundo apartado de este análisis, el que se interesa por la traducción de los distintos registros lingüísticos usados por Camilleri. En Camilleri, como hemos podido comprobar hasta el momento, cada forma expresiva, sea dialecto, lengua estándar o mezcla entre ambos, tiene su exacta connotación. Cada uno de ellos es usado según el contexto, según el interlocutor o situación en modo preciso. Tal como puede observarse en los ejemplos recogidos, empezaremos analizando, en primer lugar, algunos tipos de texto en los que destaca el uso de un italiano estándar; en segundo lugar, se han compilado algunos ejemplos relacionados con el uso del dialecto italianizado; y, en tercer lugar, nos ocuparemos de textos en los que se utiliza exclusivamente el dialecto siciliano.

10.4.1 El italiano estándar

Este tipo de registro lingüístico es usado por nuestro autor, sobre todo, en conversaciones formales, en las que los interlocutores demuestran un buen nivel cultural. El italiano es perfecto, en cuanto al uso de la gramática y del léxico: los términos usados, decíamos, pertenecen a varios contextos (según la situación). En el caso de Camilleri asistimos en la mayoría de los casos a la presentación de diálogos entre autoridades (sobre todo de la policía), superiores del comisario Montalbano, o, en cualquier caso, como decíamos anteriormente, a diálogos entre personajes que demuestran un alto nivel cultural.

Al igual que ocurre con el dialecto que en Camilleri es expresión de familiaridad, comicidad o ironía, también la lengua estándar tiene su connotación física en la trama. En los diálogos que siguen hemos querido resumir este concepto. Al leer ambos parece casi como si no leyéramos a Camilleri, tan rara suena su lengua sin el dialecto. Pero, eso sí, marcan perfectamente el carácter de la situación, el peso de los diálogos y la connotación u origen cultural de los personajes.

Il ladro di merendine, p. 55	**Vede, commissario, è da circa quindici anni che io vivo a Valledolmo dove esercito la professione. Sono pediatra. A Valledolmo mi sono sposato. Questo per dirle che da tempo i rapporti con i miei genitori si sono inevitabilmente allentati. Del resto da sempre, tra di noi, c'è stata una scarsa confidenza. Passavamo assieme le feste comandate, certo, e ogni quindici giorni una telefonata.**
El ladrón de meriendas, p. 60	Verá, señor comisario, hace unos quince años que vivo en Valledolmo, donde ejerzo mi profesión. Soy pediatra. Me casé en Valledolmo. Se lo digo porque, desde hace tiempo, las relaciones con mis padres se habían enfriado inevitablemente. Por otra parte, jamás había habido demasiada confianza entre nosotros. Pasábamos juntos las fiestas de guardar, claro, y nos llamábamos por teléfono cada quince días.

Observamos en este breve diálogo el modo respetuoso con el cual el personaje (en este caso, un médico pediatra), se dirige al comisario. No usa términos propios de su profesión, pero sí se nota cierto formalismo en su habla.

En este segundo diálogo también observamos el alto registro usado, tanto por el narrador como por el interlocutor del comisario.

Un mese con Montalbano, p. 193	**A questo punto il vecchio professore sorrise. Un sorriso tale che a Montalbano sembrò che il cielo si fosse scurato e che una mano a pugno gli avesse agguantato il cuore…" Che brutta storia, commissario. Brutta letterariamente, intendo, a metà strada tra il drammone alla Giacometti, quello della morte civile, e certe situazioni pirandelliane. Perché sono voluto venire qua, dice? Sono venuto d'impulso. Qua, a conti fatti, ho passato il meglio della mia esistenza, il meglio, sì, e solo perchè non avevo ancora la cognizione del dolore. Non è poco, sa?**
Un mes con Montalbano, p. 190	El viejo profesor sonrió. La sonrisa le produjo a Montalbano la sensación de que el cielo se oscurecía y una mano le apretaba el corazón. —Una historia fea, comisario. Fea en sentido literario, a medio camino entre un dramón a lo Giacometti, el de la muerte civil, y ciertas situaciones pirandellianas. ¿Dice que por qué he querido venir aquí? Pues por un impulso. Aquí he pasado lo mejor de mi existencia; lo mejor, sí, porque todavía no tenía conciencia de lo que era el dolor. Y no es poco, ¿sabe?

10.4.2 Dialecto italianizado

Contrariamente a lo que hemos podido observar en los textos anteriores, en los que se apreciaban unas traducciones perfectas, sin ninguna desviación lingüística y en las que había una ausencia total de variaciones dialectales, en los ejemplos que siguen observamos ya ciertas discordancias.

La gita a Tindari, p. 97	**C'era, proprio a mezza strata tra i due paìsi, un viottolo di campagna, ammucciato darrè a un cartellone pubblicitario, che portava a una casuzza rustica sdirrupata, allato aveva un enorme ulivo saraceno che la sua para di centinara d'anni sicuramente li teneva. Pareva un àrbolo finto, di teatro, nisciùto dalla fantasia di un Gustavo Doré, una possibile illustrazione per l'Inferno dantesco.**
La exursión a Tindari, p. 83	A medio camino entre los dos pueblos, había un sendero campestre escondido detrás de un cartel publicitario que conducía a una ruinosa casita rústica, junto a la cual crecía un enorme acebuche, un olivo silvestre que debía de tener doscientos años. Parecía un árbol falso, de teatro, nacido de la fantasía de un Gustavo Doré, una posible ilustración del Infierno dantesco

Inevitable ha sido subrayar en el texto traducido la total ausencia de un amago de imitar la experimentación lingüística de Camilleri. Como es posible destacar en el T.O. el autor se sirve bastante del dialecto y donde no procede (quizás por las dificultades de ser entendido por los lectores), cede paso a una especie de experimentación que nosotros hemos definido como italianización del dialecto. Nótense también la construcción de la frase *che la sua para di centinara d'anni sicuramente li teneva*, típicamente siciliana, en la que el verbo aparece a la derecha (en este caso al final de la frase). Una última consideración sobre la traducción del término *nisciuto* que en siciliano significa *uscito* (salido). La traductora opta por darle el significado de *nacido*. Es cierto que el sentido de la frase no cambia tampoco con ese verbo pero, precisamente por eso, no entendemos el porqué de la elección adoptada.

En los ejemplos siguientes también vemos la presencia de términos dialectales (muchos de ellos han sido objeto de análisis en el apartado anterior).

Como ya hemos podido apreciar en otros ejemplos (véanse apartados anteriores), la ausencia de experimentación lingüística en el T.M. sigue siendo total.

Il giro di boa, p. 80	**L'antipasto fatto solo di polipi alla strascicasali parse fatto di mare condensato che si squagliava appena dintra alla vucca. La pasta col nìvuro di siccia poteva battersi degnamente con quella di Calogero. E nel misto di triglie spigole e orate alla griglia il commissario ritrovò quel paradisiaco sapore che aveva temuto perso per sempre. Un motivo principiò a sonargli dintra la testa, una specie di marcia trionfale**.
El giro decisivo, p. 66	De entremés, le sirvió unos pulpitos a la sal que parecían estar hechos de mar condensado. Se deshacían nada más entrar en la boca. La pasta con tinta de jibia podía codearse dignamente con la de Calogero. Y en la parrillada de salmonetes, lubinas y doradas, el comisario recuperó aquel paradisíaco sabor que temía haber perdido para siempre. Una melodía empezó a sonarle en el interior de la cabeza, una especie de marcha triunfal.

También en este caso hemos querido subrayar todas las incidencias dialectales (o de dialecto italianizado) encontradas en el TO. No hay duda de que el TO. posee una carga narrativa muy superior a la del TM.

Privo di titolo, p. 104	**Isò l'occhi. A parlari era stato proprio la gran testa di minchia, il Questore Munafó comm. dott. Attilio, che gli stava assittato a mano manca. Àvuto, bello, picciotto rispetto all'incarrico che aviva, eleganti, una gran massa di capilli ricci ricci, l'occhio sparluccicanti, assimigliava cchiù a un poeta che a uno sbirro e capo di sbirri.**
Privado de título, p. 97	Levantó los ojos. El que había hablado era precisamente el muy hijo de la gran puta del jefe superior de policía, el commendatore dottore Attilio Munafó, que permanecía sentado a su izquierda. Alto, guapo, muy joven para el cargo que ocupaba, elegante, con una mata de cabello rizadísimo y unos ojos brillantes, más parecía un poeta que un policía y jefe de policías.

10.4.3 Dialecto siciliano

Los textos seleccionados a continuación, son el mejor ejemplo de textos dialectales encontrados en las obras de Andrea Camilleri. El uso exclusivo del dialecto es algo limitado en nuestro autor: es decir, Camilleri sólo lo usa cuando quiere enfatizar la procedencia de algún personaje o subrayar su escazo nivel cultural. Por lo tanto, el uso estricto del dialecto es muy restringido en sus novelas. Sin embargo, Camilleri sigue siendo un autor popular que usa una lengua popular (dialecto o dilecto italianizado), porque ve en ello la lengua del pueblo.

En los textos traducidos no queda constancia del dialecto y los ejemplos que siguen lo demuestran:

Gli arancini di Montalbano, p. 35	**“Vidisse, commissario, io travagliavo al bar pirchi Maria faciva che faciva. Io travagliavo e mi guadagnavu u pani pirchi` in paisi non si doviva diri ca io campavo come ruffiano alli spaddri di me` mogliere”.**
La nochevieja de Montalbano, p. 36	Mire, señor comisario, yo trabajaba en el bar porque Maria llevaba la vida que llevaba. Yo trabajaba y me ganaba el pan para que en el pueblo no se dijera que vivía como un chulo a costa de mi mujer.

Gli arancini di Montalbano, p. 29	**“Veru è ca la nonna morsi?”**
La nochevieja de Montalbano, p. 30	¿Es verdad que la abuela se ha muerto?

El ejemplo que sigue, al igual que los anteriores, demuestra claramente el peso que el dialecto tiene en la narrativa de Camilleri. En este caso también quisiéramos subrayar que el personaje que habla es una mujer, una campesina (con un nivel cultural, suponemos, bajo).

La pazienza del ragno, p. 229-230	**«Dutturi miu, iu fici comu mi dissi vossia di fari, mi cangiai, mi vistiu malamenti, spostai la brandina nell'autra càmmara... Ma non ci fu versu. Misiru la casa suttasupra, circaru perfinu sutta a 'u lettu indovi ci stava me maritu, mi ficiru dumanni pi quattru ore filate, circaro nel gaddrinaru e mi ficiru scappari le gaddrine, mi ruppiro tri panara d'ova... e po' cinni era unu, un grannissimo figliu di buttana, mi pirdunasse, ca, appena putiva e ristavimu suli, sinni apprufittava».**
La paciencia de la araña, p. 228	*Dutturi* mío, yo hice lo que usía me dijo. Me cambié de ropa y trasladé el catre a la otra habitación... Pero ni por ésas. Pusieron la casa patas arriba. Miraron hasta debajo de la cama de mi marido. Se pasaron cuatro horas seguidas haciéndome preguntas, buscaron en el gallinero, se les escaparon las gallinas y me rompieron tres cestas de huevos... Y hubo uno, un grandísimo hijo de puta, y usía me perdone, que en cuanto nos quedábamos solos, se aprovechaba.

Hemos subrayado la presencia de un *usía*, Vuestra Señoría, que antiguamente era usado en señal de profundo respeto hacia una autoridad (como también ocurre en el TO. donde el autor introduce un *vossia*). También en el segundo ejemplo la traductora introduce el mismo término, dado que se trata de una frase de cortesía.

El texto que sigue también demuestra el uso que Camilleri hace en sus novelas del dialecto: aquí quien habla es un niño al cual, por hablar en dialecto, se le dice que no está permitido hacer esto (referencias históricas y políticas a la censura fascista de la época).

Nótese cómo la traductora, por iniciativa propia, y muy acertadamente, añade al texto la traducción de la frase dialectal y hace como si la traducción estuviese dentro de éste:

La presa di Macallé, p. 51	**“Ajeri a sira vinniro li guardii e arristaro a mè patre”. “Qui non si parla in dialetto! Si parla in italiano! Hai capito?**
La captura de Macalé, p. 45	- Ajeri a sira vinniro li guardii e arristaro a mè patre. ¡Aquí no se habla en dialecto! ¡Se habla en italiano! ¿Has entendido? Se dice: “Anoche vinieron los guardias y detuvieron a mi padre.”

10.5 LA TRAMA NARRATIVA

La trama narrativa en Andrea Camilleri reviste un papel importante en este autor. La mayoría de sus novelas, tal como hemos podido apreciar en varias ocasiones directamente en palabras del autor, nacen de acontecimientos reales. Las novelas históricas en particular. Por lo que se refiere a las novelas policíacas el autor también se inspira en hechos realmente acontecidos: la visión que el lector obtiene de todo ello sigue siendo una visión generalizadora, es decir, aunque la novelas de Camilleri tienen una ambientación siciliana, los hechos narrados podrían ocurrir en cualquier lugar. Como los personajes también: en muchos sitios existen policías tan originales como Catarella o lugares tan maravillosos como Vigàta. Aunque es cierto que el autor describe tan magníficamente los lugares donde se desarrollan sus novelas que al lector no le hace falta haber estado nunca en Sicilia. Pero no quisiéramos referirnos sólo a las ambientaciones: las escenas que siguen, por ejemplo, gracias a la carga semántica de las mezclas lingüísticas de Camilleri, adquieren una connotación fantástica y realista al mismo tiempo.

Además, el dialecto mezclado con el italiano estándar, enriquece las escenas. La lectura puede resultar algo complicada al principio, pero luego el lector se va acostumbrando a este juego, se hace dueño de este habla. Imposible en este sentido imaginarse una novela de Camilleri sin este juego,

sin su dialecto, sin sus expresiones típicas. El narrador omnisciente adquiere en las novelas de Camilleri un papel importante: aunque los diálogos son breves y rápidos, le toca al narrador enlazar los contenidos. Pero, como ya sabemos, también el narrador no se libra del uso de esta experimentación lingüística y va preparando al lector con los mismos juegos irónicos y cómicos que seguidamente destacan en los diálogos.

Il ladro di merendine, p. 10	**"La persiana sbattè con violenza contro il muro e Montalbano di scatto si susì a mezzo del letto, gli occhi sgriddrati dallo spavento, persuaso, nel fumo del sonno che ancora l'avvolgeva, che qualcuno gli avesse sparato. In un vìdiri e svìdiri il tempo era cangiato, un vento freddo e umido faceva onde dalla scumazza gialligna, il cielo era interamente coperto di nuvole che amminazzavano pioggia".**
El ladrón de meriendas, p.8	La persiana golpeó con fuerza la pared y Montalbano se incorporó bruscamente en la cama con los ojos desorbitados a causa del sobresalto, convencido, en medio de las brumas del sueño que todavía lo envolvían, de que alguien le había pegado un tiro. El tiempo había cambiado en un santiamén, un húmedo y frío viento encrespaba la amarillenta espuma del mar y el cielo estaba enteramente cubierto de nubes que amenazaban lluvia.

Como ya hemos recordado en los capítulos anteriores, el dilecto obtiene en las novelas de Camilleri una posición "privilegiada" respeto al italiano estándar. Ese juego lingüístico le sirve al autor para conceder al dialecto el papel de desacralizar ciertas situaciones creando imágenes y situaciones tan cómicas que obviamente en un texto escrito sólo en italiano quizás no habría.

Gli arancini di Montalbano, p. 95	**-“Pronti, dottori? E' lei pirsonalmente di pirsona?” “Si, Catarè”. “Che faceva, dormiva?” “Sino a un minuto fa sì, Catarè”. “E ora inveci non dorme cchiù?”. “No, ora non dormo più, Catarè.” “Ah, meno mali.” “Meno mali perché, Catarè?” “Pirchi accussì non l'arrisbigliai, dottori.” O spararlo in faccia alla prima occasione o fare finta di niente.**
La nochevieja de Montalbano, p. 93	-¿Oiga, *dottori*? ¿Es usted en persona personalmente? –Sí, Catarè. ¿Qué hacía, estaba durmiendo? –Hasta hace un minuto, sí, Catarè. ¿Y ahora, en cambio, ya no duerme? –No, ahora ya no duermo, Cataré. –Ah, menos mal. ¿Por qué menos mal, Cataré? –Porque así no lo he despertado, *dottori*. O pegarle un tiro en la cara a la primera ocasión o hacer como si nada.

La gita a Tindari, pag. 9	**Che fosse vigliante, se ne faceva capace dal fatto che la testa gli funzionava secondo logica e non seguendo l’assurdo labirinto del sogno, che sentiva il regolare sciabordìo del mare, che un venticello di prim’alba trasìva dalla finestra spalancata. Ma continuava ostinatamente a tenere gli occhi inserrati, sapeva che tutto il malumore che lo maceriava dintra sarebbe sbommicato di fora appena aperti gli occhi, facendogli fare o dire minchiate delle quali doppo avrebbe dovuto pentirsi.**
La excursión a Tindari, p. 7	Que estaba despierto lo comprendía porque su cabeza razonaba con lógica y no siguiendo el absurdo laberinto del sueño, porque oía el susurro regular de las olas y sentía la suave brisa del amanecer penetrando a través de la ventana abierta de par en par. Pero él se empeñaba en mantener los ojos cerrados: sabía que todo el mal humor que lo mortificaba por dentro se derramaría por fuera en cuanto abriera los ojos y le induciría a hacer o decir bobadas de las que poco después tendría que arrepentirse.

Las traducciones no pierden ese contenido irónico y cómico, aunque sí se hecha de menos en ellas la presencia del dialecto.

10.5.1 El italiano escrito en cartas, telegramas, notas

Dentro de este apartado es posible apreciar una vez más las diferencias de estilo presente en las novelas de Andrea Camilleri. El italiano escrito en las correspondencias (cartas, telegramas, notas, etc.), puede variar según quien lo escriba. De hecho, y los ejemplos lo demuestran, es posible encontrar un texto en el que la gramática (sintaxis y ortografía, en particular), dejan mucho que desear, como si el autor quisiera dar a este breve fragmento seleccionado una connotación más coloquial que formal.

Es posible apreciar la presencia de incidencias dialectales o pseudos-dialectales (dialecto italianizado), a lo largo de todo el texto.

La concessione del telefono, p.95	**Pippo amori mio adoratto,** **gioia di chisto cori Pipuzzo adoratto ca ti penzo che è notti o che è iorno e ti penzo macari che è il iorno ca viene appresso e doppo quelo ca viene appresso ancora tu manco lo puoi capiscire quando mi manchi Pipuzzo adoratto in ongi hora che dico ongi hora in ongi minutto ca pasa della iornata ca non ti pozzo abbrazzare forti forti e sintìre le to' labbra di a sopra le mie le cose Pipuzzo mio che ti sono accapitate che sei andato a finnire nello càrzaro collo sdilinguenti mi hano fatto venire la febbri che mi spuntarono le machie sulla faccia e stavo dispirata pirchì non ci capivo nenti di quelo che assucedeva trimavo tutta mi pareva di nesciri pazza la notti il letto mi pareva addiventato di foco non pighiavo sonno doppo seppi che ti era smorcata la febbri per tutte le cose che patisti nuccenti como a Christo [...]**
La concesión del teléfono, p. 101	Pippo amor mío adorado: Alegría de este corazón Pippuzzo adorado pienso en ti cuando es de noche o cuando es de día y pienso en ti también cuando es el día siguiente y después el que viene a continuación tú no puedes entender cuando me faltas Pippuzzo adorado a toda hora qué digo a toda hora a cada minuto que pasa de la jornada que no te puedo abrazar fuerte fuerte y sentir tus labios sobre los míos qué cosas te han ocurrido Pippuzzo has ido a parar a la cárcel con los delincuentes me dio fiebre me salieron manchas en la cara y estaba desesperada porque no entendía nada de lo que sucedía temblaba toda me parecía enloquecer por la noche la cama me parecía que se había vuelto de fuego no cogía el sueño después supe que te había venido fiebre por todas la cosas que tuviste que padecer inocente como Cristo […]

Es evidente en este breve fragmento que la traductora ha intentado respetar el estilo del autor. Ante la ausencia del dialecto y, una vez más, de cualquier tipo de experimentación lingüística, nuestra atención se dirige hacia un punto que nos gustaría subrayar. En la versión española se respeta la escasez de signos ortográficos (como en T.O.), así que también para el lector español existe una situación de extrañamiento ante tantas palabras dispuestas sin orden ni concierto. También en el texto español se advierte toda la desesperación con la cual la persona que escribe se dirige al amado que ha sido encarcelado.

En el texto que sigue, la situación es diferente. Estamos ante una carta escrita por la oficina que se ocupa del registro de los vehículos. El estilo es totalmente burocrático, se encuentran latinismos típicos del lenguaje burocrático, además de un telegrama: et (y), mi est (me es).

Il ladro di merendine, p. 185	**MINISTERO DEI TRASPORTI - DIREZIONE GENERALE MOTORIZZAZIONE CIVILE: PER LA DELICATISSIMA INDAGINE CONCERNENTE OMICIDIO DI DUE DONNE TUNISINE DI NOME KARIMA ET AISHA MI EST ASSOLUTAMENTE NECESSARIO CONOSCERE GENERALITÀ ET INDIRIZZO PROPRIETARIO AUTOVETTURA IMMATRICOLATA TARGA AM 237 GW STOP PREGASI RISPONDERE CORTESE SOLLECITUDINE STOP. FIRMATO SALVO MONTALBANO COMMISSARIATO VIGÀTA PROVINCIA DI MONTELUSA.**
El ladrón de meriendas, p. 177	Ministerio de Transportes- Dirección General de registro de Vehículos de Motor. Por la delicadísima investigación referente homicidio de dos mujeres tunecinas llamadas Karima y Aisha me es absolutamente necesario conocer datos y dirección propietario vehículo matrícula AM 237 GW Stop Se ruega respuesta a amable petición Stop Firmado Salvo Montalbano Comisaría Vigàta Provincia de Montelusa.

En la versión del T.M. hay ciertos elementos que se respetan, otros que inevitablemente desaparecen (como es el caso de las conjunciones

latinas). Lo único que se mantienen son los *stop*. De todos modos, podríamos decir que el estilo se mantiene en el T.M.

Aunque el dialecto, lo hemos recordado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, está destinado a un tipo de comunicación "familiar", en el que son los sentimientos los que mueven la comunicación entre conocidos, familiares o amantes, (como es el caso de la nota anterior), vemos cómo su presencia también aparece en una nota, por lo que se puede apreciar desde el principio que no existe ninguna vinculación entre el comisario Montalbano y su interlocutor.

Il ladro di merendine p. 201	***Dottore Montalbano, lei personalmenti non mi conosci e io non conosci a lei com'è fatto. Mi chiamo Prestifilippo Arcangelo e sonno il socio di suo patre nell'azenda viniccola che ringrazziando il Signori va bene assai e ci frutta. Suo patre non parla mai di lei però o scoperto che nella sua casa teni tuttì i giornali che scrivono di lei e macari si lui lo vede quarche volta comparire in televisione si mette a piangire ma cerca di non farlo vidire [...].***
El ladrón de meriendas, p. 194	*Dottore* Montalbano, usted personalmente no me conoce y yo no sé cómo es usted. Me llamo Arcangelo Prestifilippo y soy socio de su padre en la empresa vinícula que, gracias a Dios, va muy bien y es rentable. Su padre nunca habla de usted, pero yo he descubierto que en su casa guarda todos los periódicos que escriben sobre usted y, cuando alguna vez lo ve en la televisión, se pone a llorar, pero procura disimularlo [...]

En este caso la única explicación podría ser, por un lado, la extracción social de quien escribe; segundo, aunque no se conocen, es seguramente el tema de la comunicación el que relaciona entre sí a ambos interlocutores. Nosotros hemos procedido a un recorte del texto, pero unas líneas más abajo el comisario se entera de que su padre padece una gravísima enfermedad y le quedan pocos días de vida. En el ejemplo que acabamos de leer se aprecian muy bien algunos errores gramaticales, por ejemplo, la falta de la "h" ante el auxiliar avere (que hemos subrayado),

algunas dobles consonantes de más *sonno*, *viniccola*, *ringrazziando*. Pero también una cuestión de estilo: cuando el personaje que escribe indica su nombre, como en una comunicación oficial, redactada en italiano formal, pone antes en apellido seguido del nombre. En el T.M. vemos que la traductora no considera interesante este cambio, dejando que el texto pierda su carga irónica.

10.5.2 Ejemplos de estilo: estética y estilística de la traducción

Como en el texto que acabamos de analizar, también en el texto que sigue vemos cómo la traductora no da mucha importancia a ciertas cuestiones de estilo. Por ejemplo: el nombre que se lee en la segunda líneas, Genico Orazio: sabemos que en el burocratizado lenguaje policial la norma lleva a poner siempre en primer lugar el apellido, seguido del nombre.

Gli arancini di Montalbano, p. 17	**"Domando pirdonanza, dottori, ma la mano mi scappò". "Che c'è?" "Dottori, c'è Genico Orazio, il latro, ca dice ca ci voli parlari pirsonalmente di pirsona. Capace che si vole costituzionare". "Costituire, Cataré. Fallo passare".**
La nochevieja de Montalbano, p.17	Pido perdón, *dottori*, pero se me ha ido la mano. ¿Qué ocurre? *Dottori*, está aquí Orazio Genico, el ladrón, que dice que quiere hablar con usted en persona personalmente. A lo mejor se quiere entriegar. Entregar, Cataré. Hazlo pasar.

Si, por un lado, Camilleri juega con la pronunciación defectuosa de la palabra *costituzionare* que el comisario corrige rápidamente con *costituire*, en este ejemplo vemos por fin que también la traductora inventa algo para que el texto no parezca demasiado plano y se ponga de relieve la torpeza sintáctica de Catarella. De hecho, la traductora también juega con el error de pronunciación del policía y, de alguna manera, modifica la pronunciación exacta del verbo con *entriegar*.

Algo parecido ocurre con los tres ejemplos que siguen, donde hemos subrayado algunos errores que la traductora comete a propósito. Es evidente que las estrategias traductológicas de las últimas obras traducidas al español han cambiado. Aquí hemos estado considerando la introducción de ciertas alteraciones del TM, originales por cierto, que finalmente acercan tímidamente el estilo de Camilleri a la versión en lengua española, aunque la diferencia entre el estilo del TO y el de TM sigue siendo muy relevante todavía.

Gli arancini di Montalbano, p. 32	**"Quale facenna?" "Quella della bottana, dottori." "E come hai fatto?". "Aieri notti vitti una pinlicola alla tilivisioni. Era la storia di uno che in America ammazzava bottane vecchie". "Un serialkiller?" "Nonsi, dottori, non si chiamava accussì".**
La nochevieja de Montalbano, p. 33	¿Qué asunto? El de la puta, *dottori*. ¿Y cómo lo has hecho? Anoche vi una pilícula en la tilivisión. Era la historia de uno que en América mataba a putas viejas. ¿Un serialkiller? No, *dottori*, no se llamaba así.

La pazienza del ragno, p.104	**"Dottori dottori ah dottori!" "Il signori e questori tilifonò!" "Quando?" "Ora ora, al tilefono è!". Pigliò la tilefonata dallo sgabuzzino che veniva pacciato come centralino.**
La paciencia de la araña, p. 102	¡*Dottori*, *dottori*, ah, *dottori*! El *siñor* jefe *supirior tilifonió*. ¿Cuándo? ¡Ahora mismo está al *tilífono*! Atendió la llamada desde el trastero que hacía las veces de centralita.

Gli arancini di Montalbano, p. 96	**"Aspettami lì e non toccare niente, mi raccomando. A propósito, da dove mi stai telefonando?" "Ci lo dissi. Sono nisciuto fora pirchí dintra non piglia. Col mio ciallulare sto tilifonando.**
La nochevieja de Montalbano, p. 95	Espérame allí y no toques nada, por lo que más quieras. Por cierto, ¿de dónde me llamas? Ya se lo he dicho. He salido fuera porque dentro no coge la linea. Le tilifoneo con mi múvil.

La traductora juega con los personajes y por consiguiente juega con sus modos de hablar. En el ejemplo que sigue, por ejemplo, encontramos un término quizás no muy castellano, el *celular*. En esto la traductora nos ha parecido muy atenta para no romper el juego de palabras creado por el autor. El malentendido con Catarella es evidente.

La paura di Montalbano, p.216	**"Ce l'hai il cellulare?" Catarella sussultò, non s'aspittava che il commissario parlava. "Nonsi, dottori, non avvertii per far venire il cellulare." "E a chi dovevi avvertire?" "La Quistura di Montelusa, dottori. Essi sono lori che mandano i cellulari." Montalbano stringì il volante con tanta forza che le dita gli addiventarono bianche. "Non stavo parlando del furgone cellulare, Catarè, ma del telefonino." "Ah, quello! Sempre con mia di me lo porto. Che fa, lo voli?"**
El miedo de Montalbano, p. 191	¿Tienes el celular? Catarella se sobresaltó, no esperaba que el comisario hablara. No, señor *dottori*, no he pedido que lo envíen. ¿Y a quién tenías que pedírselo? A la Jefatura Superior de Montelusa, *dottori*. Son ellos los que envían los celulares. Montalbano apretó el volante con tal fuerza que los dedos se le quedaron blancos. No me refería a ningún furgón celular, Catarella, sino al teléfono. ¡Ah, bueno! Eso lo llevo siempre encima. ¿Qué hacemos, lo quiere?

También en el ejemplo que sigue apreciamos que la traductora intenta, con un buen resultado diríamos, repetir la misma expresión camilleriana. No existiendo un parecido en español de la palabrota que hemos subrayado, creemos que la traductora resuelve el problema inventándose algo que, a nuestro parecer, no es muy común en español. De un *buttana d'una buttana* a un *mierda puta* pasando por un *coño* que en el T.O. no existe pero que la traductora, creemos, ha introducido en T.M. quizás para dar más énfasis a la última expresión ya bastante extraña.

Il cane di terracotta, p. 25	**Ma dove sei stato? Dove ti sei andato ad ammucciare? Che fine hanno fatto gli altri òmini? Ma ti pare modo di fare, buttana d'una buttana?»**
El perro de terracota, p. 30	Pero, ¿dónde estábas? ¿Dónde te habías escondido? ¿Dónde coño están los otros? ¿Qué maneras son ésas, mierda puta?

Nos gustaría poder aquí subrayar que este análisis no ha querido en ningún momento constituir una acusación dirigida a los traductores (Maria Antonia Menini Pagés, Editorial Salamandra, y Juan Carlos Gentile Vitale, Editorial Destino). Nuestra intención sólo ha sido la de subrayar algunos errores que se han cometido en las traducciones (donde éstos se han producido) o algunos errores de interpretación del T.O., además de, por supuesto, intentar comprender y describir las distintas estrategias utilizadas en las traducciones.

CONCLUSIONES

A la vista de los objetivos planteados en la Introducción y del desarrollo de este trabajo podemos distinguir las conclusiones que a continuación vamos a detallar entre objetivos alcanzados y retos pendientes, pues la investigación nos ha llevado mucho más allá de lo expuesto como "carta de navegación" en la Introducción, por lo que a esta tesis le seguirán, en el futuro, estudios que abunden en esos nuevos "ciclos" encontrados durante estos años mientras investigábamos en torno a la obra, al lenguaje y a las traducciones al español de Andrea Camilleri.

1. OBJETIVOS ALCANZADOS

Esta tesis doctoral ha desarrollado la consecución de una serie de objetivos que hemos preferido clasificarlos desde diferentes perspectivas, a saber, desde una perspectiva literaria y cultural, otra lingüística y una última traductológica. A continuación pasamos a describir cada una de ellas con más detenimiento.

1.1 DESDE UNA PERSPECTIVA LITERARIA Y CULTURAL

Consideramos que hemos conseguido dar a conocer la obra de Camilleri desde una perspectiva amplia, que incluye tanto la personalidad del autor como la riqueza de su obra, inspirada en su propia biografía, una biografía que refleja sus vivencias como italiano "bilingüe" y "bicultural".

El acercamiento a sus novelas más importantes, dentro del ciclo histórico y del policíaco, las reminiscencias que en su obra literaria se encuentran de su paso por el mundo de los medios de comunicación (cine, TV) y del teatro, nos permiten, a nuestro modo de ver, tener una visión más

completa del “célebre literato” y del contexto en el que se ha llevado a cabo su exitosa producción editorial.

1.2 DESDE UNA PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA

Consideramos que hemos conseguido ahondar en el estudio de la situación actual del italiano y arrojar algo de luz sobre la diversidad lingüística que acompaña a la construcción de la Italia contemporánea, atendiendo tanto a la normalización y/o estandarización lingüística operada desde las altas instancias del Estado y de las Instituciones como a la revalorización reciente que han vivido las variedades dialectales de la península italiana. De nuevo, la figura de Camilleri resplandece por su contribución a la conciliación entre las hablas o dialectos de Italia con las formas estandarizadas de comunicación, de las que son responsables, entre otras, la Radio y la Televisión pública italiana (RAI).

Por otro lado, desde una perspectiva mucho más descriptiva, hemos hecho una incursión en el análisis del lenguaje de Camilleri, que nos ha permitido valorar no sólo el uso de formas dialectales en sus obras sino la evolución creciente que el dialecto ha tenido en sus novelas, a medida que el público iba aceptando esta forma original de contar historias, en las que de los anexos o las notas aclaratorias de las primeras novelas se pasa a un uso espontáneo del dialecto en las obras más recientes, en detrimento, lógicamente, del uso del italiano estándar, que queda reservado para determinados personajes “estereotipados” y para las comunicaciones oficiales.

1.3 DESDE UNA PERSPECTIVA TRADUCTOLÓGICA

Como no podía ser de otra forma, la traducción de Camilleri al español es objeto de discusión inacabada e interminable en torno a la pertinencia de utilizar determinadas estrategias de traducción que repercutan en la "visibilidad" o "invisibilidad" del traductor.

En este sentido, hemos de distinguir, por una parte, entre los objetivos alcanzados: el estudio pormenorizado de ejemplos extraídos de algunas novelas de Camilleri (en versión original en italiano y en su versión traducida al español) o la explicitación de las estrategias seguidas, a nuestro modo de ver, en la elaboración de estas versiones y, por otra parte, los retos que quedan pendientes, de los que nos haremos eco más abajo.

Además, hemos de valorar en su justa medida que las traducciones de Camilleri, independientemente de las estrategias seguidas en su realización, han permitido dar a conocer a este autor dentro de la cultura española, aunque, siempre desde una perspectiva absolutamente "subjetiva", entendamos que esta difusión de Camilleri no hace justicia a la "riqueza expresiva" de los textos originales en italiano.

Tal vez haya que esperar a nuevas ediciones más "experimentales" que, con el paso de los años, se abran paso frente a las versiones más "convencionales" que, a día de hoy, encontramos, por lo general, en las librerías.

Posiblemente haya fenómenos que no sean traducibles a otras culturas. A este respecto, entendemos que no resulta nada fácil trasladar la "idiosincrasia" o la problemática característica de una época determinada en un país determinado a otro, en el que las percepciones de esa cultura origen están estereotipadas por los medios de comunicación o aparecen asociadas a una determinada "percepción estandarizada" y, por definición, simplista, de la realidad del "otro".

Nuestras preocupaciones iniciales, en las que los factores literarios, culturales, lingüísticos y traductológicos se encontraban en pie de igualdad, han ido perfilándose de una forma distinta a medida que avanzábamos en la investigación. Así, nuestra sospecha inicial de que las obras de Camilleri en español eran mucho menos ricas "lingüística" y "estilísticamente" se han ido corroborando a medida que avanzaba nuestro análisis de las obras más relevantes de este autor italiano.

Efectivamente, por un lado, las obras más complejas, en las que el juego lingüístico de Camilleri era más evidente o más profuso y el uso del dialecto era más constante, sencillamente no se habían traducido al español. Por otro lado, las obras menos complejas, representativas de dos de sus preocupaciones literarias principales (la novela histórica y la novela policíaca), eran mucho menos ricas lingüística y estilísticamente en sus versiones traducidas al español. Sencillamente, la variedad dialectal del siciliano y del siciliano italianizado desaparecían a menudo de las versiones traducidas.

Ante este callejón sin salida, optamos por abundar en el análisis de la obra de Camilleri, buscando, en última instancia, hacer un análisis lo más profundo posible de su obra, de su percepción cultural y, como no podía ser de otra forma, de la lengua literaria del autor. De ahí que, en lugar de centrar nuestro análisis en algunas obras representativas de Camilleri, hayamos optado por ampliar nuestro trabajo de investigación a la práctica totalidad de la obra de Camilleri.

Esto nos llevó a desplazar nuestro interés inicial por el estudio del Texto Meta (resultado de las traducciones en lengua española), a un estudio más pormenorizado del Texto Original, de las peculiaridades de estos textos, y, dado que las traducciones no daban para un análisis lingüístico que resistiera a la comparación con el original, nos hemos preocupado más de conocer la recepción de la obra de Camilleri y de rectificar, en la medida en que un trabajo de investigación de estas características puede hacerlo, la

visión “sesgada” que de este autor se tiene, a nuestro modo de ver, en la cultura de recepción, la española.

2. RETOS PENDIENTES U OBJETIVOS ALCANZADOS PARCIALMENTE

Los retos pendientes u objetivos no totalmente satisfechos determinados por el volumen de este trabajo se centran, a nuestro modo de ver, en dos grandes apartados:

2.1 DESDE UNA PERSPECTIVA LITERARIA Y CULTURAL

Queda por realizar, entre otras cosas, un encuadre de la obra de Camilleri dentro del universo actual de la literatura española, incluyendo en ella tanto a autores que han servido de referente al propio Camilleri, como el recientemente desaparecido Vázquez Montalbán o algunos autores contemporáneos de géneros homólogos a los cultivados por Camilleri.

Por tanto, postulamos como una posible línea futura de investigación el estudio de la obra de Camilleri atendiendo no sólo a sus referentes nacionales (autores italianos que hayan podido influir en el desarrollo de su obra), sino también a sus referentes extranjeros.

En la misma línea de argumentación, habría que ahondar aún más en la recepción que su obra ha tenido dentro del mundo cultural español, desarrollando lo ya expuesto en esta tesis.

2.2 DESDE UNA PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA Y TRADUCTOLÓGICA

Hay un dilema planteado en la introducción que queda sin respuesta una vez finalizada la investigación llevada a cabo. Se trata del dilema sobre la pertinencia de hacer visible o no la labor del traductor.

En primer lugar, esta cuestión sobre la visibilidad o invisibilidad del traductor literario sigue planteando un debate abierto y, a la vista de la obra traducida de Camilleri, podríamos decir que no hay una fórmula exacta e indiscutible para poder afirmar que sea mejor hacerse "visible" (domesticando el texto traducido) que mantenerse "invisible" (dejando los juegos de lenguaje del autor en su lengua original).

A este respecto, lo único que nos resta es realizar un estudio comparativo mucho más exhaustivo del que aparece recogido en estas páginas de las traducciones de Camilleri a distintas lenguas para valorar si las estrategias de "visibilización" o "invisibilización" del autor en sus traducciones resultan más o menos pertinente para según qué objetivos: dar a conocer al genuino Camilleri, conseguir un mayor éxito editorial, transmitir la labor de conciliación lingüística entre lengua estándar y dialectos llevada a cabo por Camilleri en el contexto cultural del italiano contemporáneo.

A este estudio comparativo de traducciones de Camilleri dedicaremos futuros esfuerzos de investigación con objeto de arrojar algo más de luz sobre este debate inconcluso en torno a la traducción de Camilleri.

En segundo lugar, habría que distinguir, desde una perspectiva traductológica y cultural entre:

a) Idiosincrasia cultural de las obras de Camilleri en italiano y grado de traducibilidad a las categorías de una cultura meta, en este caso, la cultura española.

De nuevo, más que una respuesta tenemos preguntas que nos llevan a afirmarnos en la idea de que no resulta evidente que una domesticación a ultranza del lenguaje de Camilleri (sustitución de su mezcla de lengua estándar y dialecto por variantes propias de la cultura meta) conduzca a una transmisión más fidedigna de la caracterización de personajes que realiza el autor como instrumento para reflejar la variedad lingüística (de usos, acentos, cultismos y vulgarismos) que caracteriza a la Italia actual.

En este caso, las respuestas sólo pueden ser parciales:

b) Desde un punto de vista lingüístico.

La sustitución de las variedades dialectales de Camilleri por otras que sean representativas de la cultura meta nos permitirán "ilustrar" el juego del lenguaje emprendido por el autor en su lengua materna, pero quizás esto se haga pagando un alto precio: eliminar el sabor exotizante del texto original, de sus referentes culturales, de su encuadre cultural en un contexto situado, de forma indiscutible, en el sur de Italia.

c) Desde un punto de vista cultural.

Si primamos el reflejo de la cultura origen en el texto meta nos encontramos, posiblemente, ante la posibilidad que se deba ir renunciando a transformar o reemplazar buena parte de los juegos del lenguaje utilizados por Camilleri en italiano. De nuevo, nos encontramos ante un dilema: si domesticamos, eliminamos referentes culturales; si exotizamos, no reflejamos la riqueza lingüística del texto original.

d) Una posible solución: encontrar un equilibrio entre experimentación lingüística y reflejo de la cultura en la que surge el texto original.

A la vista de las afirmaciones expuestas más arriba, sólo cabe hacer una compleja labor de "equilibrismo" entre la domesticación controlada del texto (para permitir que se transmita la variedad lingüística del autor utilizando los recursos lingüísticos de la lengua meta: el español y sus

variedades dialectales) y el mantenimiento consciente de referentes culturales de la cultura origen que permitan al lector identificar el texto como reflejo de una cultura distinta, la cultura siciliana.

2.3 LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA: UNA EMPRESA CASI IMPOSIBLE

En suma, lo que se nos plantea aquí es un problema tan antiguo como el de la propia traducción como "puente entre culturas". A mayor grado de normalización lingüística mayor grado de comunicación internacional, a costa, claro está, de renunciar a las peculiaridades de cada cultura. A mayor grado de "idiosincrasia cultural" menor grado de comunicación internacional, en la medida en que no existen equivalentes en la cultura meta que permitan clasificar la problemática que refleja la obra de partida.

Es decir, aunque Italia y España comparten una historia común de siglos, un universo cultural bañado por el Mediterráneo y una manera de entender la vida bastante equiparable en muchos aspectos, lo cierto es que la problemática lingüística que plantea Camilleri en torno al italiano contemporáneo ―conciliación o divorcio entre lengua estándar, normalizada por los medios de comunicación, y variedades dialectales que identifican a un hablante con su tierra― no tiene equivalente en español, a menos que queramos reproducir ese fenómeno en términos de conflicto entre lenguas, como ocurre en las comunidades autónomas que tienen dos lenguas oficiales (castellano-catalán, castellano-euskera, castellano-gallego, castellano-valenciano, castellano-mallorquín) o que centremos el asunto en el conflicto existente entre un uso estandarizado de la lengua escrita (español peninsular) y las variedades orales – hablas existentes en la península (andaluz, extremeño, murciano, etc.)

De nuevo, el traductor habrá de elegir, en función del destinatario de su obra y de las características de la obra original, si opta por domesticar o exotizar y, en caso de optar por ambas operaciones, en qué grado va a llevar a cabo una domesticación del texto original y a qué niveles y en qué otro grado va a mantener las peculiaridades del texto original en su redacción del texto meta.

3. LOS NIVELES O TIPOS DE EQUIVALENCIA: LINGÜÍSTICA, COGNITIVA Y CULTURAL

Recientemente, en una conferencia impartida por la profesora Mercedes Tricás Preckler (catedrática de Traducción e Interpretación de la Universitat Pompeu Fabra) en el marco del ciclo de conferencias de Traducción e Interpretación del Programa de doctorado "Estudios de Traducción: investigación en traducción e interpretación especializadas", organizado en la Universidad de Málaga durante el curso académico 2006/2007, se nos planteaba el dilema existente entre equivalencia lingüística (de poca aceptación dentro de los Estudios de Traducción en la actualidad), equivalencia cognitiva (que refleja los procesos que acompañan a los actos de comunicación de los hablantes) y equivalencia cultural (que refleja los "frames" o "marcos", siguiendo la terminología de Erving Goffman, en los que se produce la interacción comunicativa) y se nos proponía, entre otras cosas, lo siguiente:

a. No hay que obsesionarse con la búsqueda del equivalente lingüístico "exacto". Esto sólo es posible en algunos casos y dentro de algunos campos de especialización que, debido a razones diversas, han optado por una "normalización a escala internacional". No es el caso, obviamente, de la traducción literaria.

b. La búsqueda de equivalencias cognitivas o culturales permite, utilizando los recursos lingüísticos de la cultura meta, reflejar el "sentido" (según la terminología de la escuela de París) o los "marcos" de actuación (según la terminología de Erving Goffman) desentendiéndose, a este respecto, de si el texto es lingüísticamente equivalente o no al original propuesto para su traducción.

c. A este respecto, es indudable que "los juegos de lenguaje" y la "experimentación lingüística" llevadas a cabo por Camilleri en sus textos habrán de ser "reemplazados" con recursos lingüísticos de la cultura meta. Pero hay que tener cuidado con la "sobretraducción" o la "traducción insuficiente". La connotación de los juegos lingüísticos utilizados en la lengua meta pueden constituir una "trampa mortal" para el traductor, por lo que habrá que recurrir, utilizando la antigua denominación de Vinay-Dalbernet, a una técnica o estrategia de compensación, de tal forma que el texto meta, tomado en su conjunto, sea "lingüística y culturalmente" equivalente o, al menos, que refleje en la medida de lo posible tanto la estética como el contenido de la información contenida en el texto original.

4. LOS CONDICIONANTES DE LA LABOR DEL TRADUCTOR: LA FIGURA OMNIPRESENTE DEL "EDITOR" O "CLIENTE" DE LA TRADUCCIÓN

Resulta relevante a estas alturas destacar que no siempre es el traductor el responsable de la adopción de una determinada "estrategia" de traducción. Las editoriales, los editores (también llamados "clientes" en el argot traductológico) delimitan en muchos casos la labor del traductor en aras de una "mejor comercialización" del texto traducido y, por qué no decirlo, de un mayor éxito editorial.

A este respecto, sin que queramos eludir responsabilidades, desde una perspectiva traductológica, sí que nos gustaría resaltar que a esta labor de "concienciación" sobre la complejidad que acompaña a la traducción de obras como las de Camilleri no sólo habría que sumar a traductores y traductólogos sino que en ella deberían estar implicados, por razones obvias, los responsables de "filtrar" qué tipo de traducción se puede hacer y qué tipo de traducción resulta inviable debido, sobre todo, a sus repercusiones en el mercado editorial.

5. LOS RETOS PENDIENTES: ESBOZO DE ALGUNAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

A este respecto, resulta indudable que habremos de seguir abundando en el estudio de la traducción literaria aunque, dada la peculiaridad lingüística de la obra de Camilleri, habremos de centrar nuestros estudios, entre otros aspectos, en los siguientes:

- El estudio de la variación lingüística en italiano y sus posibles equivalencias "funcionales" en español.
- El estudio de la "metaforización" en italiano y sus equivalentes "metafóricos" en español. Las frases hechas, las expresiones coloquiales, los refranes constituyen todo un universo de condensación en el que coexisten arcaísmos, referentes culturales, ética y estética de una forma tal que su "sustitución" en otra lengua y cultura habrá de buscar no "connotar" más de lo que dice el texto original ni tampoco hacer más romas y menos expresivos los textos meta con respecto a los textos originales.

Como apuntábamos más arriba, este estudio de la variación y de la metaforización habrá de ir acompañado, a nuestro modo de ver, de un estudio contrastivo más amplio en el que se puedan apreciar las estrategias

de traducción utilizadas en la traducción de Camilleri a otras lenguas. De esta forma, podremos apreciar hasta qué punto una fórmula de domesticación resulta más valida que una de exotización o a la inversa en según qué lenguas y culturas meta.

En cualquier caso, a pesar del balance de objetivos alcanzados y de retos pendientes, entendemos que la empresa ha merecido la pena, por la aventura de adentrarse en una investigación tan compleja y rica en matices y orientaciones y por la posibilidad que me ha dado de conocer más en profundidad mi propia cultura y la "recepción" que de esta se tiene en mi país de adopción, España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL: OBRAS CITADAS

1. Obras de Andrea Camilleri publicadas en Italia

CAMILLERI, A., (1978), *Il corso delle cose*, Lalli, Poggibonsi.

— (1980), *Un filo di fumo*, Garzanti, Milán.

— (1984), *La strage dimenticata*, Sellerio, Palermo.

— (1992), *La stagione della caccia*, Sellerio, Palermo.

— (1993), *La bolla di componenda*, Sellerio, Palermo.

— (1994), *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo.

— (1995a), *Il gioco della mosca*, Sellerio, Palermo.

— (1995b), *Il birraio di Preston*, Sellerio, Palermo.

— (1996a), *Il cane di terracotta*, Sellerio, Palermo.

— (1996b), *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo.

— (1997a), *La voce del violino*, Sellerio, Palermo.

— (1997b), *La concessione del telefono*, Sellerio, Palermo.

— (1998a), *Il corso delle cose*, Sellerio, Palermo.

— (1998b), *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (1999a), *La mossa del cavallo*, Rizzoli, Milán.

— (1999b) *Gli arancini di Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (2000a), *La gita a Tindari*, Sellerio, Palermo.

— (2000b), *La scomparsa di Patò*, Sellerio, Palermo.

— (2000c), *Biografia del figlio cambiato*, Bur, Milán.

— (2000d) *Favole del tramonto*, Edizioni dell'Altana, Roma.

— (2001a), *Racconti quotidiani*, Libreria dell'orso, Roma.

— (2001b), *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo.

— (2001c), *L'odore della notte*, Sellerio, Palermo.

— (2001d), *Natale con Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (2002a), *Gocce di Sicilia*, Edizioni dell' Altana, 2001.

— (2002b), *La paura di Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (2002c), *Storie di Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (2002d), *L'ombrello di Noè*, Rizzoli, Milán.

— (2002e), *Montalbano a viva voce*, Mondadori, Milán.

— (2003a), *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo.

— (2003b), *La presa di Macallé*, Sellerio, Palermo.

— (2003c), *Le inchieste del commisario Collura*, Libreria dell'Orso, Roma

— (2004a), *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milán.

— (2004b), *La pazienzia del ragno*, Sellerio, Palermo.

— (2005), *Privo di titolo*, Sellerio, Palermo.

2. Obras de Andrea Camilleri publicadas en España

CAMILLERI, A. (1999a), *Un mes con Montalbano*, Emecé, Barcelona, trad. de Elena Grau

— (1999b), *El perro de terracota*, Emecé, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (1999c) *La concesión del* teléfono, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (1999d), *La ópera de Vigàta, Destino,* Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (1999e), *Un mes amb Montalbán,* Ediciones 62, Barcelona, trad. Pep Juliá

— (1999f), *La conessió del telèfon*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Ana Casassas

— (1999g), *L'òpera de Vigàta*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (1999h), *El gos de terracota*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2000a), *La voz del violín*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2000b), *El ladrón de* meriendas, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2000c), *El curso de las cosas*, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2000d), *La temporada de* caza, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2000e), *La ópera de Vigàta*, Quinteto, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2000f), *L'estació de caça*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Ana Casassas

— (2000g), *El curs de les coses*, Ediciones 62, Barcelona, trad. de Ana Casassas

— (2000h), *La veu del violí*, Ediciones 62, Barcelona, Pau Vidal

— (2000i), *El lladre de pastissets*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2001a), *La excursión a Tindari*, Salamandra, Barcelona, trad. de M. Antonia Menini Pagés

— (2001b), *La nochevieja de Montalbano*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2001c), *Un hilo de humo*, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2001d), *La concessión del teléfono*, Destino, Madrid, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2001e), *L'excursió a Tindari*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2001f), *Un fil de fum*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Ana Casassas

— (2001g), *L'estación de la caça*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Bernat Cormand

— (2002a), *La forma del agua*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2002b), *La desaparición de Pató*, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2002c), *La voz del violín*, Quinteto, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2002d), *La forma de llaigua*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Xavier Riu

— (2002e), *Un fil de fum*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Ana Casassas

— (2002f), *La desaparición de Pató*, Destino, Barcelona, trad. Juan Carlos Gentile Vitale

— (2002g), *La voz del violín*, Quinteto, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003a), *El olor de la noche*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003b), *El movimiento del caballo*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003c), *El perro de terracota*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003d), *L'olor de la nit*, Salamandra, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2003e), *La forma del agua*, Quinteto, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003f), *El ladrón de meriendas*, Quinteto, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2003g), *El perro de terracota*, Quinteto, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2004a), *Un giro decisivo*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2004b), *El miedo de Montalbano*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2004c), *Un gir decisu*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2004d), *L'òpera de Vigàta*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2005a), *La captura de Macalé*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Pagés

— (2005b), *Un mes amb Montalbano*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pep Juliá

— (2006a), *Biografía del hijo cambiado*, Gadir, Madrid, trad. Francisco Carrobles.

— (2006b), *El primer caso de Montalbano*, Salamandra, Barcelona, trad. Maria Antonia Menini Pagés

— (2006c), *El primer cas d'en Montalbano*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2006d), *La paciencia de la araña*, Salamandra, Barcelona, trad. Maria Antonia Menini Pagés

— (2006e), *La paciència de l'aranya*, Ediciones 62, Barcelona, trad. Pau Vidal

— (2006f), *A pensión Eva*, Galaxia, Vigo, Trad. Carlos Acevedo.

— (2007), *Privado de título*, Salamandra, Barcelona, trad. M. Antonia Menini Páges.

3. Estudios sobre la obra literaria de Andrea Camilleri

AA.VV., (2004), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo.

CAPECCHI, G., (2000), *Andrea Camilleri*, Cadmo, Florencia.

CAPRARA, G., (2005), "Andrea Camilleri: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", en *Trans. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, nº. 8, pp. 41-52.

— (2006), "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", en *Trans. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, n.º 10, pp. 147-155.

— (2007), "La variación lingüística en la obra de Andrea Camilleri", en *HIKMA, Revista de Estudios de Traducción*, Universidad de Córdoba, n.º 5, pp. 49-76.

DEMONTIS, S., (2001), *I colori della letteratura*, Rizzoli, Milán.

— (1999), "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", en *La grotta della vipera*, XXV, n. 88, (invierno 1999).

LA FAUCI, N., (2001), "Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri", en *Lucia Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi*, Maltemi, Roma.

LODATO, S., (2002), *La linea della palma*, Rizzoli, Milán.

PALUMBO, O., (2005), *L'incantesimo di Camilleri*, Editori Riuniti, Roma.

PISTELLI, M., (2003), *Montalbano sono*, Le Cáriti, Florencia.

PORCELLI, B., (1999), "Due capitoli per Andrea Camilleri", en *Italianistica*, (mayo-agosto).

— (1998), "Un filo di fumo. Romanzo siciliano di Andrea Camilleri", en *Italianistica*, (abril).

ROMANO MARTÍN, Y., (2003), "Reflexiones en torno a la problemática de las traducciones de Andrea Camilleri", en *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Aquilafuente, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca.

SALIS, S., (1997), "In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri", en *La grotta della vipera*, XXIII, n.79-80.

SCARPETTI, A. & STRANO, A., (2004), *Comisario Montalbano. Indagine su un successo*, Editrice Zona, Arezzo.

SORGI, M., (2000), *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo.

SPINAZZOLA, V., (2001), "Caso Camilleri e caso Montalbano", en *Tirature*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo Mondadori, Milán.

VIZMULLER-ZOCCO, J., (2001), "I test della (im)popolarità: il fenomeno Camilleri", en Quaderni d'italianistica, *Official Journal of the Canadian Society for Italy*, volume XXII, n.º 1.

4. Principales artículos aparecidos en la prensa italiana

AGATI, S., (1992), "Una catena di delitti in una Sicilia grotesca", en *La Sicilia*, (27 de junio de 1992).

AJELLO, N., (2001), "'900. La mappa del racconto italiano", en *la Repubblica* (27 de septiembre de 2001).

ARENA, R., (2001), "Camilleri contraffatto. Copie false di un suo romanzo", en *Giornale di Sicilia* (26 de enero de 2001).

ARTESE, E., (2000), "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", en *Gli argomenti umani*, n. 6 (junio de 2000).

ASSALTO, M., (2001), "Camilleri, un po' di ambiguità è il sale della scrittura", en *La Stampa*, (22 de mayo de 2001).

— (2001), "Montalbano assolda Ulisse", en *La Stampa*, (10 de enero de 2001).

— (1999), "Montalbano odia i telefonini e risolve i gialli anche per posta", en *La Stampa*, (17 de septiembre de 1999).

ASTOLFI, S., (1997), "Una legge della fisica applicata al delitto nel giallo siciliano di Camilleri", en *La domenica del Messaggero Veneto*, n.º 7.

AUGIAS, C., (1998a), "Intrighi e segreti a Vigàta", *en Il venerdi' di Repubblica*, (09 de enero de 1998).

— (1998b), "L'Italia si tinge di giallo", en *la Repubblica*, (08 de julio de 1998).

— (1998c), "La sua forza negli intrighi e nella lingua", en *la Repubblica* (08 de julio de 1998).

AZZARO, A., (1999), "Andrea Camilleri pessimista e temperato", en *Liberazione*, (05 de octubre de 1999).

BARBOLINI, A. & FASANOTTO, P., (2000), “Montalbano, il caso porno è tuo”, en *Panorama*, (15 de diciembre de 2000).

BARTEZZAGHI, S., (1998), “Quest’estate il popolare è canticchia d’avanguardia”, en *La Stampa-Tuttolibri*, (13 de agosto de 1998).

BAUDINO, M., (1998), “Camilleri il riposo del comisario”, en *La Stampa*, (14 de septiembre de 1998).

BELPOLIRI, M., (2001), “Il contadino che volle farsi re”, en *L’Espresso*, (19 de diciembre de 2001).

BIAGI, E., (1998), “Sicilia, l’isola degli italiani esagerati”, en *Corriere della Sera*, (15 de agosto de 1998).

BIOCHINI, V., (1997), “Scrivere, un filo di fumo”, en *La Nuova Sardegna*, (26 de abril de 1997).

BO, C., (1998), “Il caso Camilleri: così uno scrittore diventa fenomeno”, en *Gente*, (02 de septiembre de 1998).

BONETTI, A., (1998), “Montalbano: appuntamento con Montalbán”, en *Il Mattino*, (12 de septiembre de 1998).

BUCCI, T., (2003), “Montalbano lascia la polizia per colpa del G8”, en *Liberazione*, (13 de marzo de 2003).

CALABRESE, C., (1998), “Nel nome della legge e della buona tavola”, en *Specchio-La Stampa*, (20 de junio de 1998).

CALDIRON, O., (1998), “Giallo italiano. A qualcuno piace il commisario”, en *Il Mattino*, (18 de enero de 1998).

CALDONAZZO, G., (1998), “La riscossa del Maigret siciliano”, en *Visto*, (03 de abril de 1998).

CAMARRONE, D., (1999), “Trionfo della terza età”, en *Euromediterraneo*, (enero de 1999).

CANNONI, F., (2001), “Il contadino che divenne re”, en *il Messaggero Veneto*, (11 de diciembre de 2001).

CANOVA, G., (1994), “Guardie e ladri ai margini della città”, en *La Voce*, (15 de junio de 1994).

CARLONI, M., (1998), “La forma dell’acqua”, en *Delitti di carta*, n. 2, (02 de abril de 1998).

CARLOTTO, M., (2002), *Il lato oscuro del giallo*, en Il Manifesto, (08 de marzo de 2002).

CERTA, F., (1999), “Montalbano ritorna, quinto giallo a Vigàta”, en *la Repubblica on line*, (20 de octubre de 1999).

CODACCI PISANELLA, A., (1998), “Il segreto di Camilleri”, en *L’Espresso*, (25 de junio de 1998).

COLETTI, V., (2001), “Arrigalannu un sognu”, en *L’indice*, (Diciembre de 2001).

COLLURA, M., (1998), “Camilleri, l’eredità di Sciascia e il fantasma di Berlusconi”, en *Corriere della Sera*, (19 de julio de 1998).

CONTE, E., (1992), “Anonimi destini siciliani”, en *Il Popolo*, (25 de junio de 1992).

COSSU, R., (1998), “Un thriller tra le scartoffie”, en *L’Unione Sarda*, (12 de mayo de 1998).

COTRONEO, R., (1998), “Caro Camilleri stia attento al suo pubblico”, en *Panorama*, (09 de julio de 1998).

— (2000), “Mi ha pizzicato un merlo dispettoso”, en *L’Espresso*, (18 de diciembre de 2000).

CUTORE, G., (1992), “Gallismo siciliano in una satira di Camilleri”, en *Settegiorni*, (20 de junio de 1992).

D'AMICO, M., (1995), "A Sicilian Brew", en *The Times Literary Supplement*, (19 de julio de 1995).

D'ORRICO, A., (1998a), "Camilleri. La letteratura comincia a 70 anni", en *Sette-Corriere della Sera*, (24 de diciembre de 1998).

— (1998b), "Mezzogiorno di fuoco (o fuochino)", en *Capital*, (agosto de 1998).

— (1998c), "Quei pasticciacci belli del commissario Montalbano", en *Sette-Corriere della Sera*, (14 de julio de 1998).

— (1999a), "Camilleri colpisce ancora con un ispettore di Genova", en *Sette-Corriere della Sera"*, (marzo de 1999).

— (1999b), "Camilleri, lei scrive troppo, continui a farlo per favore", en *Sette-Corriere della Sera*, (octubre de 1999).

DAUPHINÈ, J., (1999), "Il testamento di Leonardo Sciascia. L'antica eresia di scrivere in Sicilia", en *Sette-Corriere della Sera*, (09 de noviembre de 1999).

DE RIENZO, G., (2001), "La pagella di Andrea Camilleri", en *Corriere della Sera*, (30 de octubre de 2001).

DEBENEDETTI, A., (1999), "Aiuto, Montalbano vuole uccidermi", en *Sette-Corriere della Sera*, (22 de abril de 1999).

DEL BUONO, O., (1979), "L'Italia del giallo presunto", en *Corriere della Sera*, (18 de noviembre de 1979).

DELLA CASA, E., (2000), "Anche in italiano fa ridere", en *Il Secolo XIX*, (15 de noviembre de 2000).

DI CARO, M., (1997), "Ma il suo siciliano è una scelta colta", en *la Repubblica*, (22 de noviembre de 1997).

— (1999), "I francesi bocciano Sciascia polemista", en *la Repubblica*, (22 de junio de 1999).

— (2000a), “Tre morti per Montalbano”, en *la Repubblica*, (05 de noviembre de 2000).

— (2000b), “Camilleri debutta in CD-ROM con un gioco da computer”, en *la Repubblica*, (25 de noviembre de 2000).

DI GIANNMARCO, R., (2001a), “Sono un mago moderno”, en *la Repubblica*, (10 de enero de 2001).

— (2001b), “Muoio dialogando di aquiloni con un bimbo”, en *la Repubblica*, (10 de enero de 2001).

DI GRADO, A., (1997), “L’insostenibile leggerezza del birraio”, en *La grotta della vipera*, a.XXIII, n.78-80.

— (2001), “L’insostenibile leggerezza di Andrea Camilleri”, en *Spunti e ricerche*, vol. 16.

DI SALVO, S., (1998), “Indagini, misteri in blu e cadaveri spirtusati”, en *Il Mattino*, (18 de enero de 1998).

DI VINCENZO, P., (1999), “Camilleri e il suo Montalbano”, en *Il Centro, Cultura & Società*, (enero 1999).

DURANTE, F., (1998), “Pronto chi ride”, en *la Repubblica delle donne*, (26 de junio de 1998)

ELKANN, A., (2000), “Camilleri: mia moglie è il primo censore”, en *La Stampa*, (10 de diciembre de 2000).

ERBANI, F., (1998), “Fenomeno Camilleri”, en *la Repubblica*, (11 de mayo de 1998).

FALLICA, S., (2001), “Un re nella Sicilia del ‘700”, en *l’Unità*, (14 de abril de 2001).

FAVA, C., (1998), “Andrea Camilleri: il successo è un frutto tardivo”, en *Io Donna*, (04 de julio de 1998).

FERLITA, S., (2000), “Sciascia mi ricarica come un elettrauto”, en *la Repubblica*, (15 de noviembre de 2000).

— (2001), “Camilleri editorialista”, en *la Repubblica*, (13 de mayo de 2001).

— (2003a), “Troppo eros, Camilleri e il tedesco va kaputt”, en *la Repubblica*, (10 de marzo de 2003).

— (2003b), “Uno stile canagliesco per tradurre Camilleri in America”, en *la Repubblica*, (11 de abril de 2003).

FERRARI, M., (1998), “Un mare di letteratura: il corso delle cose, Andrea Camilleri riscrive il suo primo romanzo”, en *l’Unità*, (16 de septiembre de 1998).

FILIPPI, A., (2001), “L’imitazione? Mi fa sentire una griffe...”, en *Giornale di Sicilia*, (26 de enero de 2001).

FOFI, G., (1994), “La nuova letteratura a lezione di cronaca”, en *l’Unità*, (07 de noviembre de 1994).

FONTANA, I., (1995), “Assurda ragione”, en *Il Giornale di Napoli*, (28 de diciembre de 1995).

FRATTAROLO, R., (1999), “Per una lettura di Andrea Camilleri”, en *Esperienze letterarie*, XXIV, n. 3, (julio-septiembre de 1999).

FUMAROLA, S., (2001), “Un truffatore geniale sfida Montalbano”, en *la Repubblica*, (13 de mayo de 2001).

FUSCO, F., (1998), “Camilleri il burattinaio”, en *la Repubblica*, (17 de septiembre de 1998).

GALLO, G., (2000), “Senza Steccati”, en *Il Secolo XIX*, (08 de diciembre de 2000).

GANDOLA, G., (1998), “Commissario Montalbano, arresti Camilleri”, en *Il Giornale*, (26 de julio de 1998).

GARBEÉIS, M., (1997), “Ma quella è superstizione”, en *la Repubblica*, (10 de junio de 1997)

GENCO, M., (2000), “Il fenomeno Andrea Camilleri. Un viaggio nel dialetto”, en *Giornale di Sicilia*, (06 de diciembre de 2000).

GIOVANARDI, S., (1998a), “Camilleri, se vi piace il genere”, en *la Repubblica*, (03 de diciembre de 1998).

— (1998b), “Ce ne fossero artigiani come lui”, en *l’Espresso*, (25 de junio de 1998).

— (2000), “Bravo Camilleri, ma la Sicilia non è questa”, en *la Repubblica*, (14 de noviembre de 2000).

GISMONDI, A., (1998), “Al telefono con Camilleri”, en *il Giornale*, (15 de julio de 1998).

GIULIANI, A., (1998), “Vi racconto come l’ho scoperto e perché mi è piaciuto”, en *la Repubblica*, (11 de mayo de 1998).

GRIMALDI, G., (1998), “Le avventure in giallo di un europoliziotto”, en *La Nuova Sardegna*, (17 de junio 1998).

GUERRERA, F., (2000), “Marcello Sorgi racconta Camilleri”, en *La Sicilia*, (10 de diciembre de 2000).

GUGLIELMI, A., (1998), “Lingua, plot e ironia”, en *l’Espresso*, (02 de julio de 1998).

IERANO, G., (1999), “Montalbano contro i cannibali”, en *Panorama*, (19 de septiembre de 1999).

LA CAPRIA, R., (1998), “Camilleri, la Sicilia, così è se vi pare”, en *Corriere della Sera*, (05 de mayo de 1998).

LECCA, N., (2001), “Ecco l’autentica Sicilia dell’anti-Camilleri”, en *L’Unione Sarda*, (12 de mayo de 2001).

LO CASTRO, R., (2000), “Un incontro tra amici”, en *La Sicilia*, (10 de diciembre de 2000).

LOMBARI, L., (2003), “Montalbano je suis”, en *Selezione dal Reader’s Digest*, (julio de 2003).

MALATESTA, S., (1997), “Montalbano Maigret di Sicilia”, en *la Repubblica*, (10 de junio de 1997).

— (1998), “Montalbano terra e mare”, en *la Repubblica*, (20 de julio de 1998).

— (1999), “Camilleri fra i cannibali”, en *la Repubblica*, (17 de septiembre de 1999).

MANCINI, P., (1998), “Montalbano nuovo Maigret”, en *il Venerdì di Repubblica*, (Mayo de 1998).

MANCUSO, M., (1998), “La guerra dei due giallisti”, en *Panorama*, (25 de junio de 1998).

MARRONE, T., (1992), “Come un colpo di teatro”, en *Il Mattino*, (28 de abril de 1992).

MAURI, P., (1999), “Il profumo degli antichi dialetti”, en *la Repubblica*, (11 de diciembre de 1999).

MECUSSI, G., (2000), “Quegli intensi legami con Sciascia”, en *Il Nuovo*, (13 de noviembre de 2000).

MEDAIL, C., (1998a), “Camilleri. I venti casi di Montalbano”, en *Corriere della Sera*, (17 de septiembre de 1998).

— (1998b), “E D’Alema intervista i signori del giallo”, en *Corriere della Sera*, (10 de septiembre de 1998).

— (1998c), “Scrittori in crisi salvati dal giallo”, en *Corriere della Sera*, (21 de mayo de 1998).

— (1999), “Assoluzione in nome del dialetto”, en *Corriere della Sera*, (13 de mayo de 1999).

— (2000a), “Così Patò scomparve nella botola”, en *Corriere della Sera*, (14 de noviembre de 2000).

— (2000b), “La favola del drammaturgo scambiato”, en *Corriere della Sera*, (07 de diciembre de 2000).

MERLO, F., (2000a), “Camilleri, che noia. La falsa Sicilia di uno scrittore mito”, en *Corriere della Sera*, (11 de diciembre de 2000).

— (2000b), “La sicilianità (o sicilitudine) non sia solo paccottiglia sentimentale”, en *Sette-Corriere della Sera*, (22 de junio de 2000).

MERLO, N., (1998), “I dialetti di Camilleri”, en *l’Unità*, (27 de agosto de 1998).

MESSINA, S., (2005), “L’incontro, memorie siciliane”, en *la Repubblica*, (10 de julio de 2005).

MINORE, R., (1998), “Camilleri, compleanno con Montalbano”, en *Il Messaggero*, (07 de septiembre de 1998).

— (2000), “Fra racconto e dossier”, en *Il Messaggero*, (14 de noviembre de 2000).

NICITA, P., (2000), “In un giorno il suo Patò è già best seller”, en *la Repubblica*, (15 de noviembre de 2000).

— (2000), “Montalbano a fumetti, si presenta il volume”, en *la Repubblica*, (22 de noviembre de 2000).

— (2003), “Camilleri raddoppia in tv. Dopo i gialli di Montalbano tocca ai romanzi storici”, en *La Repubblica*, (16 de febrero de 2003).

NOVELLI, M., (2002), “L’isola delle voci, in Storie di Montalbano”, en *Meridiani Mondadori*, Milán, LXXI.

— (2003), “Le amare risate di un puparo sicliano”, en *Letture*, n.º 5.

OLIVA, C., (2000), “Italiani, scrittori a fior di pelle”, en *Il Nuovo*, (06 de diciembre de 2000)

OPPICI, L., (2001), “La nostra letteratura? Comincia con Freud”, en *Gazzetta di Parma*, (15 de junio de 2001).

PACCAGNINI, E., (1997), “La scrittura di Camilleri si intreccia con tre fili”, en *Il Sole-24 Ore*, (03 de agosto de 1997).

— (1998), “Il punto sul fenomeno Camilleri”, en *La Domenica del Sole-24 Ore*, (28 de junio de 1998).

PACCHIANO, G., (1998a), “Brividi caldi”, en *Sette-Corriere della Sera*, (07 de julio de 1998)

— (1998b), “Un mese con Montalbano”, en *Sette-Corriere della Sera*, (16 de julio de 1998)

PATRUNO, E., (1998), “La lingua dell’ispettore”, en *Famiglia Cristiana*, n.14, (abril de 1998).

PENT, S., (1998), “Camilleri intarsia il mal di Sicilia”, en *Tuttolibri-La Stampa*, (08 de enero de 1998).

PIACENTINO, G., (1999), “Alla fine… è successo”, en *Bella*, (07 de septiembre de 1999).

PIAZZA, F., (2001), “Il re delle classifiche è tornato”, en *Cartasicilia*, (13 de octubre de 2001).

PINGANI, P., (2001), “Il romanzo giallo italiano, ovvero come raccontare l'attualità filtrata dall'ironia”, en *Il Resto del Carlino*, (10 de noviembre de 2001).

POGGIALINI, M., (2001), “Zingaretti, cioè Montalbano”, en *Avvenire*, (11 de mayo de 2001).

POLACCO, M., (1999), “Andrea Camilleri, la re-invenzione del romanzo giallo”, en *Il Ponte*, LV n.º 3.

POLESE, R., (1999), “Francoforte, è l’anno di Camilleri”, en *Corriere della Sera*, (08 de octubre de 1999).

PORCELLI, B., (1999), “Due capitoli per Andrea Camilleri”, en *Italianistica, Istituti Editoriali*, (mayo-agosto).

PRESSBURGER, G., (2001), “Il dizionario di Babele”, en *Corriere della sera*, (11 de diciembre de 2001).

QUADRI, F., (2001), “Camilleri e Pirandello per il grande Turi Ferro”, en *la Repubblica*, (14 de enero de 2001).

RAGUSA, M., (1999), “Con tutto il rispetto per Adelina”, en *Il Salvagente*, (21 de octubre de 1999).

RENDA, F., (2000), “Insegnare a scuola il siciliano la proposta”, en *la Repubblica*, (10 de diciembre de 2000).

RIVA, V., (1998), “Chi dorme prende un sacco di soldi”, en *Il borghese*, (08 de octubre de 1998).

RONFONI, U., (1999), “Il dottor Camilleri e Mr. Montalbano”, en *Il resto del Carlino*, (01 de septiembre de 1999).

ROSSI, P., (2000), “Sotto accusa il narratore del momento: banalizza i drammi dell’isola?”, en *Avvenire*, (13 de diciembre de 2000).

ROTUNNO, P., (2004), “Montalbano: se l'audience va d'accordo con la qualità”, en *Avanti!*, (19 de febrero de 2004).

RUFFILLI, P., (1991), “Il giallo è d’oro”, en *Il Resto del Carlino*, (15 de diciembre de 1991).

RUSCONI, M., (1994), “L’Italia dei misteri”, en *Leggere*, nº 64, (octubre de 1994).

RUSSO, G., (1998), “La rivincita dei dialetti, parola per parola”, en *Corriere della Sera*, (06 de agosto de 1998).

SALA, R., (2001), “Primavera, un grido d’argento”, en *Il Messaggero*, (21 de marzo de 2001).

SALIS, S., (1997a), “In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri”, en *La Grotta della vipera*, XXIII, n. 79-80, (Otoño-invierno de 1997).

— (1997b), “Due omicidi per Montalbano”, en *L’Unione Sarda*, (23 de abril de 1997).

SANTERO, A., (2002), “Camilleri e Sciascia, tra storia e linguaggio”, en *Sinestesie*, Anno II.

SAVATERRI, G., (1998), “Il nostro Maigret”, en *Diario della settimana*, (10 de marzo de 1998).

SCORRANESE, R., (2000a), “Camilleri: vi racconto il mio Pirandello”, en *Il Nuovo*, (05 de diciembre de 2000).

— (2000b), “Riappare Camilleri senza Montalbano”, en *Il Nuovo*, (14 de noviembre de 2000)

SERENI, S., (1999), “Un paese tutto giallo”, en *Donna Moderna*, (septiembre de 1999).

SERENI, M., (2000), “Ferroni stronca l’autore più letto dagli italiani: Camilleri? Solo marionette”, en *L’Espresso*, (18 de enero de 2000).

— (2000), “Esce il nuovo libro dello scrittore siciliano: la biografia. Il giallo di Pirandello”, en *La Stampa*, (06 de diciembre de 2000).

SGARBI, V., (2000), “Stereotipi politicamente corretti”, en *Il Giornale*, (13 de diciembre de 2000).

SPOSITO, M., (1999), “Montalbano invecchia con me: un po’ più duro, un po’ più tenero,” en *Giornale di Sicilia*, (22 de septiembre de 1999).

STELLA, G. A., (1998), “Camilleri: siciliani, non siamo martiri smettiamola di piangerci addosso”, en *Corriere della Sera*, (24 de agosto de 1998).

SULIS, G., (1994), “La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità”, en *La grotta della vipera*, XX, n. 66-67, (primavera-verano, 1994).

TEDESCHI, A., (1979), “Ma il vero colpevole sono io”, en *la Repubblica*, (02 de abril de 1979).

TOMMASELLI, E., (2001), “Un grande affresco della Sicilia barocca”, en *Il Giorno*, (27 de octubre de 2001).

TRIVELLI, P., (2001), “Esclusioni, un gioco al massacro”, en *Il Messaggero*, (24 de noviembre de 2001).

TROTTA, D., (2001), “Re Camilleri”, en *Il Mattino*, (11 de octubre de 2001).

URBANI, M., (1999), “Ritorno alle origini”, en *Il Messaggero*, (23 de agosto de 1999).

URBANO, M., (2001), “Il mio commissario è più consapevole e malinconico”, en *Il Messaggero*, (06 de marzo de 2001).

VALENTINI, C., (1998), “Prima ha rovinato la TV poi la politica”, en *la Repubblica*, (23 de julio de 1998).

VINCI, E., (1998), “E’ un servizio di logica”, en *la Repubblica*, (03 de enero de 1998).

VITTOZ, D., (2003), “Contro il centralismo della parlata di Liote”, en *Stilos, Supplemento letterario de La Sicilia*, (19 de marzo de 2003).

VIVACQUA, G., (1999), “Conversazione con Andrea Camilleri”, en *NumeroZero*, (junio de 1999).

VIZMULLER-ZOCCO, J., (2001), “L’odore della notte di Andrea Camilleri”, en *Spunti e ricerche, Il giallo*, vol. 16, p.38.

5. Principales artículos aparecidos en la prensa española

ACUT, J., (2001a), "De la Sicilia profunda", en *Avui – Cultura*, (11 de enero de 2001)

— (2001b), "La mágia de Camilleri", en *Avui Cultura*, (07 de junio de 2001).

ALSINA, A., (2004), "En Montalbano es fa gran", en *Avui Cultura*, (09 de abril de 2004).

ARQUÉS, R., (2002), "Italia: la "forza" es la del dialecto", en *La Vanguardia Culturas*, (11 de septiembre de 2002).

CONDE, R., (2002), "El subgénero como metáfora", en *El País*, (03 de agosto de 2002).

DE SAGARRA, J., (1999), "Andrea Camilleri", en *El País*, (14 de febrero de 1999).

DI GESÙ, F., (2000), "Sicilia es el mundo", en *Leer*, (abril de 2000).

DOMÍNGUEZ, L., (2000), "Andrea Camilleri", en *Avui – Cultura*, (30 de marzo de 2000)

DORIA, S., (2005), "Barcelona en negro", en *ABC*, (21 de enero de 2005).

EFE, (2005), "Camilleri: Mi amistad con Vázquez Montalbán estaba llena de silencios", en *El País*, (24 de enero de 2005).

EL MUNDO, (2004), "Seis casos de Montalbano", en *El Mundo Libros*, (02 de diciembre de 2004).

EL PAÍS, (2001), "Un mapa literario de Occidente", en *El País – Babelia*, (05 de mayo de 2001).

GALÁN, L., (1998), "La mafia y el fenómeno Camilleri", en *El País*, (26 de septiembre de 1998).

GARCÍA URTEA, I., (2000) “Geografías policíacas”, en *El Correo*, (08 de marzo de 2000).

GARZÓN, R., (2004), “La literatura breve no deja de crecer”, en *El País*, (26 de diciembre de 2004).

GUTIÉRREZ, A., (2000), “En verano también se lee”, en *El País*, (13 de agosto de 2000).

IRABURU, B., (1999a), “El éxito sólo cambia a los imbéciles”, en *El Correo*, (17 de febrero de 1999).

JULIANA, E., (1998), “Montalbano contra Montalbán”, en *La Vanguardia*, (31 de julio de 1998).

— (1999), “Llega Montalbano”, en *La Vanguardia – Cultural*, (05 de febrero de 1999).

M, M., (2000), “Dos estílos de Camilleri para narrar la violencia”, en *El País-Babelia*, (01 de abril de 2000).

— (1999), “El crimen de los jovenes amantes sicilianos”, en *El País-Babelia*, (07 de agosto de 1999).

MANZANO, E., (1999), “Montalbán y el fenómeno Montalbano”, en *La Vanguardia Magazine*, (18 de abril de 1999).

MARTÍ, J., (2003), “La adicción a Montalbano”, en *Diario de Mallorca*, (06 de junio de 2003).

MARTÍN MARTÍN, F., (2003), “Veraniego Camilleri”, en *Diario de Teruel*, (01 de julio de 2003).

MARTÍNEZ DE PISÓN, I., (2000), “La adicción a Montalbano”, en *ABC Cultural*, (25 de noviembre de 2000).

MARTÍNEZ ZARRACINA, P., (2001), “Vuelve Montalbano”, en *El Correo-Territorios*, (02 de mayo de 2001).

MARTÍNEZ-LAINEZ, F., (2004), "Opereta Montalbano", en *Blanco y Negro Cultural-ABC*, (08 de abril de 2004).

MASSOT, D., (1999), "Andrea Camilleri: antes de comenzar una obra leo una novela de Sciascia", en *ABC*, (18 de febrero de 1999).

MERINO, J.C., (2001), "Relevo en el olimpo negro", en *La Vanguardia*, (27 de julio de 2001).

MORA, R., (2005), "Europa reinventa la novela negra", en *El País*, (17 de enero de 2005).

— (2005), "La novela negra europa tiende puentes entre el cálido, en *El País*, (21 de enero de 2005).

— (1999), "La irresistible ascensión de Camilleri", en *El País-Babelia*, (06 de marzo de 1999).

OBIOLS, I., (2005), "Los novelistas policíacos europeos rastrean los escenarios de Carvalho", en *El País*, (22 de enero de 2005).

PEÑA, Á., (2002) "Leer mientras el mundo gira lentamente", en *Nueva Revista 82*, (julio-agosto de 2002).

PIRO, G., (2000), "Anticuerpos adictivos", en *Revista "3 Puntos"*, nº. 158, (13 de julio de 2000).

— (2000), "Andrea Camilleri ganó la concesión del ciberespacio" en *Revista Clarín*, (30 de julio de 2000).

R, B., (2005) "El regreso de los amigos sabuesos", en *El País*, (02 de abril de 2005).

R, M., (2002), "Lo negro vuelve a estar de moda", en *El País*, (03 de agosto de 2002).

REYZÁBAL, Mª.V., (2002), "Renacimiento de la novela policíaca", en *Diario de Málaga* (22 de septiembre de 2002).

SALADRIGAS, J., (1999) “Palabra de siciliano: Andrea Camilleri”, en *El periódico de Cataluña*, (marzo de 1999).

SANCHÍS, I., (2000) “Hasta los 12 años dormí con una muñeca”, en *La Vanguardia*, (marzo de 2000).

SERRA, P., (2003), “Promoción literaria”, en *La Vanguardia*, (08 de mayo de 2003).

VALLBONA, R., (2001), “Policías y ladrones”, en *El Mundo*, (10 de enero de 2001).

VÁZQUEZ MONTALBAN, M., (1999a), “Miradas de un comisario”, en *El Periódico Libros*, (05 de febrero de 1999).

— (1999b), “Montalbán saluda Montalbano”, en *El Periódico Libros*, (05 de febrero de 1999).

VÉLEZ NIETO, F., (2002), “Para pasarlo bien leyendo pasiones y misterios”, en *Tiempo de ocio*, (21 de febrero de 2002).

VIDAL, N., (2002), “Euro sabuesos. Los herederos de Carvalho”, en *Qué Leer*, (mayo de 2002).

VIVAS, Á., (2001), “Vázquez Montalbán: A Carvalho le debo dinero y memoria pública”, en *El Mundo – Libros*, (02 de marzo de 2001).

6. Obras citadas de lingüística y variación linguistica

AA.VV., (1976), *Problemi di morfosintassi dialettale*, Atti dell' XI Convegno per gli Studi Dialettali Italiani, Cosenza-Reggio Calabria, 1-4 aprile 1975, Pacini Editore, Pisa.

AA.VV., (1977), *Italiano d'oggi. Lingua nazionale e varietà regionali*, Lint, Trieste.

AA.VV., (1983), *Scritti linguistici in onore di Giova Battista Pellegrini*, Pacini, Pisa.

AA.VV., (1985), *Rapporto sulle minoranze linguistiche*, en Scambi Culturali, VII, n. 1-2-3.

AA.VV., (1996a), *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Tai del Convengo di Salerno, 5-6 novembre 1993, Salerno Editrice, Roma.

AA.VV., (1996b), *L'almanacco del delitto*, a cura di Padovani G. e Verdirame, R. "Ogni pagina un'emozione", Sellerio, Palermo.

AA.VV., (1996c), *Calendario Atlante de Agostini*, Istituto Geografico de Agostini, Novara, pp.67.

AGOSTINIANI, L. Y GIANNELLI, L., (1990), *Considerazioni per un'analisi del parlato toscano*, en CORTELLAZZO-MIONI, (1990), pp. 219-237.

AGOSTINIANI, L. Y PAOLI, M., (1985), *Linguistica storica e cambiamento linguistico*, Bulzoni, Roma.

ALBANO, L., *I dialetti e le lingue delle minoranze di fronte all'italiano*, Bulzoni, Roma, pp. 171-206.

ALBONETTI, P., (1994), *Non c'è tutto nei romanzi, Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán.

ALFIERI, G., (1992), *La Sicilia*, en BRUNI (1992), pp. 798-853.

— (1994), *La lingua di consumo*, en SERIANNI, L., Y TRIFONE, E., (1994), pp. 161-235.

AMBROSINI, R., (1984), *Modi e forme degli apporti della lengua italiana ai dialetti letterari*, en MAZZAMUTO, P., (1984), pp. 129-151.

ANCESCHI, G., (1996), *Il dialetto da parola perduta a lengua ritrovata?* en *La verità sfacciata. Appunti per una storia dei rapporti tra lengua e dialetti*, Olschki, Florencia (1996), pp. 197-203.

ASCOLI, G.I., (1873) *Scritti sulla questione della lingua. Proemio all'archivio glottologico italiano*, a cura di Grassi, C., Einaudi, Turín [1975].

ASOR ROSA, A., (1987), *La centrifugazione degli stili, in Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*. Vol. III, Einaudi, Turín.

ATTILI, G. Y BENIGNI, L., (1979), *Interazione sociale, ruolo sessuale e comportamento verbale: lo stile retorico naturale del linguaggio femminile nell'interazione faccia a faccia*, en LEONI, F.A., Y PIGLIASCO, M.R. (1979), pp. 261-280.

AVOLIO, F., (1994), *I dialettalismi dell'italiano*, en Serianni y Trifone, *Storia della lingua italiana.* (1994), Vol. II, Einaudi, Turín.

BACHTIN, M., (1979), *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Turín.

BALDELLI, I., (1987), *La lingua italiana nel mondo*, Istituto dell'Eniclopedia italiana, Roma.

BALI, G.B., (1898), *Fraseologia italiana*, Bemporad, Florencia.

BALLY, C., (1963), *Linguistica generale e linguistica francese*, Il Saggiatore, Milán.

BARBERI-SQUAROTTI, G., (1957), *L'estenuazione della letteratura dialettale del novecento*, en BECCARIA, G.L., (1975), pp. 169-177.

BECCARIA, G.L., (1973), *I linguaggi settoriali*, Bombiani, Milán.

— (1975), *Letteratura e dialetto*, Zanichelli, Bolonia.

— (1984), *L'alfabero senza fine. Il dialetto nella narrativa da Verga a Fenoglio*, en MAZZAMUTO, (1984), pp. 115-128.

— (1985), *Italiano, lingua selvaggia?*, Edizioni Sigma, Roma.

— (1994), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Turín.

BEIEY, C.J., (1973), *Variation and Linguistic Theory*, Center of Applied Linguistic, Washington.

BENINCA', P., (1994), *Che cosa ci può dire l'italiano regionale*, en DE MAURO, (1994), pp. 157-165.

BERRETTA, G., (1978), *Linguistica ed educazione linguistica*, Enaudi, Turín.

BERRUTO, G., (1977), *Uso di italiano e dialetto a Bergamo. Alcuni dati*, en "RID", Rivista Italiana di Dialettologia, n. 1, n. 1, Clueb, Bolonia.

— (1980) *La variabilità sociale della lingua*, Loescher, Turín.

— (1985a), "Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlado", en FRANCHI DE BELLIS E SAVOIA, (1985), pp. 59-82.

— (1985b), *Su commutazione di codice e mescolanza dialetto-italiano*, Vox Romanica, nº 44, Roma.

— (1985c), *Neo-italiano o neo-italiani?* en BECCARIA, G.L. (1985), pp.125-134.

— (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La nuova Italia Scientifica, Roma.

— (1990), *Italiano regionale, commutazione di codice ed enunciati misti-lingui*, en CORTELLAZZO y MIONI, (1990), pp. 105-130.

— (1993a), *Le varietà del repertorio*, en SOBRERO, (1993b), pp.3-36.

— (1993b), *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, en SOBRERO, (1993b), pp. 37-92.

— (1993c), *Le varietà del repertorio*, en SOBRERO, (1993a), pp. 3-36.

— (1994), *Come si parlerà domani: italiano e dialetto*, en DE MAURO, T. (1994), pp. 15-24.

— (1995a), *Fondamenti di Sociolinguistica*, Laterza, Roma.

— (1995b), *Uso di italiano e dialetto a Bergamo. Alcuni dati*, en RID, Rivista Italiana di Dialettologia, n. 1, Clueb, Bolonia, pp. 45-77.

BETTONI, C., (1993), *Italiano fuori d'Italia*, en SOBRERO A.A. (1993b), pp. 411-460.

BIANCONI, S., (1980), *Lingua matrigna. Italiano e dialetto nella svizzera italiana*, Il Mulino, Bolonia.

BINI, B., (1989), *Il poliziesco*, en *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. 3, (L'età contemporanea), Torino, Einaudi.

BORGATO, G.L. Y ZAMBONI, A., (1989), *Dialettologia e varia linguistica*, Unipress, Papua.

BROCCOLI, B., Y BROCCOLI, U., (1996), *Luna Park, La Zingara. Mille proverbi, filastrocche, motti e detti celebri*, RAI-ERI, Roma.

BRUNI, F., (1987), *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura. Testi e documenti*, Utet, Turín.

— (1992) *L'italiano delle regioni. Lingua nazionale e identità regionale*, Utet, Turín.

BUONANNO, M. (1996), *La piovra. La carriera politica di una fiction popolare*, Genova, Costa & Notan.

— (2000), *La audience di un medico in famiglia*, en *Ricomposizioni, Coll. Comunicazione Vqpt*, Eri, Roma.

— (2002), *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Sansoni, Florencia.

CAGLIONE, P., (1985), *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Omicron, Roma.

CALATRAVA, J.R., (1999), *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.

CAMILLERI, S., (1980), *Dizionario fraseologico sicilianoitaliano*, Vito Cavallotto Editore, Catania.

CANAPARI, L. (1983), *Italiano standard e pronunce regionali*, Cleup, Padua.

CANOVA, G., (1988), *Il giallo italiano degli anni Trenta*, Lint, Trieste.

— (2000), *Ilarità e paura. Romanzo poliziesco: enigmi in serie, thriller, corti*, Il saggiatore, Mondadori, Milán.

CARDONA, G.R., (1987), *Introduzione alla sociolinguistica*, Loescher Editore, Turín.

CARLONI, M., (1984), *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, en Il Bel Paese, n. 1, Octubre, p.225.

CASADEI, F., (1995), *Flessibilità lessico-sintattica e produttivitá semantica nelle spressioni idiomatiche*, Fara Editore, Santarcangelo.

CASTAGNOLA, M., (1853) *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, en CAMILLERI, S., (1980).

CASTELLANI POLIDORI, O., (1993), *La lingua di plastica*, Morano, Nápoles.

CESAROTTI, M., (1943), *Saggio sulla filosofia delle lingue*, Sansoni, Florencia.

CHATMAN, S., (1981), *Storia e discorso*, Pratiche Editrice, Parma.

COLETTI, V., (2001), *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, en MORETTI, F., (2001), pp. 307-346.

CORTELLAZZO, M., Y MIONI, A.M., (1990), *L'italiano regionale*, Atti del Congresso Internazionale di Studi della SLI, Bulzoni, Roma.

CORTELLAZZO, M., Y PACCAGNELLA, I., (1992), *Il Veneto*, en BRUNI, F., (1992), pp. 302-315.

CORTELLAZZO, M., (1972), *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pacini, Pisa

— (2000), *Italiano d'oggi*, Esedra Editrice, Padua.

CORTI, M., (1975), *Dialetti in appello*, en BECCARIA, G.L., (1975), pp.177-182.

COSERIU, E., (1981), *Sincronia, diacronia e storia*, Boringhieri, Turín.

COVERI, L., BENUCCI, A., DIADORI, L., (1998) P. *Le varietà dell'italiano*, Bonacci, Roma.

CREMANTE, R., (1980), *La trama del delitto*, Pratiche, Parma.

CROVI, L., (2002), *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venecia.

CROVI, R., (2000), *Le maschere del mistero*, Passigli Editori, Florencia.

D'ACHILLE, P., (2003) *L'Italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.

DARDANO, M., (1991), *Manualetto di lingüística italiana*, Zanichelli, Bolonia.

— (1994a), *Testi misti*, en DE MAURO, (1994), La Nuova Italia, Florencia.

— (1994b), *Profilo dell'italiano contemporaneo*, en SERIANNI, L. y TRIFONE, E., (1994), pp. 342-430.

DARDANO, M., Y TRIFONE, P., (1997), *La nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bolonia.

DE AMICIS, E., (1987), *L'idioma gentile*, Salani, Florencia.

DECAMP, D., (1961), *Is a sociolinguistic possible*, Monograph Series on Language and Linguistics, Georgetown University, Washington.

DE MAURO, T., (1963a), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Vol. 1, Laterza, Roma-Bari.

— (1963b), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Vol. 2, Laterza, Roma-Bari.

— (1967), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari.

— (1970), *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, en ROSSI, A. (1970), pp. 43-75.

— (1971), *Tra Thamus e Theuth. Uso scritto e parlato dei segni linguistici*, en Senso e Significato, (1971), Adriatica Editrice, Bari, pp. 96-114.

— (1977), *Il plurilinguismo nella società e nella scuola italiana*, en SIMONE-RUGGIERO, (1977), pp. 124-137.

— (1980), *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma.

— (1992), *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma.

— (1993a), *Dialettalismi ed esotismi*, en DE MAURO (1993b), pp. 148-151.

— (1993b), *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, EtasLibri, Milán.

— (1994), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Florencia.

— (1999), *Capire le parole*, Laterza, Roma-Bari.

DE MAURO, T., VEDOVELLI, M., (1999), *Dante, il gendarme e la bolletta*, Laterza, Bari-Roma.

DEL BUONO, O., (1974), *Il commissario de Vincenzi*, Introduzione, en A. de Angelis, Feltrinelli, Milán, pp. 9-15.

DEVOTO A. Y BIAGI, M.L., (1979), *La lingua italiana. Storia e problemi attuali*, ERI, Turín.

DIONISETTI, C., (1984), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Turín.

DOLFI, A., (2001), *Identità e linguaggio, Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma.

FABBRI, S., (2000), *Un laboratorio in giallo*, Mondadori, Milán.

FERRERO, G., (1972), *I gerghi della malavita dal cinquecento ad oggi*, Mondadori, Milán.

FIORENTINO, G., (1995), *L'italiano che parliamo*, Fara Editore, Roma.

FISCHMAN J.A., (1975), *La sociologia del linguaggio*, Officina, Roma.

FORMACIARI, R., (1890), *Trattato di retorica compilato ad uso delle scuole*, Tomo 1, Elocuzione, Sansoni, Florencia.

FOSCOLO, U., (1809), *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Stamperia Reale, Milán.

FRANCESCATO, G., (1991), *Nuovi studi linguistici del friulano*, Società filologica riulana, Udine.

— (1993), *Sociolinguistica delle minoranze*, en SOBRERO, (1993b), pp. 312-338.

FRANCHI DE BELLIS, A. Y SAVOIA, L.M., (1985), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, SLI, Bulzoni, Roma.

FREDDI, G., (1983), *L'Italia plurilingue*, Minerva Italica, Bergamo.

FUOCHI, F., (1966), *Lingua in rivoluzione*, Feltrinelli, Milán.

GADDA, C.E., (1958), *Lingua letteraria e lingua d'uso*, Garzanti, Milán.

GALLI DE PARATESI, N., (1977), *Opinioni linguistiche e prestigio delle principali varietà*, en AA.VV., (1977), pp. 145-166.

— (1987), *Mutamenti sociali e norma linguistica*, en LO CASCIO, (1987)., 34-50.

GAMBARO, F., (2001), "Blues e noir. Viaggio negli States", *La Repubblica*, (01 de semptiembr de 2001).

GENSINI, S., (1986), *Spazio linguistico in italiano*, en GENSINI e VEDOVELLI, (1986), pp. 121-133.

GENSINI S. Y VEDOVELLI, M., (1986), *Teoria e pratica del Glotto-kit. Una carta d'identità per l'educazione linguistica*, Franco Angeli, Milán.

GHIDETTI, E., (1984), *Notturno italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Editori Riuniti, Roma, pp.IX.

GRASSI, C., SOBRERO, A.A., TELMON, T., (2003), *Introduzione alla dialettologia italiana*, Laterza, Roma.

GRASSO, A., (2002), *Dizionario della televisione*, Garzanti, Milán.

HALLER, H., (1996), *Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente*, en AA.VV (1996a), pp. 601-610.

HALLIDAY, M.A., (1975), *Learning how to mean: explorations in the development of language*, Arnold, London.

HERCZEG, G., (1963), *Lo stile indiretto libero*, Sansoni, Florencia.

HOLTUS, S., METZELTIN, M., SCHMITT, C., (1988), *Lexicon der Romanistischen Linguistick*, IV, Niemeyer, Tübingen.

HUDSON, R., (1982) *Sociolingüística*, Anagrama, Barcelona.

HUDSON, R., Y RADTKE, E., (1985), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Gunter Narr, Tübingen.

LEONE, A., (1982), *Gli ipercorrettismi*, en "L'italiano regionale di Sicilia: esperienze di forme locali nella lingua comune", Il Mulino, Bolonia, pp.57-64.

— (1995), *Profilo di sintassi siciliana*, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo.

LEONI, F.A., Y PIGLIASCO, M.R., (1979), *Retorica e scienze del linguaggio*, Bulzoni, Roma.

LEONI, F.A., (1980), *I dialetti e le lingue delle minoranze di fronte all'italiano*, Bulzoni, Roma.

LEPSCHY, A.L. Y LEPSCHY, G., (1981), *La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica,* Bompiani, Milán.

LESINA, R., Y MERLO, E., (1986), *Il manuale di stile,* Zanichelli, Bolonia.

LO CASCIO, V., (1987), *L'emigrazione italiana: aspetti sociali e linguistici*, Le Monnier, Florencia.

— (1990), *Lingua e cultura italiana in Europa*, Le Monnier, Florencia.

LO PIPARO, F., (1990), *La Sicilia linguistica oggi.* Ossevatorio Linguistico Siciliano, Vol. 1, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo.

MANZONI, A., (1990), *Il conte di Carmagnola*, Einaudi, Turín.

MARAZZINI, C., (1993), *Le teorie,* en SENIANNI L. y TRIFONE, E. (1993), pp. 231-329.

— (1994), *La lingua italiana. Profilo storico,* Il Mulino, Bolonia.

MARCHESE, A., (1990), *L'officina del racconto*, Mondadori, Milán.

MARRONE, G., (2004), *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, *Coll. Comunicazione Vqpt*, Eri-Rai, Roma, n.194.

MASLOWSKY, I.B., (1952), *La littérature policière allemande*, en Documents, Octubre-Noviembre, pp.1095-1104.

MASONI, V., (1995), *Imparare a scrivere lettere, relazioni, rapporti,* Franco Angeli, Milán.

MASSARIELLO MERGONZARA, G., (1985), *Fenomeni di italianizzazione del dialetto nell'area lombarda*, en AGOSTINIANI e PAOLI, (1985), pp. 427-438.

MAZZAMUTO, P., (1984), *Caratterizzazione dell'uso dell'italiano nella produzione poetica di A. Testoni* en "La letteratura dialettale in Italia dall'Unità ad oggi", Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Palermo, Palermo, pp. 921-sig.

MERLO, C., (1924), "L'Italia dialettale", en *L'Italia Dialettale*, nº.1, Pacini, Pisa, pp.12-26.

— (1937), *Lingue e Dialetti d'Italia*, en Terra e Nazioni, Pisa.

MARTINET, A., (1988), *Sintassi generale*, Laterza, Bari.

METZELTIN, M., (1992), *La Dalmazia e l'Istria*, en BRUNI, (1992), pp. 316-335.

MIONI, A.M., (1975), *Per una sociolingüística italiana. Note di un non sociologo*, en FISCHMAN J.A., (1975), pp. 9-56.

— (1983), *Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione*, en AA.VV. (1983), pp. 495-517.

— (1989), *Osservazioni sui repertori linguistici in Italia*, en BORGATO-ZAMBONI, (1989), pp. 421-430.

MIONI, A.M. Y TRUMPER J., (1977), *Per un'analisi del continuum linguistico veneto*, en SIMONE e RUGGIERO, (1977), pp. 329-372.

MORETTI, F., (2001), *La cultura del romanzo*, Vol. 1. Einaudi, Turín.

MUÑIZ MUÑIZ, M., (2004), *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, en AA.VV. "Il caso Camilleri. Letteratura e Storia", Sellerio, Palermo, pp. 206-212.

MURATORI, L.A., (1706), *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Società tipografica dei classici italiani, Milán.

NARCEJAC, T., (1976), *Il romanzo poliziesco*, Garzanti, Milán.

NENCIONI, G., (1983a), "Costanza dell'antico nel parlato moderno", en AA.VV, *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pacini, Pisa, pp. 7-25.

— (1983b), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, en *Strumenti critici*, n. 29, (1983), Zanichelli, Bologna, pp. 1-56.

— (1987), *La lingua di Manzoni*, Il Mulino, Bolonia.

NESI, A., (1992), *La Corsica*, en BRUNI, F., “L’italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionale”, Utet, Turín, pp. I – XIX.

PACCAGNELLA, I., (1994), *Uso letterario dei dialetti*, en SERIANNI-TRIFONE, (1994), pp. 495-536.

PADOVANI, G., (1996), “Breve storia di un rotocalco poliziesco”, en *L’almanacco del delitto*, Sellerio, Palermo, pp. 19-26.

PELLEGRINI, G.B., (1977), *Carta dei dialetti italiani*, Pacini, Pisa.

PESTELLI, L., (1969), *Trattatello di retorica*, Longanesi, Milán.

PETRILLI, F., (2004), *Il detective e le parole*, Città Aperta Edizioni, Troina.

PIERI, G., (2000), *Il nuovo giallo italiano*, en Delitti di carta, IV, nº.7, Libreria dell’Orso, Pistoia, pp. 55-66.

PIRANDELLO, L., (1975), *La dialettalità secondo uno scrittore di tendenza ascoliana*, en BECCARIA, (1975), pp. 104-115.

PUNTER, D., (1987), *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma.

RIX, W.T., (1980), “Romanzo poliziesco e dittatura”, en CREMANTE, R., (1980), pp. 53-59.

ROSSI, A. (1970), *Lettere da una tarantata*, Laterza, Bari.

ROSSITTO, C., (1976), “Di alcuni tratti morfosintattici del siciliano e delle loro interferenze sull’italiano di Sicilia”, en AA.VV, (1976), pp. 153-176.

ROHLFS, G., (1970a), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Vol. I: Fonetica, Einaudi, Turín.

— (1970b), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Vol. II: Morfologia, Einaudi, Turín.

— (1970c), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Vol. III: Sintassi e Formazione delle parole, Einaudi, Turín.

RUFINO, G., (1997), *La Sicilia dialettale: appunti*, Arti Grafiche, Palermo.

SABATINI, G., (1984), *La comunicazione e gli usi della lingua. Pratica, analisi e storia della lingua italiana*, Loescher, Turín.

SABATINI, F., (1984), *La dimensione del parlato negli studi linguistici*, (intervista a cira di S. Gensini), en Linguaggi, n. 1 - 2, Loescher, Turín, pp.151-163.

— (1985), "L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", en HOLTUS, G. y RADTKE, E., (1985), *Gesprochenes Italienisch in Gesichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.

— (1990), "Una lingua ritrovata: l'italiano parlato", en LO CASCIO, (1990), pp. 260-276.

— (1994), "Il parlato e la storia moderna dell'italiano", en DE MAURO, (1994), pp. 251-256.

SALVI, S., (1974), *Dialetti diversi. Proposte per lo studio delle parlate alloglotte in Italia*, Milella, Lecce.

SANGA, G., (1981), *Les dynamiques linguistiques de la société italienne (1861-1980): de la maissance de l'italien populaire à la diffusion des ethnicismes linguistiques*, en Langages, n. 61, París, pp. 93-115.

— (1993), *Gerghi*, en SOBRERO (1993b), pp. 151-189.

SANTIPOLO, M., (2000), "Realtà sociolinguistiche a confronto: Italia e Ighileterra", en *Materiali di interlinguistica e esperantologia*, Atti del 69º Congresso italiano di esperanto, Casalecchio sul Reno, Coedes, Milán, pp.15-28.

— (2002), *Dalla sociolingüística alla glottodidattica*, Utet, Turín.

SANTOYO, J.C., (1987), *Traducción, traducciones, traductores: ensayo de bibliografía española*, Universidad de León, León.

— (1996), *Bibliografía de la traducción: en español, catalán, gallego y vasco*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, León.

— (1996), *El delito de traducir*, 3ª ed. (1ª ed. 1989), Universidad de León, León.

SAUSSURE, F., (1922), *Cours de linguistique générale*, Payot, París.

SEGRE, C., (1963), "Le caratteristiche della lingua italiana", en BALLY, (1963), pp. 437-470.

— (1975), "Il dialetto come strumento dell'espressionismo letterario", en BECCARIA, (1975), pp. 127-139.

SERIANNI, L., Y TRIFONE, E., (1993), *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, Vol. 1, Einaudi, Turín.

— (1994), *Storia della lingua italiana*. *Scritto e parlado.* Vol. 2, Einaudi, Turín.

SERIANNI, L., (1998), *Lezioni di grammatica storica italiana*, Bulzoni, Roma.

SETTEMBRINI, L., (1961), *Ricordanze della mia vita*, Feltrinelli, Milán.

SGROI, S.C., (1981), "Diglossia, prestigio, italiano regionale e italiano standard, proposte per una nuova definizione", en *Ricerca*, (1981), pp. 207-248.

SIMONE, R., (1992), "Una trama italiana", en *Lettere dall'Italia*, n. 22, pp. 53-55.

SIMONE, R., Y RUGGIERO, G., (1977), "Aspetti sociolinguistici dell'Italia contemporánea", *Atti dell'VIII Congresso Internazionale SLI*, Bressanone, 31 maggio 1974, Bulzoni, Roma.

SOBRERO, A., Y ROMANELLO, M.T., (1983), *L'italiano come si parla in Salento*, Milella, Lecce.

SOBRERO, A.A., (1993a), *Dialetti in Italia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

— (1993b), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Bari – Roma.

— (1985), "Indagine sugli emigrati di ritorno: lo specifico linguistico delle donne" en *SE*, n.79, Centro Studi Emigrazione Italiana, Roma.

SORNICOLA, R., (1981), *Sul parlato*, Il Mulino, Bolonia.

SPITZER, L., (1976), *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, Boringhieri, Turín.

STEFINLONGO, A., (1985), "Note sulla situazione sociolinguistica romana. Preliminari per una ricerca", en *Rivista italiana di dialettologia*, nº. 9, Clueb, Bolonia.

STUSSI, A., (1993), *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Turín.

— (1996), "Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia", en AA.VV. (1996a). Salerno Editrice, Roma.

TAGLIAVINI, S., (1936), *Elementi di linguistica italiana*, GUP, Papua.

TELMON, T., (1993), "Varietà regionali", en SOBRERO, A.A. (1993b). Laterza, Roma-Bari.

TERRACINI, B.A., (1910), "Il parlare d'Usseglio", en *Archivio Glottologico Italiano*, XVII, Tomo 1, Librenia Salesiana Editrice, Roma.

TOSI, A., (1995), *Dalla madrelingua all'italiano. Lingue e educazione linguistica nell'Italia multietnica*, La Nuova Italia, Florencia.

TRACONO, A., (1989), *Lingua italiana nel Lazio*, Jouvence, Roma.

TRIFONE, P., (1994), "L'italiano a teatro", en SERIANNI-TRIFONE, (1994), pp. 81-159.

TRUDGILL, P., (1982), Intruducing Language and Society, Penguin, Londres.

TRUMPER, J., (1984), *Language Variation, code switching, S. Chirico Reparo (Potenza) and the migrant question*, en P. AUER AND A. DI LUZIO (Eds.), *Interpretive sociolinguistics: Migrants - children - migrant children*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 29-54.

TRUMPER, J., Y MADDALON, M., (1982), *L'italiano regionale tra lingua e dialetto. Presupposti e analisi*, Brenner, Cosenza.

TURRINI, G., ALBERTI, C., SANTULLO, M. L., ZANCHI, G., (1995), *Capire lantifona. Dizionario dei modi di dire con esempi*, Zanichelli, Bolonia.

VALESIO, E., (1967), *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Zanichelli, Bolonia.

VECCHIO, S. (1999), "Esiste un'eccezione sociolinguistica italiana? Il caso della Sicilia", en *Lingua Nostra*, vol. LX, Le Lettere, Florencia.

VERDIRAME, R. (1996), *Ogni pagina un'emozione*, Sellerio, Palermo.

VIGNOLI, G., (1995), *I territori italofoni non appartenenti alla Repubblica Italiana*, Giuffré, Milán.

VIGNUZZI, U., (1994), "Il dialetto parlato e ritrovato", en DE MAURO, (1994), pp. 25-33.

ZOLLI, P., (1988), "Lessicografia", en HOLTUS-METZELTIN-SCHMITT, (1988), pp. 786-798.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA: OBRAS DE CONSULTA

Lengua, lingüística, lexicografía, teoria y práctica de la traducción

ALSINA I KEITH, V., (2005), *Traducción y estandarización: la incidencia de la traducción en los lenguajes especializados.* Ed. Iberoamericana, Madrid.

ALVAR EZQUERRA, M., (1985), *Manual de ortografía de la Lengua Española*. Vox, Barcelona, 1985.

ARCAINI, E., (1986), *Analisi linguistica e traduzione*, Patron, Bolonia.

ARENCIBA RODRÍGUEZ, L., (1995), "Comunicación, interacción textual y traducción", en *Sendebar* nº 5, Universidad de Granada, pp. 27-38.

ARIAS, J.P., MORILLAS, E., (1997), *El papel del traductor*. Ediciones del Colegio de España, Salamanca.

AYALA, F., (1965), *Problemas de la traducción*, Taurus, Madrid.

BENSOUSSAN, A., (1999), *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Editorial Comares, colección interlingua nº 8, Granada (1ª ed.). [Traducción al español coordinada por Robert Dengler Gassin].

BRAVO UTRERA, S., (2001), *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura.* Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación. Servicio de publicaciones. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

BUENO, A., Y GARCÍA, J., (1998), *La traducción: de la teoría a la práctica.* Servicio de Apoyo a la Enseñanza. Universidad de Valladolid, Valladolid

CAMPOS PLAZA, N., (1984), "La primera traducción al francés del 'Libro de Calixto y de la puta vieja Celestina': análisis del acto XIV", en *Cuadernos de Filología*, 3, pp. 8-19.

CARBONELL I CORTÉS, O. (1997), *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Escuela de Traductores de Toledo. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

CASCÓN MARTÍN, E., (2005), *Manual del buen uso del español*. Editorial Castalia, Madrid.

CORPAS PASTOR, G., (1997), *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid.

CHACÓN, T., (1986), *Ortografía española*, UNED, Madrid.

CIRERA, M., Y RAFART, S., (1993), *Manual de ortografía de la lengua española*, Verón, Barcelona.

CÓMITRE NARVÁEZ, I. Y MARTÍN CINTO, M., (2002), *Traducción y cultura. El reto de la transferencia cultural*, Libros Encasa, Málaga.

COSERIU, E., (1977), "Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción", en *El hombre y su lenguaje: Estudios de teoría y metodología lingüís*tica, Gredos, Madrid, pp. 214-239.

ECHEVERRÍA PEREDA, E., (1994), *La imagen de España en Francia. Viajeras francesas decimonónicas*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

ECO, U., (1993), *Lector in fábula*, Lumen, Barcelona, Trad. Ricardo Pochtar Brofman.

— (1997), *Interpretación y sobreinterpretación*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona. [Traducción del inglés al español de J. G. López].

— (1993), *La búsqueda de la lengua perfecta*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona. [Traducción de M. Pons].

ELENA, P., (2001), *El traductor y el texto. Curso básico de traducción General*, Ariel, col. Traducción, Barcelona.

FABER BENÍTEZ, P. Y JIMÉNEZ HURTADO, C., (2004), *Traducción, lenguaje y cognición*. Comares, colección interlingua nº 45, Granada: 2004 (1ª ed.).

FÉLIX FERNÁNDEZ, L., Y ORTEGA ARGJONILLA, E., (1997), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Universidad de Málaga (Servicio de Publicaciones), colección Estudios y Ensayos nº 10, Málaga.

GALLEGO ROCA, M., (1994), *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas.* Júcar, Madrid.

GARCÍA LANDA, M., (2001), *Teoría de la traducción*, Vertere, monográficos de la revista Herméneus nº 3, Soria.

GARCÍA LÓPEZ, R., (2000), *Cuestiones de traducción. Hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios.* Editorial Comares, colección interlingua nº 15, Granada (1ª ed.).

GARCÍA PALACIOS, J., Y FUENTES MORÁN, M.T., (2002), *Texto, terminología y traducción.* Almar, Salamanca.

GARCÍA YEBRA, V., (1982), *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid.

HATIM, B., Y MASON, I., (1990), *Discourse and the translator*, Longman, Londres.

— (1997), *The Translator as Communicator*, Routledge, Londres.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A., (2005), *El arte de escribir*, Ariel, Lingüística, Barcelona.

IGLESIAS SANTOS, M., (1999), *Teoría de los polisistemas*, Arco/Libros, Madrid.

NELLY, D., et alii, (2003), *La direccionalidad en traducción e interpretación. Perspectivas teóricas, profesionales y didácticas*, Atrio, Granada.

LANERO, J. J.Y VILLORIA, S., (1996), *Literatura en traducción*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, León.

LARSON, M., (1989), *La traducción basada en el significado. Un manual para el descubrimiento de equivalencias entre lenguas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

LÓPEZ FOLGADO, V., (2003, 2004), "La traducción y la lingüística aplicada: pasado y presente", en ORTEGA ARJONILLA, E. (dir.): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol. 1)*, Atrio, Granada, pp. 279-298. 1ª ed. (2003), 2ª ed. ampliada (2004).

LÓPEZ GARCÍA, D., (1991), *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Col. Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

MALLO MARTÍNEZ, J., (1999), *El camino del traductor. Historia y desconstrucción*, Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.

MARCO BORILLO, J., (1995), *La traducció literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I de Castellón, Castellón.

MARTÍNEZ GARCÍA, A., (2004), *Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga.

MAYORAL ASENSIO, R., (1999), *La traducción de la variación lingüística*, Monográficos de la Revista Hermeneus, Soria.

— (2001), *Aspectos epistemológicos de la traducción*, Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón.

MEDINA, M., et alii, (1981), *Aspectos fundamentales de la teoría de la traducción*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

MORILLAS GARCÍA, E., (1997), *La traducción de textos poéticos: una antología de Attilio Bertolucci*, Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

— MORILLAS GARCÍA, E., (1997). "Género, estilo y traducción: Beltenebros, de A. Muñoz Molina, en italiano", en MORILLAS, E. y J. P. ARIAS (eds.), *El papel del traductor*, Ediciones del Colegio de España, Salamanca, pp. 387 – 398.

MOYA, V., (2004), *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas.* Cátedra, Madrid.

MUÑOZ MARTÍN, R., (1995), *Lingüística para traducir*, Teide, Barcelona.

NEUBERT, A. (1992): "Lingüística del texto y traducción", en *Sendebar* nº 3, Universidad de Granada, pp. 13-24.

NIKOLAIDOU, I., (2000), *Traducir al otro, traducir a Grecia (Actas del I Coloquio sobre Grecia "Traducir al otro, Traducir a Grecia")*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga.

NORD, C., (1994), "Las funciones comunicativas y su realización textual en la traducción", en *Sendebar* nº 5, Universidad de Granada, pp. 85-103.

ORTEGA ARJONILLA, E., (1994), *Hermenéutica y traducción: Esbozo de una teoría hermenéutica de la traducción a partir de las aportaciones de E. Goffman, P. Ricoeur y E. Nida*. Tesis doctoral en microficha, Universidad de Granada (Servicio de Publicaciones).

— (1996), *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Universidad de Málaga, colección Estudios y Ensayos, Málaga.

— (2001), “Filosofía, traducción y cultura”, en R. ÁLVAREZ (ed.): *Cartografías de la traducción. Del post-estructuralismo al multiculturalismo*, Ediciones Almar, Biblioteca de Traducción. Salamanca, pp. 177-214.

— (2003, 2004): “Propuesta provisional de una teoría comunicativo-hermenéutica de la traducción”, en ORTEGA ARJONILLA, E. (dir.): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol. 1).* Editorial Atrio, Granada, pp. 195-240. 1ª ed. (2003), 2ª ed. ampliada (2004).

ORTEGA Y GASSET, J., (1980). *Miseria y esplendor de la traducción*. Universidad de Granada, Granada.

PAZ, O., (1990), *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona.

PEÑA, S., Y HERNÁNDEZ, M. J., (1994), *Traductología*, Ediciones de la Universidad de Málaga.

PLIEGO SÁNCHEZ, I., (1993), *Teoría y práctica de la traducción literaria.* Tesis doctoral, Publicación de la Universidad de Sevilla.

RUIZ NOGUERA, F., (2003, 2004), “Texto y traducción: sobre la influencia del pensamiento lingüístico en la concepción de las unidades microtextuales”, en ORTEGA ARJONILLA, E. (dir.): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación (vol. 1)*, Editorial Atrio, Granada, pp. 313-320. 1ª ed. (2003), 2ª ed. ampliada (2004).

SABIO PINILLA, J.A. Y RUIZ, J., (2001), *Traducción literaria. Algunas experiencias*, Editorial Comares, Colección Interlingua, n.º 26. Granada (1ª ed.).

SAN GINÉS AGUILAR, P., (1997), *Traducción teórica. Planteamientos generales de la traducción*, Editorial Comares, Colección Interlingua n.º 3, Granada, 1997 (1ª ed.).

SÁNCHEZ TRIGO, E., Y DÍAZ FOUCES, O., (2000), *Traducción & Comunicación* vol. 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo.

SANTOYO, J. C., (1985), *El delito de traducir*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, León.

SCIASCIA, L., (1966), *A ciascuno il suo*, Adelphi, Milán.

— (1996), "La Sicilia, il suo cuore", Bardi, Roma.

SCIASCIA, L., Y GUGLIELMINO, S., (1994), *Narratori di Sicilia*, Mursia, Milán.

STEINER, G., (1981), *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

TABUCCHI, A., (1993), *Il filo dell'orizzonte*, Feltrinelli, Milán.

— (1995), *Dove va il romanzo?*, Imucron, Roma.

TORRE, E., (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.

TRICÁS PRECKLER, M., (1988), "Lingüística textual y traducción", en *Problemas de traducción*, Fundación Alfonso X el Sabio, Madrid, pp. 131-153.

TROPEA, G., (1991), "Innovazione e conservazione nelle lingue", Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia, a cura di Vincenzo Orioles, Messina 9-11 Novembre 1989, Giardini Editori e Stampatori, Pisa

VALERO GARCÉS, C., (1995), *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, Madrid.

VENUTI, L. (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres y Nueva York.

— (1998), *The Scandals of Translation. Towards and Ethics of Difference*, Routledge, Londres y Nueva York.

VIDAL CLARAMONTE, A., (1995), *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Ed. Colegio de España, Salamanca.

— (2005), *En los límites de la traducción*, Editorial Comares, Colección Interlingua n.º 32, Granada.

ZARO VERA, J. J. Y TRUMAN, M., (1998), *Manual de traducción. Textos españoles e ingleses traducidos y comentados*, SGEL, Madrid.

DICCIONARIOS

1. Diccionarios italiano-español-italiano

AA.VV., (1985), *Diccionario de ortografía*, Anaya, Madrid.

AA.VV., (1992), *Diccionario enciclopédico abreviado*, Espasa Calpe, Madrid.

AA.VV., (1993), *Diccionario actual de la lengua española*, Bibliograf S.A., Barcelona.

ALONSO, M., (1981), *Diccionario del español moderno* (6ª ed.), Aguilar, Madrid.

CARBONELL, S., (1977), *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo, spagnolo-italiano*, Editore Ulrico Hoepli, Milán.

DE MAURO, T., (1999), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Turín.

DOGLIOTTI, M., Y ROSIELLO, L., (1998), *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

GIOENI, G., (1885), *Saggio di etimologie siciliane*, Tipografia dello Stato, Palermo.

LAPUCCI, C., (1993), *I1 Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Garzanti, Milán.

MOLINER, M., (1977), *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid.

NICOTRA D'URSO, E., (1922), *Nuovissimo Dizionario Siciliano-Italiano, contenente le voci e le frasi siciliane dissimili dalle italiane*, con prefazione di Luigi Capuana, Catania, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania.

NICOTRA, V., (1883), *Dizionario Siciliano-Italiano*, Catania, Stabilimento tipografico Bellini.

PITTANO, G., (1992), *Dizionario dei modi di dire, proverbi* e *locuzioni*, Zanichelli, Bolonia.

R.A.E. (1992), *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. (21ª ed.). Ed. Espasa, Calpe, Madrid.

ROCCELLA, R., (1875), *Vocabolario della lingua parlata in piazza Armerina (Sicilia)*, Bartolomeo Mantelli Editore, Caltagirone.

SÁNCHEZ PÉREZ, A., (1991), *Gran diccionario de uso del español actual* (4ª ed), SGEL, Madrid.

— (2001), *Diccionario de la lengua española*, 2 vols. (22ª ed.). Espasa-Calpe, Madrid.

SCAVUZZO, C., (1982), *Dizionario del parlar siciliano*, Edikronos, Palermo.

TRAINA, A., (1888), *Vocabolarietto delle voci siciliane dissimili dalle italiane, con saggio di altre differenze ortoepiche e grammaticali*, Libreria Internazionale, Palermo.

TRAINA, A., (1974), *Vocabolario siciliano-italiano illustrato*, Sore, Palermo.

2. Diccionarios y manuales de dudas y dificultades de la lengua española

AA.VV., (1991), *Diccionario de dudas y dificultades del idioma*, Sopena, Barcelona.

CASADO, M., (1988), *El castellano actual, usos y normas*,. EUNSA, Pamplona.

CORRIPIO, F., (1977), *Diccionario de incorrecciones*, Bruguera, Barcelona.

FERNÁNDEZ, D., (1991), *Diccionario de dudas e irregularidades de la lengua española*, Teide, Madrid.

LUCAS, C., DE, (1994), *Diccionario de dudas*, EDAF, Madrid.

MARSA, F., (1990), *Diccionario normativo y guía práctica de la lengua española*, Ariel, Barcelona.

MUÑOZ, E., (1993), *Diccionario de palabras olvidadas o de uso poco frecuente*, Paraninfo, Madrid.

ORTEGA, G., Y ROCHEL, G., (1995), *Dificultades del español*, Ariel, Lingüística, Barcelona.

SECO, M., (1986), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid.

3. Diccionarios analógicos, de homónimos, sinónimos y antónimos de la lengua española

AA.VV., (1984), *Diccionario español de sinónimos y antónimos*, Aguilar, Madrid.

AA.VV., (1989), *Gran diccionario de sinónimos y antónimos: equivalencias e ideas afines, americanismos, regionalismos y localismos, extranjerismos, neologismos y tecnicismos, argot, dialectalismos y jergas populares* (3ª ed.), Espasa-Calpe, Madrid.

AA.VV., (1993), *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Espasa-Calpe, Madrid.

CASAREZ, J., (1971), *Diccionario ideológico de la lengua española. Desde la idea a la palabra. Desde la palabra a la idea*, (3ª ed.), Gredos, Madrid.

GILI GAYA, S., (1991), *Diccionario de sinónimos*, Vox, Barcelona.

GILI, G., (1994), *Diccionario ideológico de la lengua española* (18ª ed.), Gili, Barcelona.

HORTA, J., (1991), *Diccionario de sinónimos e ideas afines y de la rima*, Paraninfo, Madrid.

LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, *et alii* (1986): *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Alfredo Ortells, Barcelona.

ORTEGA CAVERO, D., (1984), *Thesaurus. Gran Sopena de sinónimos y asociación de ideas* (2 vols.), Sopena, Barcelona.

SÁNCHEZ CEREZO, S., (1996), *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Santillana, Madrid.

ZANIQUI, J. M., (1973), *Diccionario razonado de sinónimos y contrarios*, De Vecchi, Barcelona.

4. Diccionarios etimológicos y de historia de la lengua española

COROMINAS, J., (1985), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Diccionarios, Madrid.

— (1990), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Diccionarios, Madrid.

COROMINAS, J. Y PASCUAL, J.A., (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (6 vols.), Gredos, Diccionarios, Madrid.

COVARRUBIAS, S., (1994), *Tesoro de la lengua castellana o española* (publicado en 1611). Luis Sánchez, Madrid. Se han llevado a cabo diversas ediciones: M. de Castalia (1994), M. de Riquer (reed. en 1957), Turner: Madrid (1977).

GARCÍA DE DIEGO, V., (1989), *Diccionario etimológico español e hispánico (*3ª ed.), Espasa Calpe, Madrid.

5. Diccionarios idiomáticos y argóticos de la lengua española

AA.VV., (1970), *Español idiomático. Frases y expresiones*, Didier, París.

BEINHAUER, W., (1978), *El español coloquial*, Gredos, Madrid.

BESSES, L., (1905), *Diccionario de argot español*, Sucesores de Manuel Soler, Barcelona.

CARNICER, R., (1977), *Tradición y evolución en el lenguaje actual*, Prensa Española, Madrid.

LEON, V., (1980), *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, Alianza Editorial, Madrid.

— (1992), *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, Alianza Editorial, Madrid.

MARTÍN, J., (1979), *Diccionario de expresiones malsonantes del español*, Istmo, Madrid.

OLIVER, J.M., (1991), *Diccionario de argot*, Sena, Madrid.

ORTEGA, G. ET ALII (1995), *El Español idiomático. Frases y modismos del español*, Ariel, Lingüística, Barcelona.

6. Diccionarios de frases y expresiones hechas de la lengua española

AA.VV., (1970), *Español idiomático. Frases y expresiones*, Didier, París.

CAMPOS, J. Y BARELLA, A., (1993), *Diccionario de refranes*, Espasa, Madrid.

DÍAZ ARANCIBIA, M., (1993), *Diccionario práctico de locuciones*, Larousse, Barcelona.

EVEREST, (1997), *Diccionario práctico de locuciones y frases hechas*, Everest, León.

RUIZ, L., (1998), *La fraseología del español coloquial*, Ariel, Lingüística, Barcelona.

SÁNCHEZ, M., (1988), *Mil modismos y origen de muchos de ellos con la equivalencia en francés y en inglés*, Anaya, Madrid.

SECO, M., (2004), *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles* (basado en el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco et alii), Aguilar Lexicografía, Madrid.

VARELA, F. & KUBART, H. (1994), *Diccionario fraseológico del español moderno*, Gredos, Madrid.

RESUMEN EN ITALIANO DE LA TESIS DOCTORAL:

"VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN: ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO"

PARA LA OBTENCIÓN DE LA MENCIÓN "DOCTOR EUROPEUS"

VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN:
ANDREA CAMILLERI EN CASTELLANO

Giovanni Caprara

MÁLAGA

2007

PREMESSA

I PARTE: DOVE NASCE L'IDEA PER QUESTA TESI

Prima di entrare in merito al contenuto di questo lavoro, vorrei esporre brevemente i motivi che mi hanno spinto a realizzare la presente Tesi.

Le ragioni che giustificano sia la scelta del tema sia quella del percorso di realizzazione, sono varie. Vorrei sottolinearne soprattutto due:

- LA MIA FORMAZIONE ACCADEMICA E LE ESPERIENZE DI RICERCA.
- RAGIONI PROFESSIONALI E PERSONALI.

1. FORMAZIONE ACCADEMICA ED ESPERIENZE DI RICERCA

Mi sono laureato in Lingue e Letterature Straniere (Spagnolo – Tedesco) presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Siena, nel marzo del 1998, con una Tesi di Laurea intitolata: "Il romanzo poliziesco spagnolo: Justo Navarro". Voto finale 110/110.

Il diploma di laurea è stato successivamente omologato in Spagna nel settembre del 2002 dal MEC (Ministerio Educación y Ciencia) alla *licenciatura* in Filología Hispánica.

Conclusi gli studi in Italia, ho realizzato un Corso di Dottorato presso l'Università di Granada (biennio 1998-2000), il cui titolo era: "Teoría de la Literatura, de las Artes y Literatura Comparada", organizzato dal Dipartimento di Lingüística General y Teoría de la Literatura. Diretto dal

Prof. Antonio Sánchez Trigueros ho realizzato un lavoro di ricerca: "La novela policíaca en España. Aproximación de género: Andrea Camilleri en Italia", con il quale ho ottenuto l'idoneità per la ricerca.

Dal 2002 sono membro del Gruppo di Ricerca Traducción, Comunicación y Lingüística Aplicada (HUM 767 PAI – Junta de Andalucía), diretto dal Prof. Emilio Ortega Arjonilla dell'Università di Malaga.

L'interesse per la letteratura contemporanea italiana e spagnola, in generale, e per il genere poliziesco, in particolare, mi hanno motivato ad approfondire ulteriori ricerche nell'ambito della teoria e della pratica della traduzione letteraria (in particolare per ciò che riguarda la variazione linguistica dell'italiano). L'idea di iniziare uno studio più approfondito su questo argomento è nato, sin dal principio, anche grazie all'interessamento della Prof.ssa Esther Morillas García dell'Università di Málaga, che accettò il compito di dirigere la Tesi "Variación lingüística y Traducción: Andrea Camilleri en castellano".

Man mano che progrediva la ricerca, intorno all'argomento sono sorti approfondimenti e riflessioni che hanno assunto la forma di articoli in seguito usciti su riviste specializzate.

Se ne dà qui un breve elenco:

- "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", pubblicata in *Trans, Revista de traductología* del Departamento de Traducción e Interpretación dell'Università di Malaga (Vol. 8), ISSN: 1137–2311. Anno di pubblicazione 2004.
- "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", pubblicata in *Trans, Revista de traductología* del Departamento de Traducción e Interpretación dell'Università di Malaga (Vol. 10), ISSN: 1137 – 2311. Anno di pubblicazione 2006.

- "La variación lingüística en italiano: acercamiento a la obra de Andrea Camilleri desde una perspectiva sociolingüística"**,** pubblicata in *HIKMA, Revista de Estudios de Traducción* del'Università di Cordoba, (vol. 5), ISSN: 1579-9794. Anno di pubblicazione 2007.

Oltre alla pubblicazione degli articoli appena citati, ho partecipato anche ad alcuni congressi e seminari con vari interventi.

Segnalo i seguenti:

- *II Simposio Internacional "Traducción, Texto e Interferencias"*, organizzato dal Gruppo di Ricerca "Traducción, Comunicación y Lingüística Aplicada" (HUM 767 PAI – Junta de Andalucía). Questo congresso, di rilievo internazionale, ebbe luogo presso l'Università di Malaga dal 22 al 24 ottobre del 2003. Durante questo seminario ho presentato una conferenza intitolata: "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor".

Il testo della conferenza venne poi pubblicato dalla rivista *Trans* dell'Università di Malaga (vedi sopra).

- *IV Simposio Internacional "Traducción, Texto e Interferencias"*, organizzato dal Gruppo di Ricerca "Traducción, Comunicación y Lingüística Aplicada" (HUM. 767 PAI – Junta de Andalucía). Questo congresso, anch'esso di carattere internazionale, ebbe luogo presso l'Università Castilla-La Mancha, dal 19 al 21 ottobre del 2005. Ho presentato una conferenza intitolata: "Andrea Camilleri en español: recepción literaria de la obra de Andrea Camilleri en España".

- *Curso de Verano* intitolato "Italia entre cine, literatura y sociedad", organizzato dalla Fundación Rey Juan Carlos, che ebbe luogo ad Aranjuez (Madrid) dal 4 all' 8 luglio del 2005. Ho partecipato con una conferenza intitolata: "Andrea Camilleri, análisis de un fenómeno y recepción literaria de su obra en España".

- Invitato dall'Associazione Dante Alighieri di Malaga, ad un ciclo di conferenze che ebbe luogo il 27 aprile del 2007, presso il Centro de Arte Contemporáneo, dal titolo: "Narradores Italianos contemporáneos", ho partecipato con una conferenza intitolata: "Il fenomeno Camilleri: dalla letteratura al cinema".
- Invitato dall'Università di Evora alla tavola rotonda "A traduçao na universidade: teorias e prácticas profissionais", svoltasi il 28 febbraio 2007.

1.1 LA RICERCA IN ITALIA

Sono numerose le occasioni in cui mi sono recato in Italia con il fine di documentarmi e raccogliere informazioni utili alla realizzazione di questa Tesi di Dottorato. In particolare, i due periodi trascorsi nel 2005 e nel 2006, che hanno contribuito a un importante progresso nella ricerca e nella redazione definitiva del presente lavoro.

Durante il primo soggiorno a Roma, ho avuto anche l'occasione di poter incontrare lo stesso Andrea Camilleri. Dall'intervista realizzata nel suo domicilio, il 14 ottobre del 2005, sono sorte interessanti idee che sono state poi riportate nella Tesi di Dottorato. Grazie a quell'incontro ho potuto valutare la percezione che l'autore ha della propria opera e delle traduzioni fino ad allora realizzate nelle diverse lingue.

Questa intervista, da me tradotta in spagnolo, è stata in seguito pubblicata sulla rivista *Trans* dell'Università di Malaga nel 2006 (vedi sopra). Inoltre, è possibile vedere una copia della stessa in appendice a questa Tesi.

Il soggiorno del 2006, invece, che si protrasse durante tre mesi, da luglio a settembre, mi ha consentito di poter approfondire lo studio linguistico del dialetto e dell'italiano. Da quel momento, è iniziata la

redazione definitiva del manoscritto che adesso presento al giudizio della Commissione d'esame. Durante il soggiorno presso la *Libera Università San Pio V di Roma*, sotto la direzione del Prof. Lorenzo Blini, ho avuto la possibilità di approfondire la mia ricerca anche su un tema che definirei centrale per capire e comprendere l'opera e, soprattutto, la lingua di Andrea Camilleri: lo studio della variazione linguistica dell'italiano.

Inoltre, ho avuto modo di poter riunire un'amplia bibliografia che sarebbe stata successivamente utilizzata per la stesura dei capitoli di questa Tesi. Il materiale bibliografico riguardava soprattutto la variazione linguistica dell'italiano e alcune valutazioni critiche che l'opera dell'autore siciliano ha ricevuto nel corso degli ultimi anni, sia in ambito accademico che giornalistico.

2. RAGIONI PROFESSIONALI E PERSONALI

Pur se di minor peso, esistono anche altre ragioni di tipo professionale e personale che mi hanno spinto alla realizzazione della presente Tesi di Dottorato.

In primo luogo, vorrei sottolineare il fatto che la mia formazione è principalmente filologica e che, come è possibile notare da quanto sin qui descritto, ho dedicato gli ultimi anni dei miei studi quasi interamente alla diffusione e all'analisi dell'opera di Andrea Camilleri, autore ancora sconosciuto in Spagna e di conseguenza poco apprezzato.

La mia attività di docente è iniziata nel marzo del 2001, svolta dapprima come Lettore di italiano nel Dipartimento di Traduzione e Interpretazione e in quello di Filologia Italiana -incarico che si è protratto durante i corsi accademici 2001-2002, 2002-03, 2003-2004-, e in seguito (dal 2003) come *Profesor Asociado* presso l'Area di Filologia Italiana dell'Univesità di Málaga. Questa attività mi ha permesso di avvicinarmi con

crescente interesse sia allo studio della letteratura italiana (e delle sue principali correnti), sia allo studio e alla pratica della traduzione (con alcune traduzioni pubblicate in riviste nazionali ed internazionali di autori italiani e spagnoli).

Ne segnalo alcuni:

- "Poética de la memoria: 1945-1947", uno studio sull'opera poetica di Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo e Corrado Govoni. Pubblicato sulla rivista *Extramuros* (Vol. 14).
- "Objetos Perdidos", uno studio sull'opera poetica di José Antonio Muños Rojas, con la traduzione di alcune poesie, pubblicato sulla rivista *Anterem* (Vol. 64).
- "Tra ansia e infinitudine. La nuova Europa dei poeti", uno studio con traduzione di alcune poesie di Justo Navarro, pubblicato nell'antologia *La nuova Europa dei poeti*, realizzato dalla casa editrice Faa Produkt Nyomda, in collaborazione con l'Ambasciata d'Italia in Ungheria e il Ministero degli Affari Esteri.
- "Historia de un régimen a través de los sellos. La Italia fascista de 1922 a 1944", pubblicato dal *Boletín de Arte* del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Malaga, (Vol. 25).
- "Alda Merini", pubblicato in *Robador de Europa*, rivista del Dipartimento di Filologia Spagnola I dell'Università di Malaga, (Vol. 5).
- "Refranes y proverbios en *Los Malavoglia* de Giovanni Verga", Atti del Congresso Intrenazionale *Traducción, texto e interferencias. Traducción y mediación cultural en homenaje a Eugene Nida*, svoltosi presso l'Università di Cordoba.

- "Tradurre Letteratura" di Susan Sontag, pubblicato in *Trans, Revista de traductología* del Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Malaga (Vol. 11).

Ho tradotto inoltre:

- "Sorella morte", di Justo Navarro, pubblicato dalla casa editrice Besa di Lecce (Italia), nel 2001. Titolo originale "Hermana muerte".
- Guida turistica di "Malaga", pubblicato dalla casa editrice Otermin Ediciones nel 2004.

Oltre all'attività che ricordavo in precedenza, possiedo una decennale esperienza nel campo della traduzione e dell'interpretazione professionale. Dal 1995, infatti, collaboro con alcune agenzie spagnole, un'attività che mi ha permesso di lavorare su diversi campi. In particolare: traduzione giuridica, medica e assicurativa.

In secondo luogo, e di diversa indole, vorrei precisare che un altro motivo che mi ha spinto a realizzare questa Tesi di Dottorato è di natura "affettiva". Provengo da una famiglia di origini meridionali, trasferitasi in Toscana a metà degli anni sessanta. Per cui, conosco molto da vicino i problemi del plurilinguismo e della variazione linguistica dell'italiano; due concetti che riassumono totalmente il mio interesse nei confronti dell'opera di Andrea Camilleri e che hanno pesato sulla scelta di questo autore come argomento della Tesi, un autore che ha fatto del dialetto il proprio mezzo naturale di espressione artistica.

II PARTE: LA RICERCA

1. LINGUA E DIALETTO

Questo lavoro di ricerca pretende dimostrare che, e come, Andrea Camilleri, figlio di quella generazione letteraria siciliana che nasce dalle

opere di illustri scrittori come Pirandello, Verga e Sciascia (per citarne solo alcuni), ha fatto della propria lingua il motivo del suo successo. Scrive usando una mescolanza di dialetto siciliano e italiano; a volte a predominare è il primo, altre il secondo. A volte predominano entrambi, altre nessuno, perchè Camilleri amalgama lingua e dialetto in tal modo che, chi legge, spesso, non sa dove finisce l'una e inizia l'altro, e viceversa.

Nella tradizione non solo letteraria (leciti i riferimenti al teatro popolare napoletano dei fratelli De Filippo), ma anche nella tradizione del quotidiano, nelle case, nelle strade, nei bar, ecc., il dialetto è sempre stata la componente essenziale che ha rappresentato la particolarità dell'Italia, l'unità dei suoi aspetti folcloristici; tradizione che, anche grazie a Camilleri, si è di nuovo rivalutata dopo qualche hanno di crisi. Così, l'Italia linguistica, e non solo, l'Italia cittadina e rurale, l'Italia individuale e collettiva, si è stretta attorno ai romanzi di Camilleri e si è unita in un'unica nazione.

Dice Camilleri che non esiste altro modo migliore di esprimersi se non nella propria lingua madre. E la sua lingua madre è il dialetto: grazie ad esso, il nostro autore non ha creato soltanto splendide pagine di letteratura, sia che si tratti di romanzi storici o polizieschi -i due principali filoni narrativi che riassumono la sua opera-, o meravigliosi ed ironici "arzigogoli" linguistici. Grazie al dialetto, Camilleri è stato in grado di riavvicinarsi alle proprie origini, alle origini della sua famiglia e della sua terra.

In Italia esiste un detto: *parla come mangi*. Camilleri ha mangiato molto pane e dialetto, si è nutrito abbastanza di quest'ultimo, tanto che lo ha elevato alla sua miglior, e spesso unica, forma d'espressione.

Contestualizzato il presente lavoro e analizzato nelle sue distinte parti (accademiche, linguistiche e traduttologiche), passo adesso ad analizzare i punti principali di questa Tesi: quali obiettivi ho voluto raggiungere, qual è stata la metodologia usata e quali sono gli obiettivi più importanti proposti nella mia ricerca.

La presente Tesi ha voluto essere infatti uno studio interdisciplinare tra la lingua e la cultura italiana contemporanea, prendendo come riferimento l'opera di un autore che in questi ultimi decenni è diventato uno dei maggiori esponenti della narrativa italiana.

Nonostante questa iniziale dichiarazione di intenti, impossibile da raggiungere dentro i limiti di un'unica Tesi, sono stato costretto a ridimensionare e a selezionare i reali obiettivi della stessa, mentre il lavoro avanzava e la mole dello stesso si rivelava così estesa da farlo sembrare infinito.

Così che, l'idea iniziale di analizzare e di far conoscere la lingua e la cultura italiana nel contesto dell'Università spagnola, si è finalmente plasmata in un titolo molto più modesto nelle sue pretese: *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano.*

2. ANALISI DEL TITOLO DELLA PRESENTE TESI

Il titolo che ho voluto dare a questa ricerca, ha come unico obiettivo quello di condensare al massimo ciò che ho preteso raggiungere e analizzare in questo lavoro.

Come spesso accade nel campo della ricerca umanistica (in filosofia, in filologia, in traduttologia, in critica letteraria, ecc.), anche nel mio caso la profondità e l'estensione dei temi che ho voluto trattare, non sempre hanno condotto a scoperte spettacolari e soddisfacenti che pretendevano sconvolgere il panorama scientifico della materia scelta.

E le cause possono essere le seguenti:

a) La realizzazione di un lavoro di ricerca di tipo qualitativo, anche se in esso sono presenti alcuni approfondimenti di campo di tipo quantitativo (per esempio, la frequenza d'uso di certi termini

dialettali presenti nell'opera di Camilleri, l'evoluzione di certe categorie grammaticali del siciliano nell'opera letteraria di questo autore, ecc.), deve sempre confrontarsi con una serie di elementi soggettivamente ineludibili, come per esempio la mia nazionalità di provenienza, la mia percezione dell'autore vista all'interno della cultura d'origine dalla quale entrambi procediamo e la percezione che credo abbia e ha avuto l'opera di Camilleri nella cultura meta (spagnola). Non si tratta di un lavoro di ricerca asettico e neutro, al contrario, ritengo che sia un lavoro scientifico in cui le mie interpretazioni favoriscono una serie di conclusioni che, se analizzate dal punto di vista di un osservatore esterno (un lettore spagnolo, per esempio), porterebbero a conclusioni diverse.

b) Lo studio della variazione linguistica dell'italiano contemporaneo, mi ha condotto inevitabilmente, anche da una prospettiva filologica, a confrontarmi con l'opera di Andrea Camilleri, in quanto attuale esponente di quella cultura dialettale e narrativa (in questo caso siciliana) che era mia intenzione far conoscere.

c) L'iniquivocabile, e al tempo stesso, chiarificatrice frase del titolo, *Andrea Camilleri en castellano*, racchiude un'affermazione molto più amplia di quella che può sembrare a semplice vista. Non si tratta di analizzare soltanto l'opera di Andrea Camilleri in lingua spagnola (come vedremo più avanti, questa analisi ci offre risulati alquanto scoraggianti, se si considera la perdita sistematica del dialetto nell'opera tardotta), ma ho voluto con esso far conoscere un autore e la sua amplia produzione letteraria, visti entrambi da una prospettiva culturale "propria".

Infine, ho voluto far conoscere l'uso specifico delle variazioni dell'italiano, diatopicamente ubicate nella regione Sicilia, che l'autore usa all'interno della propria opera, e di come queste si siano evolute nel corso degli anni.

Questa evoluzione non è da considerarsi come un qualcosa di neutro, di asettico, come dicevo, ma grazie ad essa, credo sia stato in grado di poter concludere che Andrea Camilleri è uno scrittore strettamente vincolato all'epoca in cui vive, ai problemi culturali che minacciano la società italiana (in continua perdita della propria identità), con la rivendicazione di una "lingua" o di una "interlengua", che non sono altro che la sintesi che il proprio Camilleri produce con la riscoperta della sua cultura e della sua lingua materna (il siciliano) e della sua lingua scolastica (l'italiano). Tutto ciò che è stato fin qui puntualizzato si evidenzia nell'intervista realizzata all'autore.

Infine, ritengo che la presente Tesi sia un lavoro umile portato avanti con onestà, sacrificio e spesso difficile da gestire (anche a causa dell'enorme quantità di documenti che ho dovuto "sacrificare" a ragione della chiarezza e per evitare un'inutile e noisa prolissità scientifica): era come se, una volta chiusa una porta, se ne apriva subito un'altra e si entrava in un mondo nuovo, per poi uscirne, aprire un'altra porta e poi un'altra e un'altra ancora. E la difficoltà di questo lavoro è stata proprio quella di chiudere tutte le porte, di trovare ogni volta il limite spaziale di quel nuovo mondo, per poi lasciare soltanto alla fine una fessura che mi consentirà, in futuro, di portare a termine altri approfondimenti scientifici su questa materia. Almeno queste sono le mie intenzioni.

3. OBIETTIVI DELLA TESI

Questa Tesi ha voluto avvicinarsi alla problematica della variazione linguistica dell'italiano prendendo spunto dall'opera di Andrea Camilleri, autore abbondantemente tradotto in lingua spagnola.

All'inizio, durante la tappa di avvicinamento all'opera di questo scrittore, mi trovai dinanzi ad un triplice interesse:

- **Letterario e culturale.** Ho approfondito l'autore, ho studiato l'opera e l'evoluzione della stessa all'interno del panorama letterario e culturale italiano degli ultimi anni.
- **Linguistico.** Mi è sembrato importante, visto dal punto di vista letterario contemporaneo, lo studio della lingua creata da Camilleri: da una parte, ho potuto verificare che l'autore è un profondo conoscitore della lingua italiana; dall'altra, nell'idioletto letterario usato da Camilleri, egli fa un uso sempre più esteso dell'altra lingua materna, il "siciliano" e di tutte le sue varianti. Il risultato è la consolidazione di una sorta di interazione continua dell'italiano medio e del dialetto. Il risultato è una specie di "siciliano italianizzato" (uno stratagemma usato da Camilleri per la comprensibilità da parte dei lettori).
- **Traduttologico.** Infine, mi interessava l'analisi della percezione dell'autore sia all'interno della cultura d'origine (il peculiare utilizzo del suo idioletto, nel contesto della variazione linguistica della lingua italiana, del dialetto siciliano, del siciliano italianizzato), e sia all'interno della cultura di arrivo, la spagnola (osservando il lavoro svolto dai traduttori, eventuali abusi di interpretazione, ecc.).

Queste mie iniziali preoccupazioni, in cui i principali fattori letterari, culturali, linguistici e traduttologici venivano messi su uno stesso livello, si sono successivamente assottigliate e chiarite man mano che avanzava il lavoro.

Il sospetto iniziale che le opere di Camilleri tradotte in spagnolo fossero molto meno "prestigiose", stilisticamente e linguisticamente, degli originali in italiano, si è confermato nel corso dell'analisi realizzata di alcune fra le sue opere più significative. Ho scoperto che le opere più complesse, mi riferisco soprattutto a quelle in cui il gioco linguistico di Camilleri era più evidente o più diffuso, non erano state tradotte in spagnolo: *Il gioco della mosca* e *Il re di Girgenti*. Successivamente, ho

potuto verificare che le opere meno “complesse”, senza distinzione di genere, erano in spagnolo visibilmente meno interessanti sia dal punto di vista linguistico che stilistico. La varietà dialettale del siciliano o del siciliano italianizzato pareva svanire nelle versioni tradotte.

Dinanzi a questo “vicolo senza uscita”, la mia scelta è stata quella di optare per un’analisi più approfondita dell’opera di Camilleri, cercando di analizzare quanti più elementi possibili, soprattutto lessicali e sintattici, e giungendo alla fine ad ottenere uno studio esauriente della percezione culturale e letteraria riflessa nella lingua e nella cultura termine. Invece di concentrare la mia analisi soltanto su alcune opere dell’autore siciliano, l’ho fatto sulla totalità della sua produzione letteraria.

Ho potuto dimostrare, inoltre, che là dove le traduzioni possedevano una certa “libertà” d’interpretazione, letteraria e culturale, scaturivano corrispondenze inadeguate o alquanto incomplete.

Lo studio iniziale del testo di arrivo si è trasformato in un approfondimento minuzioso del testo di partenza, delle particolarità delle opere di Camilleri. Visto che le traduzioni non rendevano giustizia a un’analisi linguistica in grado di resistere ad un confronto con il testo originale, il mio interesse si è spostato più verso la ricezione dell’opera di Camilleri. Scopo di questo “cambio di rotta” è stato quello di rettificare, nella misura in cui un lavoro di ricerca di questa indole lo consentiva, la “reale” visione che si ha di questo autore nella cultura spagnola.

4. LA STRUTTURA RISULTANTE

Come si evince da quanto detto finora, e dalla lettura attenta del titolo che in un certo senso definisce questo lavoro di ricerca, l’avvicinamento linguistico e letterario realizzato all’opera di Camilleri va oltre la semplice descrizione della variazione linguistica o dell’opera stessa

dell'autore. A questo proposito, ho voluto distinguere quattro punti, o blocchi tematici, che a mio giudizio, strutturano l'intera ricerca:

- Un avvicinamento filologico, biografico e letterario ad Andrea Camilleri.
- Di ritorno all'opera originale: un avvicinamento all'opera di Camilleri vista all'interno della cultura italiana.
- La variazione linguistica dell'italiano: studio generale e applicato all'opera letteraria di Andrea Camilleri.
- L'opera di Camilleri in spagnolo: analisi delle traduzioni.

4.1 UN AVVICINAMENTO FILOLOGICO, BIOGRAFICO E LETTERARIO AD ANDREA CAMILLERI

Questa prima parte del lavoro vuole essere non solo una breve presentazione degli avvenimenti più importanti che hanno contraddistinto la vita di Andrea Camilleri, tanto dal punto di vista personale che intellettuale, ma anche lo studio della percezione di questo autore e delle sue opere in Spagna e in spagnolo.

Per questo motivo, la prima parte del lavoro vuole essere la contestualizzazione degli aspetti più interessanti della vita dell'autore, della sua opera e della ricezione che questa ha avuto e ha tutt'ora all'interno della cultura spagnola.

Fin qui, le intenzioni di questa Tesi potrebbero essere riassunte come il tentativo di far conoscere "le gesta" letterarie e culturali di Camilleri. Ma, all'interno di questa prima parte, ho voluto affrontare anche i seguenti argomenti: lo studio di un autore così affermato, come è appunto Camilleri nel panorama letterario europeo e italiano; l'analisi della sua opera, vista da una prospettiva evolutiva e tematica; la valutazione e le eventuali

considerazioni sul come e quanto la sua opera tradotta è stata recepita nella cultura spagnola.

Questa prima parte della Tesi comprende i seguenti capitoli:

I PARTE: BIOGRAFIA, OPERA LETTERARIA E RICEZIONE DI ANDREA CAMILLERI IN SPAGNA

CAPITOLO 1. CAMILLERI PRIMA DI CAMILLERI: BIOGRAFIA DELL'AUTORE

Il capitolo offre una dettagliata biografia dell'autore. La sua utilità va ben oltre le semplici informazioni sulla vita di questo scrittore, nato a Porto Empedocle (Agrigento), nel 1925. Grazie ai dati qui raccolti, è possibile capire come e da dove nasce quello che oggi definiamo il fenomeno Camilleri, il perchè delle sue scelte linguistiche, l'origine delle sue riflessioni letterarie. Ma, soprattutto, vuole essere un compendio del mondo che ha circondato e che circonda tutt'ora questo autore. Partendo da quel mondo è possibile raggiungere il mondo attuale che Camilleri descrive nei suoi romanzi, capirne le intenzioni e dare una risposta ai tanti perchè che l'autore propone.

CAPITOLO 2. IL CAMMINO VERSO IL SUCCESSO: L'OPERA DI ANDREA CAMILLERI

In questo capitolo ho voluto offrire al lettore della Tesi, uno studio particolareggiato delle opere di Camilleri nel corso della sua esperienza letteraria. Conoscere i suoi romanzi, entrare nel profondo delle tematiche affrontate in ognuno di essi, è come capire il motivo che ha ispirato Camilleri a scrivere i suoi libri. Il capitolo, che divide da una parte i romanzi appartenenti al ciclo storico e dall'altra quelli del ciclo poliziesco, offre inoltre uno studio delle opere situate all'esterno dei filoni appena citati: sia articoli pubblicati su quotidiani e riviste sia pubblicazioni che non rientrano all'interno di nessuno dei ciclo anteriormente citati.

CAPITOLO 3. RICEZIONE DELL'OPERA DI ANDREA CAMILLERI IN SPAGNOLO

In questo terzo capitolo ho voluto riassumere brevemente il contenuto delle principali opere scritte da Andrea Camilleri e tradotte in spagnolo tra il 1999 e il 2005. Tutto ciò offre al lettore di questo lavoro un'immagine esauriente della produzione letteraria di Camilleri. Grazie alla trama, il lettore riesce a dedurre il contenuto del narrato dall'autore. I riferimenti storico-temporali, da una parte, e sociali, dall'altra, sono un preziosissimo contributo scenico in grado di collocare ogni romanzo all'interno del periodo e della situazione che Camilleri affronta di volta in volta, di romanzo in romanzo. Le allusioni ad evvimenti storici o quotidiani che siano, sono interpretati dall'autore in maniera soggettiva. La memoria, anche linguistica, che caratterizza i testi di Camilleri, è uno strumento indispensabile al lettore per addentrasi nel mondo letterario di questo scrittore.

4.2 DI RITORNO ALL'OPERA ORIGINALE: UN AVVICINAMENTO ALL'OPERA DI CAMILLERI VISTA ALL'INTERNO DELLA CULTURA ITALIANA

Nel momento in cui ho iniziato ad addentrarmi nei primi capitoli di questa Tesi non potevo ancora sospettare che la ricezione dell'opera di Camilleri in spagnolo (e, in particolare, lo studio del suo personalissimo italiano) fosse stata trattata in maniera così poco soddisfacente, a mio giudizio, nelle traduzioni realizzate.

Questa scoperta mi ha obbligato a ristrutturare parzialmente il lavoro iniziato: venuta meno l'idea di concentrare i miei sforzi soltanto nella cultura meta (spagnola) e nel modo in cui è stata trattata dai traduttori la variazione linguistica, componente essenziale delle opere di Camilleri, mi

sono dovuto dirigere verso uno studio molto più approfondito dell'opera di Camilleri nella lingua originale (italiano), dell'italiano contemporaneo (standard e delle sue varianti), nonché della lingua letteraria di Andrea Camilleri.

Questo cambio di "strategie" -adesso più attinente alla comprensione dell'autore e della sua opera, nonché alla trasmissione dell'immagine che di essa si è avuta nella cultura meta- mi ha permesso quindi di approfondire la visione particolareggiata che dalla lettura delle opere tradotte poteva avere il lettore spagnolo e rendere finalmente giustizia a quella ricchezza linguistica denominata lingua letteraria che ha fatto di Andrea Camilleri lo scrittore più conosciuto in Italia negli ultimi tempi.

Per avere una comprensione più chiara dell'opera prodotta dal nostro autore, ho creato i seguenti capitoli:

II PARTE: DI RITORNO ALL'OPERA ORIGINALE. CONTESTUALIZZAZIONE LETTERARIA E CULTURALE DELLE OPERE DI CAMILLERI

CAPITOLO 4. LA LINGUA DI CAMILLERI

Un concetto che unisce sia i sostenitori che i detrattori dell'opera letteraria di Andrea Camilleri, è la particolare e inconfondibile espressione linguistica di questo autore. Leggere la lingua di Camilleri serve a capire il perchè delle tante espressioni usate per definire le sfumature del suo stile, definito da più parti come una straordinaria mistura linguistica, un "arzigogolato" linguaggio siculo-italico, una apoteosi del dialetto siciliano, beffardo, sornione e irriverente.

CAPITOLO 5. BREVE STORIA DEL ROMANZO POLIZIESCO IN ITALIA

Con questo capitolo ho voluto rendere un degno omaggio a tutta la tradizione letteraria poliziesca prodotta in Italia. Grazie al personaggio principale di Camilleri, il commissario Montalbano, in Italia si è di nuovo

riscoperto il piacere per la lettura del *thriller*. Ma, l'importanza assunta dal ruolo del romanzo poliziesco non vuole essere soltanto il piacere alla lettura del giallo. In esso, infatti, si nasconde una profonda analisi dei mali incurabili della nostra società, e non solo.

Entrambi i capitoli mi hanno permesso, inoltre, di riuscire a capire meglio i limiti dei due grandi blocchi tematici che strutturano l'opera di Camilleri: il romanzo storico, da una parte, e quello poliziesco, dall'altra, essendo quest'ultimo quello che ha maggiormente consolidado il nome di Camilleri come autore di *best-sellers*.

4.3 LA VARIAZIONE LINGUISTICA DELL'ITALIANO: STUDIO GENERALE E APPLICATO ALL'OPERA LETTERARIA DI ANDREA CAMILLERI

Ho cercato di dimostrare che l'opera di Camilleri non può essere capita senza un chiaro approfondimento dei cicli letterari a cui si ispira e dei generi che la compongono. Questo lavoro potrebbe essere ancora più complicato se il lettore di Camilleri non prendesse in considerazione la difficoltà di capire quel suo "idioletto", quella sua personalissima lingua e, soprattutto, come la plasma nel corso delle sue opere.

A questo proposito, ho voluto considerare in questa Tesi l'evolversi della lingua italiana (e delle sue variazioni) nel corso del XX secolo, cercando di contestualizzare quegli spunti liguistici e culturali che mi sembravano più attinenti alla ricerca, basati su uno studio sociolinguistico e pragmatico della lingua e della cultura italiana a cominciare dal secolo appena trascorso. Uno studio approfondido della lingua letteraria di Camilleri conclude questa terza parte.

III PARTE: LINGUA, DIALETTI E VARIAZIONE LINGUISTICA NELLA PENISOLA ITALIANA: ANALISI DELLA LINGUA LETTERARIA DI ANDREA CAMILLERI

CAPITOLO 6. IL CONCETTO DI LINGUA E NAZIONE NELLA PENISOLA ITALIANA

Scopo del presente capitolo è quello tracciare un quadro esauriente della storia della lingua italiana, dalle origini ai giorni nostri, un ripasso delle opere principali che l'hanno resa protagonista, dei movimenti e dei principali protagonisti. Inoltre, ho voluto riassumere e chiarire il concetto di lingua e dialetto, la loro evoluzione e il loro uso nella popolazione, facendo una chiara esposizione della stratificazione geografica (diatopica) e sociale (diastratica), in particolare.

CAPITOLO 7. LA VARIAZIONE LINGUISTICA

Questo capitolo, invece, è dedicato allo studio delle quattro principali variazioni linguistiche dell'italiano: diatopica, diastratica, diafasica e diamesica. Analizzate le loro caratteristiche principali, ho voluto affrontare lo studio di ognuna di esse in maniera dettagliata, per giungere alla definizione dei codici e dei sottocodici linguistici che interessano sia l'italiano parlato che quello scritto.

Se questi primi due capitoli mi hanno consentito di avvicinarmi, da una prospettiva "generale", alla problematica della variazione linguistica dell'italiano, vista nella sua evoluzione contemporanea, i capitoli successivi suppongono un'analisi significativa delle variazioni linguistiche e plurilinguistiche situate all'interno dell'opera di Andrea Camilleri.

CAPITOLO 8. VARIAZIONE LINGUISTICA E PLURILINGUISMO NELL'OPERA DI ANDREA CAMILLERI

Le opere di Camilleri sono un pozzo di risorse per una analisi linguistica approfondita delle particolarità idiomatiche offerte da questo autore. Avendo approfondito i concetti e i contenuti della variazione linguistica dell'italiano contemporaneo nel capitolo precedente, in questo si studia l'applicazione dei concetti teorici già esposti e visibili nella quasi totalità delle opere dello scrittore siciliano.

CAPITOLO 9. ANALISI LESSICALE DEL SICILIANO IN ANDREA CAMILLERI

Nelle opere di Andrea Camilleri, come è stato osservato nel capitolo precedente, la lingua italiana e il dialetto siciliano assumono distinte funzioni. Ciò che si evince da questa distinzione interessa la fonologia, la morfologia e soprattutto la sintassi. In questo capitolo, quindi, mi è sembrato particolarmente interessante poter analizzare alcuni fenomeni linguistici, i più rappresentativi, presenti all'interno dell'opera di Camilleri. Gli studi di Rohlfs sono stati utili per questa ricerca: grazie all'opera di questo teorico della lingua sono riusciti a ricostruire minuziosamente le caratteristiche lessicali dell'italiano, e quindi del siciliano, per poter analizzare e dimostrare il lavoro di strasformazione, o meglio, di reinvenzione che Camilleri opera all'interno dei suoi romanzi.

4.4 L'OPERA DI CAMILLERI IN SPAGNOLO: ANALISI DELLE TRADUZIONI

Infine, così come recita il titolo di questa Tesi, uno degli obiettivi postulati all'inizio era l'analisi e la valutazione della ricezione dell'opera di Camilleri in spagnolo, visti entrambi da una prospettiva letteraria, culturale e linguistica. I primi due punti sono stati già trattati nel capitolo 3; mancava

ancora dimostrare con esempi concreti tratti dall'opera tradotta di Camilleri che effettivamente la lingua letteraria di questo autore è stata "standardizzata" e, per tanto, "semplificata" nei romanzi tradotti in spagnolo.

A dimostrazione di questa affermazione, ho dedicato quest'ultimo capitolo, che costituisce la quarta ed ultima parte della Tesi, ad uno studio comparativo dei testi scelti in italiano e in spagnolo.

IV PARTE: ANALISI DELLE TRADUZIONI IN SPAGNOLO DI ANDREA CAMILLERI

CAPITOLO 10. APROSSIMAZIONE A UNA ANALISI DELLE TRADUZIONI DI CAMILLERI IN SPAGNOLO

L'uso del dialetto in Camilleri è molto più complicato di quello che può sembrare a semplice vista, in quanto ci troviamo dinanzi ad un autore che fa della dialettalità dei suoi personaggi un uso dinamico ed essenziale della lingua, a seconda delle situazioni. Questa caratteristica nelle traduzioni in spagnolo sembra svanire e lascia il posto a una specie di "moralizzazione" dell'atto linguistico come tale, in un paese, la Spagna, in cui spesso ci troviamo dinanzi ad un rifiuto -da parte degli agenti che lavorano nel settore letterario- di un certo tipo di sperimentazione linguistica, un rifiuto che potrebbe trovare qualche spiegazione plausibile nelle norme imposte dalle tradizioni culturali, politiche e accademiche di questo paese.

I traduttori spagnoli che hanno misurato le proprie capacità con le opere di Andrea Camilleri hanno optato per una domiciliazione del testo, dato che sarebbe stato impossibile trascrivere i dialoghi dei romanzi di questo autore seguendo il parlato dell'Andalusia o dell'Estremadura, per fare soltanto degli esempi, con tutta l'incoerenza che un certo ragionamento

di questo tipo comporta più per ragioni di senso comune, che per affinità geografiche o culturali.

Riprodurre la molteplicità delle forme linguistiche usate da Camilleri avrebbe significato anche per i traduttori fare del dialetto la forza espressiva dei personaggi, proponendo però un *continuum* infinito di strategie, usando più arcaismi o neologismi, assegnando insomma a questa nuova lingua "inventata" l'importantissima funzione di dar vita e dinamicità al testo tradotto in spagnolo.

Le conclusioni che si possono trarre da questo avvicinamento interdisciplinare all'opera di Camilleri si basano, oltre al lavoro di ricerca da me realizzato (teorico e pratico), anche nell'intervista realizzata all'autore nell'autunno del 2005.

5. BIBLIOGRAFIA

Nella bibliografia della Tesi è possibile trovare tutta la documentazione da me usata per la realizzazione di questo lavoro.

Per maggior chiarezza, ho diviso la bibliografía in tre parti:

Bibliografia principale: Opere citate

- Opere di Andrea Camilleri pubblicate in Italia
- Opere di Andrea Camilleri pubblicate in Spagna
- Studi sull'opera letteraria di Andrea Camilleri
- Principali articoli pubblicati sulla stampa italiana
- Principali articoli pubblicati sulla stampa spagnola
- Opere citate di linguistica e variazione linguistica

Bibliografia complementare: Opere di consulta

- Lingua, linguistica, lessicografia, teoria e pratica della traduzione lettraria

Dizionari

- Dizionari italiano-spagnolo-italiano
- Dizionari e manuali dei dubbi e difficoltà della lingua spagnola
- Dizionari analogici dei sinonimi e contrari della lingua spagnola
- Dizionari etimologici e di storia dela lingua spagnola
- Dizionari idiomatici e gergali della lingua spagnola
- Dizionari fraseologici e delle frasi fatte della lingua spagnola

CONCLUSIONI

Alla luce degli obiettivi già esposti nell'introduzione, vorrei dividere le conclusioni enunciate di seguito, in obiettivi raggiunti e progetti futuri.

Dei primi, ritengo ci sia coerenza tra quanto enunciato nell'introduzione e ciò che viene esposto di seguito. Per quanto riguarda i secondi, dato che non potrebbe essere inteso in altro modo, la ricerca mi ha condotto ben oltre a quanto esposto nell'introduzione; a questa Tesi seguiranno altri studi che sono in sintonia con i nuovi filoni incontrati durante questi anni di ricerca sull'opera, la lingua e le traduzioni in spagnolo di Andrea Camilleri.

Alla luce del lavoro svolto, credo sia giusto poter dire che non è stata realizzata una ricerca asettica e neutra, ma piuttosto una ricerca in cui le mie interpretazioni hanno dato luogo a una serie di conclusioni che, viste con gli occhi di un altro ricercatore porterebbero forse a risultati ben diversi.

1. OBIETTIVI RAGGIUNTI

1.1 DA UNA PROSPETTIVA LETTERARIA E CULTURALE

Ritengo di essere stato in grado di aver fatto conoscere l'opera di Camilleri da una prospettiva amplia, che comprende tanto la personalità dell'autore quanto la ricchezza della sua opera, che si ispira alla sua stessa biografia, una biografia che riflette le sue esperienze di vita come italiano bilingue e biculturale.

L'avvicinamento ai suoi romanzi più importanti, nell'ambito del ciclo storico e di quello poliziesco, le reminescenze del suo passaggio dal mondo dei mezzi di comunicazione (cinema, TV) e del teatro che si trovano nella sua opera letteraria, mi hanno permesso di avere una visione più completa del celebre scrittore e del contesto nel quale è stata realizzata la sua produzione editoriale di successo.

1.2 DA UNA PROSPETTIVA LINGUISTICA

Considero di essere riuscito ad andare a fondo nello studio della situazione attuale dell'italiano e a fare un po' di luce sulla "diversità" linguistica che accompagna la costruzione dell'Italia contemporanea. La figura di Camilleri risplende per il suo contributo alla conciliazione tra le "parlate" o "dialetti" d'Italia e le forme standardizzate di comunicazione, delle quali sono responsabili, tra l'altro, la radio e la televisione.

Da una prospettiva molto più descrittiva, ho cercato di compiere un'incursione nell'analisi del linguaggio di Camilleri, che mi ha permesso di apprezzare non solo l'uso di certe forme dialettali usate nelle sue opere, ma anche la crescente evoluzione che il dialetto ha avuto nei suoi romanzi.

1.3 DA UNA PROSPETTIVA TRADUTTOLOGICA

Come non potrebbe essere diversamente, la traduzione in spagnolo di Camilleri è oggetto di una interminabile discussione circa la pertinenza o meno dell'uso di determinate strategie di traduzione che si riflettono nella "visibilità" o "invisibilità" del traduttore.

A questo proposito, ho cercato di distinguere i vari obiettivi raggiunti: lo studio dettagliato di esempi tratti da alcuni romanzi di Camilleri (nella versione originale in italiano e nella loro versione tradotta in spagnolo) o la precisazione delle strategie seguite nell'elaborazione di queste versioni.

Considero che le traduzioni di Camilleri, indipendentemente dalle strategie adottate, abbiano permesso di far conoscere questo autore all'interno della cultura spagnola, sebbene, sempre da una prospettiva assolutamente "soggettiva", ritengo che la diffusione dell'opera di Camilleri non renda giustizia alla ricchezza espressiva usata nei testi originali.

Forse bisogna attendere nuove edizioni più “sperimentali” che, con il passare degli anni, si facciano strada nei confronti delle versioni più “convenzionali” che, al giorno d’oggi, troviamo, in genere, nelle librerie.

Probabilmente ci sono fenomeni che non si possono tradurre in altre culture. A questo proposito, mi sono reso conto che non è per niente facile trasferire la idiosincrasia o la problematica caratteristica di una determinata epoca, da un determinato paese ad un altro, in cui le percezioni della cultura d’origine sono “stereotipate” dai mezzi di comunicazione o appaiono associate a una determinata “percezione standardizzata” e, per definizione, semplicista, della realtà dell’“altro”.

I miei dubbi iniziali, in cui i fattori letterari, culturali, linguistici e di traduzione si trovavano in una situazione paritaria, hanno assunto una forma diversa man mano che si proseguiva nella ricerca.

Così, il sospetto iniziale che le opere di Camilleri in spagnolo fossero molto meno linguisticamente e stilisticamente spontanee degli originali, ha avuto conferma man mano che la ricerca andava avanti. La varietà dialettale del siciliano e del siciliano italianizzato spesso scomparivano nelle versioni tradotte.

Di fronte a questo “vicolo cieco”, ho optato per un’analisi dettagliata dell’opera di Camilleri, cercando di procedere ad uno studio il più approfondito possibile della sua opera, della sua percezione culturale e, come non potrebbe essere altrimenti, della lingua letteraria dell’autore. Ecco perché, invece di concentrare la mia analisi soltanto su alcune opere rappresentative di Camilleri, ho scelto di ampliare il mio lavoro praticamente alla quasi totalità della sua opera. Se le traduzioni erano meno comprensibili degli originali, voleva dire che la percezione letteraria e culturale di Camilleri in Spagna e nei paesi ispanofoni era inadeguata o, almeno, incompleta.

Tutto ciò, dunque, mi ha portato a spostare l’interesse iniziale per lo studio del Testo Meta ad uno studio più dettagliato del Testo Originale, delle peculiarità di tali testi, e, dato che le traduzioni non si prestavano ad

un'analisi linguistica che reggesse la comparazione con l'originale, mi sono preoccupato piuttosto di conoscere la ricezione dell'opera di Camilleri e di rettificare, nella misura in cui un lavoro di ricerca con queste caratteristiche può farlo, la visione "parziale" che si ha di questo autore nella cultura di arrivo.

2. SFIDE PENDENTI O OBIETTIVI PARZIALMENTE RAGGIUNTI

Le sfide pendenti e gli obiettivi non soddisfatti completamente sono:

2.1 DA UNA PROSPETTIVA LETTERARIA E CULTURALE

L'opera di Camilleri deve ancora essere inquadrata nell'ambito dell'universo attuale della letteratura spagnola, considerando sia autori a cui lo stesso Camilleri si è ispirato, come Vázquez Montalbán, scomparso di recente, sia a autori contemporanei appartenenti a generi affini a quelli coltivati da Camilleri.

Quindi, ritengo plausibile in futuro estendere questa ricerca ad altri campi della letteratura e della traduttologia, soddisfacendo così la necessità di maggiori approfondimenti non solo sui testi di Camilleri o di quelli di altri suoi referenti nazionali (autori italiani che hanno potuto influire sullo sviluppo della sua opera), ma anche dei suoi referenti stranieri.

Nella stesso ambito argomentativo, si dovrebbe approfondire ulteriormente la "ricezione" dell'opera di Camilleri all'interno del mondo culturale spagnolo, sviluppando quanto già esposto in questa Tesi.

2.2 DA UNA PROSPETTIVA LINGUISTICA E DELLA TRADUZIONE

C'è un dilemma esposto nell'introduzione che rimane senza risposta una volta portata a termine la ricerca. Si tratta del dilemma relativo alla pertinenza di rendere visibile o meno il lavoro del traduttore.

In primo luogo, questa domanda sulla visibilità o invisibilità del traduttore letterario continua ad alimentare un dibattito aperto e, alla luce dell'opera tradotta di Camilleri, ritengo che non esista una formula infallibile per poter affermare che sia meglio rendersi "visibile" (rendendo domestico il testo tradotto) che mantenersi "invisibile" (lasciando i giochi linguistici prodotti dall'autore nella sua lingua originale).

A questo proposito, sarebbe stimolante realizzare uno studio comparativo molto più esauriente -rispetto a quello che appare in queste pagine- delle traduzioni di Camilleri in diverse lingue per valutare se le diverse strategie di "visibilità" o "invisibilità" dell'autore nelle sue traduzioni risultano più o meno pertinenti a seconda degli obiettivi: far conoscere l'"autentico" Camilleri, raggiungere un "maggiore successo" editoriale, trasmettere il lavoro di conciliazione linguistica tra la lingua standard e i dialetti portata a termine da Camilleri nel contesto culturale dell'italiano contemporaneo.

A questo studio comparativo delle traduzioni di Camilleri dedicheremo sforzi futuri di ricerca aventi come unico scopo quello di fare più chiarezza su questo dibattito incompiuto circa la traduzione di Camilleri.

In secondo luogo, sarebbe interessante poter distinguere da una prospettiva traduttologica tra:

a) L'idiosincrasia culturale delle opere di Camilleri in italiano e il grado di "traducibilità" nelle categorie di un cultura di arrivo, in questo caso, la cultura spagnola.

Di nuovo, più che una risposta abbiamo domande che ci portano a basarci sull'idea che non risulta evidente che un "addomesticamento" a oltranza della lingua di Camilleri (sostituzione della sua mescolanza di lingua standard e dialetto per varianti proprie della cultura di arrivo) porti a una trasmissione più degna di fiducia rispetto alla "caratterizzazione dei personaggi" realizzata dall'autore come "strumento" per riflettere la varietà

linguistica (di usi, accenti, termini colti e volgarismi) che caratterizza l'Italia attuale.

b) Da un punto di vista linguistico, la sostituzione delle varietà dialettali di Camilleri con altre che siano rappresentative della cultura di arrivo mi consentirà in futuro di "illustrare" il gioco linguistico intrapreso dall'autore nella sua lingua madre.

Il prezzo pagato è carissimo: l'eliminazione del gusto esotizzante del testo originale, dei suoi referenti culturali, del suo inquadramento culturale in un contesto situato, in maniera indiscutibile, nel sud d'Italia, è purtroppo impossibile da rispettare in una traduzione.

c) Da un punto di vista culturale, se privilegiamo il riflesso della cultura d'origine nel testo di arrivo vediamo che, probabilmente, ciò è soltanto possibile rinunciando a trasformare o a sostituire buona parte dei giochi del linguaggio utilizzati da Camilleri in italiano.

Ci troviamo di fronte a un dilemma: se addomestichiamo, eliminiamo referenti culturali; se esotizziamo, non rispettiamo la ricchezza del testo originale. Una possibile soluzione sarebbe quella di trovare un equilibrio tra la sperimentazione linguistica e il riflesso della cultura nella quale è espresso il testo originale.

Alla luce delle affermazioni esposte in precedenza, resta soltano da compiere un lavoro di "equilibrismo" tra l'addomesticamento "controllato" del testo in grado di permettere che si trasmetta la varietà linguistica dell'autore utilizzando i ricorsi linguistici della lingua di arrivo (lo spagnolo e le sue varietà dialettali) e il mantenimento cosciente dei referenti culturali della lingua di origine che consentano al lettore di identificare il testo come il riflesso di una cultura "diversa": la cultura siciliana.

2.3 LA DIFFUSIONE DELLA CULTURA: UN'IMPRESA QUASI "IMPOSSIBILE"

Insomma, ciò che ci proponiamo è un problema così antico come quello stesso della traduzione come "ponte tra culture". Più il livello di normalizzazione linguistica è elevato e maggiore è il grado di comunicazione internazionale, a costo di rinunciare alle particolarità di ciascuna cultura. Più il livello di "idiosincrasia" culturale è elevato e minore è il livello di comunicazione internazionale, nella misura in cui non esistano equivalenti culturali nella cultura di arrivo che permettano di classificare la problematica che riflette l'opera di partenza.

In altre parole, anche se l'Italia e la Spagna condividono un storia secolare comune, un universo bagnato dal Mediterraneo e una forma di vivere abbastanza simile in molti aspetti, il fatto è che la problematica linguistica che espone Camilleri circa l'italiano contemporaneo (conciliazione o divorzio tra lingua standard – normalizzata dai mezzi di comunicazione – e varietà dialettali che identificano un parlante con la sua "terra") non possiede nessun equivalente in spagnolo, a meno che vogliamo riprodurre tale fenomeno in termini di conflitto tra lingue, come avviene nelle comunità autonome che hanno due lingue ufficiali (castigliano-catalano, castigliano-euskera, castigliano-galiziano, castigliano-valenciano, castigliano-mallorquín). Altra possibilità, pericolossissima dal mio punto di vista, sarebbe quella di far convergere il conflitto esistente tra un uso standardizzato della lingua scritta (lo spagnolo peninsulare) e le varietà orali – parlate esistenti nella penisola (andaluso, extremeño, murciano, ecc.).

Nuovamente, il traduttore dovrà scegliere, in funzione del destinatario della sua opera e delle caratteristiche dell'opera originale, se optare per "addomesticare" o "esotizzare" il testo, e, nel caso in cui opti per entrambe le operazioni, in che modo portare a termine un addomesticamento del testo originale, a quali livelli e in quale altro grado mantenere le peculiarità del testo originale nella stesura del testo di arrivo.

3. I LIVELLI O I TIPI D'EQUIVALENZA: LINGUISTICA, COGNITIVA E CULTURALE

Recentemente, in una conferenza della Prof.ssa Mercedes Tricas Preckler (ordinaria di Traduzione e Interpretazione dell'Universitat Pompeu Fabra) nell'ambito del ciclo di conferenze di Traduzione e Interpretazione del Programma di Dottorato "Studi di Traduzione: ricerca in traduzione e interpretazione specializzate", organizzato presso l'Università di Malaga durante l'Anno Accademico 2006/2007, ci veniva posto il dilemma esistente tra equivalenza linguistica (poco accettata nell'attualità degli Studi di Traduzione), equivalenza cognitiva (che riflette i processi che accompagnano gli atti comunicativi dei parlanti) ed equivalenza culturale (che rispecchia i "frames" o "ambiti", utilizzando la terminologia di Erving Goffman, nei quali si produce l'interazione comunicativa).

La professoressa Tricas diceva inoltre che:

a) Non bisogna ossessionarsi con la ricerca dell'esatto equivalente linguistico. Ciò è solamente possibile in alcuni casi e all'interno di alcuni campi di specializzazione che, dovuto a ragioni diverse, hanno optato per una "normalizzazione a scala internazionale". Non è il caso, ovviamente, della traduzione letteraria.

b) La ricerca di equivalenze cognitive o culturali permette, utilizzando le risorse linguistiche della cultura di arrivo, di riflettere il "senso" (secondo la terminologia della scuola di Parigi) o gli "ambiti" di attuazione (secondo la terminologia di Erving Goffman) disinteressandosi, a questo proposito, del fatto che il testo sia linguisticamente equivalente o no all'originale proposto per la sua traduzione.

A questo proposito, è evidente che i giochi del linguaggio e la "sperimentazione linguistica" portata a termine da Camilleri nei suoi testi

dovranno essere sostituiti da risorse linguistiche idonee della cultura di arrivo. Ma si deve fare attenzione alla problemática della "ritraduzione" o della "traduzione insufficiente".

La connotazione dei giochi linguistici utilizzati nella lingua di arrivo possono costituire una trappola mortale per il traduttore; questi, dovrà ricorrere, utilizzando la vecchia denominazione di Vinay-Dalbernet, a un tecnica o strategia di compensazione, in modo che, il testo di arrivo, preso nel suo insieme sia linguisticamente e culturalmente equivalente o, almeno, rispecchi per quanto possibile sia l'estetica che il contenuto dell'informazione presente nel testo originale.

4. CHI INFLUISCE SUL LAVORO DEL TRADUTTORE? LA FIGURA SEMPRE PRESENTE DELL'EDITORE O DEL CLIENTE DELLA TRADUZIONE

A questo proposito è importante poter sottolineare che non sempre il traduttore è il responsabile dell'adozione di una determinata strategia di traduzione. Le case editrici, gli editori (anche chiamati clienti nel gergo dei traduttori), delimitano in molti casi il lavoro del traduttore a favore della maggior commercializzazione del testo tradotto e, quindi, del maggior successo editoriale.

Senza volerci sottrarre ad alcuna responsabilità, da una prospettiva della traduzione, certamente ci farebbe piacere sottolineare che questo lavoro di consapevolezza sulla complessità che accompagna la traduzione di opere come quelle di Camilleri non solo dovrebbe riunire traduttori ed esperti di traduzione, ma si dovrebbero coinvolgere, per ovvi motivi, anche i responsabili del filtrare il tipo di traduzione che si deve svolgere e il tipo di traduzione, che risulta non avere possibilità di essere finita a causa, soprattutto, delle sue ripercussioni nel mercato editoriale.

5. LE SFIDE PENDENTI: BOZZA DI ALCUNE LINEE DI RICERCA FUTURA

A questo proposito, è mio interesse continuare nello studio della traduzione letteraria anche se, data la particolarità linguistica dell'opera di Camilleri, dovrò dirigere i miei studi anche su altri aspetti:

- Lo studio della variazione linguistica dell'italiano e le sue possibili equivalenze funzionali in spagnolo.
- Lo studio di metaforizzazione dell'italiano e dei suoi equivalenti metaforici in spagnolo. Le frasi fatte, le espressioni colloquiali, i proverbi costituiscono un universo di condensazione nel quale coesistono arcaismi, referenti culturali, etica ed estetica di una forma tale che la sua sostituzione in un'altra lingua e cultura dovrà cercare di non connotare più di quanto dica il testo originale e nemmeno rendere più "ottuso" e meno espressivo il testo di arrivo rispetto al testo originale.

Come già detto in precedenza, il presente studio della variazione e della metaforizzazione dovrà essere accompagnato da uno studio contrastivo più amplio nel quale si possano apprezzare le strategie di traduzione utilizzate nella traduzione di Camilleri in altre lingue. In questo modo, si potrà apprezzare fino a che punto una formula di addomesticamento risulta più valida che una di esotizzazione, o viceversa, a seconda delle lingue e delle culture di arrivo.

In ogni caso, malgrado il bilancio degli obiettivi raggiunti e delle sfide pendenti, capisco che il gioco è "valsa la candela", per l'avventura di addentrarsi in una ricerca così complessa e ricca di sfumature e orientamenti, e per la possibilità che mi ha permesso di conoscere più approfonditamente la mia propria cultura e di come venga "recepita" nel mio paese di adozione, la Spagna.

ANEXO

INTERVISTA A ANDREA CAMILLERI[76]

Traduzione, sperimentazione, lingua e dialetto:

intervista a Andrea Camilleri

Ho conosciuto Andrea Camilleri a Roma, il 14 ottobre del 2005. Quella che segue è la trascrizione dell'intervista che mi ha rilasciato durante la quale abbiamo parlato di lingua, dialetto e traduzione. A lui, i miei più sinceri ringraziamenti.

G.C. *Come giudica, complessivamente, il lavoro dei suoi traduttori?*

A.C. Per poter dare un parere sul lavoro del traduttore dovrei conoscere tutte le lingue, anche il sud coreano e il giapponese. Anche se ci sono lingue che posso in qualche modo capire, come l'inglese, il tedesco o lo spagnolo, sinceramente, non posso dire molto sul "comportamento" di alcuni traduttori".

G.C. *E le traduzioni realizzate allo spagnolo? Cosa ne pensa?*

A.C. Di questo argomento posso parlare con un minimo di conoscenza anche perchè ci sono stati dei convegni. Soprattutto ce n'è stato uno, quello palermitano, dove per esempio sono intervenuti due traduttori francesi e anche il traduttore tedesco (Moshe Kahn). Dalla Spagna è venuta anche la

[76] Publicada en *Trans. Revista de Traductología*, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Málaga, n.10 (2006), pp. 147-155.

professoressa Blanca Muñiz Muñiz dell'Università di Barcellona, la quale è stata abbastanza dolcemente negativa nei confronti delle traduzioni con una leggera preponderanza nei confronti delle traduzioni al catalano[77]. La professoressa Muñiz ha spiegato le motivazioni delle sue perplessità. Sostanzialmente diceva che il tipo di traduzioni realizzate in Spagna tentava di sdipanare la matassa di chiarezza rendendo il discorso del traduttore chiaro, ma non era l'operazione più giusta.

G.C. *Crede, comunque, che si possa/debba sperimentare con le lingue?*

A.C. Credo che sia una delle cose più diffuse che fanno i traduttori. Sono sicuro che lo fanno in Svezia e in Danimarca, cioè a dire una sorta di re-traduzione di italiano e da lì ripartire. Per cui io, in un certo senso, rimango piuttosto perplesso su questa tecnica. C'è una cosa da notare: in Italia i miei romanzi che hanno avuto più successo sono i romanzi di Montalbano, non certo i romanzi storici. La stessa identica cosa avviene all'estero. Ma c'è una spiegazione plausibile: cioè a dire che lì funziona assai di più il *plot* del giallo che la scrittura in sè. E' come se si ascolta un disco di musica jazz: non si sa chi sono gli esecutori, ma sappiamo chi sta suonando, si riconosce il timbro, la voce. Non mi interessa il tema musicale. In queste traduzioni prevale soprattutto il tema musicale. Una volta, ai miei tempi, il discorso volgeva tra forma e contenuto, forse troppo semplificante, allo stile crociano, la filosofia estetica crociana, che era la struttura imperante durante la mia giovinezza. Oggi, se volessimo tornare a quei parametri crociani, vedremmo che la forma si perde. Posso aggiungere che nei miei romanzi (tradotti) la forma si perde, ma rimane comunque la struttura e i contenuti. E

[77] Entre las principales obras de Camilleri traducidas al catalán subrayamos: *Un mes amb Montalbano* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pep Juliá; *La conessió del telèfon* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de *Ana Casassas*; *L'òpera de Vigàta* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pau Vidal; *El gos de terracota* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pau Vidal; *La ópera de Vigàta* (2000), Quinteto – Bolsillo, Barcelona, traducción de Juan Carlos Gentile Vitale; *L'estació de la caça* (2000), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Ana Casassas; *Un gir decisiu* (2004), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pau Vidal.

quella non si può cambiare. La forma non si perde mai, rimangono i contenuti. Però, un romanziere credo si senta un po' menomato in un romanzo dove si rispettano solo i contenuti, perchè viene stravolto e diventa anonimo.

G.C. *In Italia il motivo del suo successo è imputabile (e non solo) anche alla lingua e al suo stile. Se nelle varie traduzioni realizzate non sono state rispettate "certe regole" da parte dei traduttori ciò vorrebbe dire che nel testo tradotto ha avuto più importanza la trama piuttosto che la lingua?*

A.C. Una volta sdipanata e resa chiara la forma è chiaro che a questo punto rimane un racconto, il lettore segue il racconto, ma qui si ferma. Su questo argomento io ho fatto delle polemiche bestiali. Le spiego: se traduciamo Machiavelli in italiano, per renderlo più accessibile a tutti, è come seguire un processo che conduce a riconoscere un poeta dalla sua voce. Se io leggo Gadda senza sapere chi è, io riconosco che è Gadda, lo riconosco dal timbro, a prescindere dalla voce. E questo purtroppo nelle traduzioni si perde. C'è questo tentativo dei traduttori di avvicinarsi a questo lavoro.

G.C. *In alcune lingue, in francese, per esempio, i suoi personaggi parlano con spiccati accenti marsigliesi o lionnesi (traduttori forse spregiudicati più di altri?), in altre lingue, invece, non c'è stata alcuna "sperimentazione". Cosa ne pensa?*

A.C. Qui ci sono stati diversi problemi: Serge Quadruppani nel suo intervento al congresso di Palermo intitolato "Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo" (Sellerio 2004)[78], ha cercato una sorta di francese un pò "ecumenico", e visto che non gli bastava si è andato a prendere anche il marsigliese. Per ciò che riguarda Dominique Vittoz, l'altra traduttrice francese, lei ha scelto il lionnese. Quando ha dovuto tradurre *Il Re di*

[78] Las actas del congreso han sido publicadas con el título *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, Palermo, Sellerio, 2004, pp.200

Girgenti si è spostata sul lionnese arcaico, ha dovuto fare una sorta di glossario lionnese-francese, anzi un vero e propio glossario, per farsi capire anche dai francesi (e anche questo lei l'ha saputo ben descrivere nel suo intervento palermitano). Entrambi, credo, abbiano creato un bel problema. Se io parlo, come diceva Quaddruppani, il marsigliese, perchè non ho ambientato i miei romanzi a Marsiglia? Ciò assume una connotazione molto precisa. Allora dove ci troviamo? Poi ho avuto altri due traduttori francesi. In particolare uno che ha tradotto altri due miei libri, che era un ottimo traduttore dall'italiano e si chiamava Louis Bonalumi. Arrivato ad un certo punto, di fronte ad alcune difficoltà si è inventato il corrispettivo che ho inventato io, ma in lingua francese. Si tratta quindi di coniare spudoratamente un francese meticcio. Ma non inventandolo. Bonalumi, per esempio, ha applicato proprio questa soluzione per l'ultimo capitolo de *La bolla di componenda*. In tedesco lo stesso tipo discorso: la casa editrice che ha tradotto tutto Montalbano e il traduttore, bravissimo, Moshe Kahn, hanno fatto ricorso ad uno scrittore poco noto in Italia ma molto famoso nel loro paese che usava degli equivalenti letterari simili ai miei e si è un po' adeguato allo stile di quell'autore. Per ciò che riguarda Sartarelli, in inglese, lui ha usato un linguaggio "slang". Credo sia il caso di andare a rivangare campi abbandonati e di liberarsi dall'ossessione della *pureté* della lingua (come dicono in Francia).

G.C. *In altre lingue non c'è stata alcuna sperimentazione.*

A.C. Ebbene si, questo è il comportamento dei traduttori spagnoli. Dalla Spagna non ho mai ricevuto alcuna richiesta di chiarimenti, suggerimenti. I tedeschi e i francesi, e anche Sartarelli per l'inglese, teniamo conto che la mia lingua suppone un impegno non indifferente da parte del traduttore, mi tempestano di fax e addirittura di sms, nei quali mi chiedono man mano, se questa o quella frase va bene. Mi chiedono: Io avrei capito in questo modo? Va bene? Chiedono il mio assenso sulle varie pagine tradotte. Mi mandano

anche delle opzioni di traduzioni nelle varie lingue. Quindi mi tempestano continuamente di telefonate. Dalla Spagna non mi è mai arrivato niente. Non sò perchè...

G.C. *Dunque, possiamo dire che i traduttori spagnoli si sono limitati molto nel loro lavoro, da cui si deduce questa mancanza di sperimentazione con la loro lingua?*

A.C. Credo che la casa editrice spagnola abbia optato più per la chiarezza, senza complicarsi molto l'esistenza. E lo capisco che i traduttori e gli editori si siano spaventati. Non ho letto niente in spagnolo, anche se c'ho tutto. Ma, ripeto, bisognerebbe veramente conoscere la lingua per poter giudicare il lavoro dei traduttori. Io ho cercato di divertirmi ne *Il Re di Girgenti*, ma poi ho dovuto far ricorso ad alcune conoscenze per correggere quel castigliano[79].

G.C. *Esiste l'intraducibile? E in Camilleri?*

A.C. Se vogliamo tutto è intraducibile, però bisogna accontentarsi. Ho letto varie volte l'Ulisse di Joyce senza conoscere l'inglese. Complessivamente mi sono fatto un'idea su tre o quattro versioni che ho letto in italiano. Tradotto, il testo, naturalmente, si snatura. Allora che fai, rinunci a leggerlo? Impossibile. Intanto si parte dal principio che lo scrittore sta su un piedistallo, quindi è molto geloso del suo materiale narrativo, è geloso di quel poco che ha creato. In realtà, bisogna tenere presente che in una traduzione ci troviamo di fronte come a una trasposizione televisiva. L'importante è limitare i danni, partendo dal principio che ci sarà sempre una diminuzione. Il suono si perde, è inevitable l'irripetibilità del suono. E'

[79] La originalidad de esta obra se basa en el substrato idiomático usado por el autor, que realiza una mezcla lingüística entre italiano, dialecto siciliano y español, cada cual con una connotación sociocultural distinta: el italiano hablado por los funcionarios públicos, el dialecto siciliano de los campesinos y el español de los ricos aristócratas que en aquel momento dominaban el sur de Italia y en particular Sicilia.

evidente. Si può tradurre splendidamente in un'altra lingua, ma il suono della lingua originale, che era nell'orecchio dell'autore mentre scriveva, non ci sarà più. Quando uscirono le poesia di Gracia Lorca, negli anni 40-45, edizioni Guanda, con il testo a fronte, io mi divertivo a leggerlo. Però, chiaramente, il mio modo di leggere era molto personale. Se letto da uno spagnolo ti rendi conto che è tutta un'altra cosa. Io dedico molto tempo alla rilettura, alla musicalità delle mie parole. Una volta che ho scritto una pagina la rileggo proprio per sentirne il suono, il ritmo e la musicalità. Il tono, insomma. E se mi rendo conto che forse ho usato un tono molto ricercato, allora provo ad alleggerirlo. E' la più bella operazione, a cavallo tra cercare di mantenere la vera identità dell'opera e andare verso qualcos'altro. E' la più bella soddisfazione della vita quando taglio intere pagine e le butto via...

G.C. *Lei ha mai tradotto?*

A.C. No, pochissimo. Ho tradotto solo per mio piacere, due o tre poesie di Machado, ma ripeto è stato solo un esercizio di piacere.

G.C. *Se lei fosse il traduttore di Camilleri come tradurrebbe Camilleri?*

A.C. Credo che mi arrampicherei sugli specchi. La cosa che cercherei di mantenere è il ritmo della narrazione attraverso la costruzione della frase. La frase è costruita in modo tale da scorrere in un certo modo. La cosa più difficile è capire la frase così com'è costruita. Bisogna capire l'ingranaggio di questo meccanismo. Quando ho tenuto delle lezioni in delle scuole di scrittura, dicevo che non si può insegnare a scrivere. Non è come andare a bottega come si faceva una volta. Come si fa ad andare a bottega da uno scrittore. Se ci penso, potrebbe essere anche molto semplice: prendete lo scrittore che vi piace di più. Dopo averlo letto e riletto, esercitatevi a ricalcarlo, cioè riscrivere una frase e analizzatela spostando gli elementi

all’interno, per esempio un aggettivo, e dunque osservate quali cambiamenti subisce e cosa avviene al suo interno. Bisogna imparare a giocare con la frase. Il gioco è una parola chiave e attraverso il gioco bisogna stare attenti ai movimenti interni. Provate per esempio a rimescolare “sempre caro mi fu quest’ermo colle”, non funziona più niente. La stessa cosa succede per la traduzione: bisogna imparare dall’interno a riconoscere la struttura della frase.

G.C. *I dialetti vanno tradotti o tratatti? O è preferibile far ricorso a una lingua neutra?*

A.C. Se io adopero il dialetto so benissimo di mettere il lettore, anche italiano, di fronte ad una sorta di spaesamento. E’ chiaro che un traduttore non può non tenere conto di questa difficoltà. Può fare quello che diceva la Vittoz: se nella traduzione lascio passare una dissomiglianza troppo forte in una frase, nel rigo successivo, dove magari non sono presenti particolari difficoltà, si aggiunge qualcosa, per bilanciare il ritmo della pagina. Questa si chiama compensazione. Ma non lo sostituirei in corso d’opera con un altro dialetto, tenderei piuttosto a seguire l’operazione fatta da Serge Quadruppani, cioè, andrei a cercare all’interno di una lingua le varie modalità di espressione. Come dicevo prima, giocherei con la lingua. Se noi facciamo come se stessimo usando la lingua italiana, avremmo un certo risultato, che è come dire che alcune parole sono più usate al nord piuttosto che al sud, e viceversa. Allora, tradurre è un gioco, e un gioco di questo tipo deve essere portato all’estremo, fino a raggiungere il senso della “ricerca” linguistica, all’interno di ogni singola lingua. Per me, dunque, il dialetto va trattato e non tradotto.

G.C. *Ciò vuol dire, quindi, far ricorso a una lingua neutra?*

A.C. Come le dicevo, io proverei prima a giocare con la lingua. La traduzione deve essere soprattutto un gioco, responsabile, ma anche coraggioso. E un gioco come questo deve essere elevato alle ultime conseguenze, fino a raggiungere il senso della "ricerca" linguistica nascosto all'interno di ciascuna lingua.

G.C. *Mi scusi, parliamo dei diversi registri, degli strati linguistici della sua produzione. Che funzione hanno? Gadda suggeriva una certa idea di plurilinguismo in letteratura. E' d'accordo?*

A.C. Se uno adopera il dialetto o i diletti nella propria letteratura non è detto che si debba far ricorso alla teoria del plurilinguismo espessa da Gadda. No, il mio discorso non ha nulla a che fare con Gadda, la sua ricerca è ad un livello altissimo, io non intendo seguire il suo discorso nel campo della ricerca essenzialmente letteraria. Per me la lingua è un mezzo, non un punto di arrivo. E' un mezzo al quale mi sono affidato e ho cercato di renderlo il più funzionale possibile alle mie esigenze espressive. Questo è soprattutto ciò che mi differenzia da Gadda.

G.C. *Secondo me, lei è il più profondo conoscitore della nostra lingua e delle sue varietà: una certa idea sul suo linguaggio, parafrasando una frase di Marcello Sorgi* [80]*, Lei se l'è fatta?*

A.C. Per me, la mia lingua, è il risultato di una costruzione, il cui sforzo maggiore, credo, sia stato il passaggio dall'artificiosità che ho costruito alla naturalezza della lingua sorgiva. Questa è stata l'operazione fondamentale che ho cercato di fare in tutti questi anni. Credo che tutti i modi di scrittura di uno scrittore siano in origine artificiali, cioè, sono studiati e cercati a tavolino. Poi, quando uno ha sentito che quella voce funziona, ripeto, è la più adatta alle proprie corde vocali, ne segue la scia.

[80] Sorgi, M. (2000), *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo.

G.C. *E' cambiato negli anni il suo modo di scrivere?*

A.C. Io credo che negli anni in cui mi venne rimproverato di scrivere in un certo modo, l'esperienza fondamentale che mi ha fatto pensare di più è stata l'amicizia con Niccolò Gallo, che ho raccontato diverse volte. Gli mandai *Il corso delle cose* (1988). Lui era un critico di una raffinatezza e di una sensibilità strordinaria. *Il corso delle cose* l'ho finito di scrivere nel '78 e per dieci anni è rimasto a giacere nei cassetti. Per dieci anni non ho pubblicato più niente salvo due *Interviste impossibili* con Bompiani. Dopodichè, il libro venne pubblicato nell'88. Nel '90, poi, è uscito *Un filo di fumo*. In quei dieci anni di inattività, quelli che erano stati i suggerimenti di Niccolò Gallo, quelli che hanno fatto radice, non mi hanno fatto schiacciare il freno ma, semmai, il pedale dell'acceleratore fino in fondo. Infatti, nell'unico romanzo che è stato pubblicato in seconda edizione da Sellerio, è evidente una certa differenza rispetto alla prima edizione. Cioè, nella seconda edizione ho tenuto conto di tutte le annotazioni che mi aveva fatto Niccolò Gallo. Queste annotazioni fanno sì che nella lettura del romanzo pubblicato da Sellerio non vi fosse traccia di diversità rispetto agli altri romanzi. Mentre l'edizione pubblicata da Lalli (1978) di differenze rispetto a quella della Sellerio ne dimostra, e come. Quindi devo dire che in quegli anni e attraverso le "Due interviste impossibili", che ripeto sono le uniche cose che scrissi in quegli anni, in realtà ho fatto una sorta di vero e severo studio su come avrei dovuto e voluto scrivere.

G.C. *Ma Lei, quando trova il tempo per scrivere tutte queste storie?*

A.C. I miei alunni dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma mi dicevano: "Ma tu queste storie ce le raccontavi a lezione". In realtà, anche se non le raccontavo per iscritto, le raccontavo già molto tempo fa. E ora ritornano tutte alla mia memoria.

G.C. *Come definirebbe allora il dialetto?*

A.C. Il dialetto è la mia lingua originaria. A casa mia si parlava il dialetto, i miei amici parlavano in dialetto, a scuola si parlava con la maestra, e si diceva "Sì, signora maestra". Poi tra compagni commentavamo quello che diceva la maestra e scherzavamo in dialetto tra di noi. C'era tra di noi proprio un bilinguismo assoluto. La maestra si arrabbiava quando sentiva parlare in dialetto. Poi mi hanno mandato in un convitto vescovile ad Agrigento con i preti, e lì c'era l'Accipe, che è una cosa che mi ha fatto molto maturare nella mia scrittura. Accipe in latino significa "prendere", "ricevere". Allora, era come un totem, un piccolo oggetto in legno. Il prete, il primo giorno di scuola lo dava ad uno dei ragazzi e appena si sentiva qualcuno che diceva una parola in dialetto, si diceva "Accipe", e quello se lo prendeva e rimaneva ad ascoltare i ragazzi che parlavano in dialetto. La sera chi aveva l'Accipe si faceva un'ora in ginocchio. Fu allora quando mi inventai questa trovata: andavo a cercare sul vocabolario parole che sembravano termini dialettali invece erano italiano. Quindi, arrivata la sera, io dicevo quella parola e il compagno mi diceva "Accipe". Io contestavo e invitavo i compagni ad andare a cercare quella parola sul vocabolario. Io andavo soprattutto alla ricerca di parole di origine araba, come *giara*[81], e quindi questo esercizio è stato un utile banco di prova per il futuro.

G.C. *Simona Demontis ha definito la sua lingua "un ibrido, ricco in neologismi, ricavati da espressioni su calco dialettale e miscelati con l'italiano"? E' d'accordo?*

A.C. La sottoscrivo in parte. Anche se per ragioni di natura strettamente politiche, che spesso sono anche quelle per cui non mi si traduce, non si

 "Giara" o "giarra", en español: "jarra"; del árabe ğàrra. Diccionario *Lo zingarelli*, Zanichelli, Milán, 1998.

sperimenta molto con la mia lingua, come in Spagna, credo che la migliore definizione sia lingua “meticcia”.

G.C. *Angelo Guglielmi ha detto che i suoi romanzi “parlano con la lingua con cui si esprimono prima che con l’intreccio in cui si sviluppano”*.

A.C. Infatti sono d’accordo. E questo è il tipo di sofferenza di cui parlavamo all’inizio. Questo è il problema, in certe traduzioni viene privilegiato l’intreccio più che quella cosa assai più importante e che Guglielmi ha individuato giustissimamente, la lingua.

G.C. *Lingua e pensiero: cosa nasce prima, il personaggio o il suo modo di parlare? Da dove arriva la sua voce?*

A.C. Prima nasce il pensiero. Come diceva Leonardo Sciascia ad un suo amico che partiva in quarta “Tu devi riflettere prima di pensare”. E’ un consiglio che io ho seguito. La mia lingua è dentro di me, viaggia sempre con me. Quando invento un personaggio, cerco dentro di me il suo modo di parlare.

G.C. *Il suo modo di parlare e di scrivere è la “rivendicazione” di qualcosa?*

A.C. No, non è mai stato una rivendicazione. E’ piuttosto ciò che ho identificato come la possibilità di riuscire a dire e a comunicare al meglio quello che intendevo comunicare. La mia lingua e il mio modo di parlare non hanno un senso politico, anche di politica letteraria. Ho semplicemente capito che con questo dialetto potevo dire alcune cose se solo sapevo scegliere le parole adeguate. Se avessi usato solo l’italiano questo esercizio non mi sarebbe riuscito.

G.C. *Per chi scrive Camilleri? Come crede che venga recepita la sua lingua dai lettori non-siciliani?*

A.C. Su questo vorrei che lei mi credesse. Si è creata una situazione abbastanza schizofrenica con il primo romanzo *Il corso delle cose* nel 1978 con quelle annotazioni fatte da Gallo. Ogni scrittore che pubblica si rende pubblico. Ciò vuol dire che questi vuole comunicare anche a persone che non conosce, altrimenti scriverebbe un diario e lo conserverebbe nel cassetto senza mai tirarlo fuori. Se siamo d'accordo su questo andiamo avanti. Naturalmente, una volta che uno scrittore pubblica, più persone lo leggono e più crede di avere raggiunto il proprio scopo. Lo leggono. Poi se lo capiscono è un discorso che viene dopo. Sapevo che con quella mia lingua avrei posto il lettore davanti ad alcune difficoltà. Mentre, Niccolò mi diceva: La difficoltà la poni nel doppio registro che stai adoperando nel primo romanzo. Leonardo Sciascia, poi, mi disse che se avessi continuato a scrivere in quel modo nessuno mi avrebbe capito. E' lì che scattò in me l'idea di scrivere diversamente. L'unica cosa era procedere testardamente, ma lo facevo per necessità, una necessità espressiva, e non per infastidire i miei lettori.

G.C. *Ha citato Leonardo Sciascia. Chi era Sciascia?*

A.C. Ho detto e ho scritto spesso che Sciascia è per me come l'elettrauto. Quando ho le batterie scariche rileggo qualcosa di Sciascia. Come vede, ho sempre i suoi libri sottomano, come anche quelli di Simenon e di Borges. E' il modo di ragionare di Sciascia, non tanto quello di scrivere, che mi ricarica le batterie. E' un rapporto molto intenso il nostro. Nella vita però non è stato proprio così. Da una parte c'erano gli amici di Leonardo, quelli che lo chiamavano Nanà. Io l'ho sempre chiamato Leonardo, appartenevo cioè a un girone un po' più esterno di amici. Il fatto che io abbia cominciato ad ammirare Leonardo Sciascia risale a *La strage dimenticata*. Gli diedi tutto quello che avevo, i miei appunti, le mie idee e gli dissi: "Scrivila tu questa storia". Lui invece mi diceva che dovevo scriverla io. Insomma, scrivila tu e

scrivila io, mi disse che se l'avessi scritta io l'avrebbe fatta pubblicare da Sellerio. E così gli sono debitore di una grande amicizia con Elvira Sellerio.

G.C. *Saprebbe fare di più con la sua lingua?*

A.C. No, sinceramente, non saprei fare di più. Non posso fare di più con questa lingua che mi sono creato. Ne *Il re di Girgenti* ho dato tutto. Mi fermo lì.

G.C. *Si dice che quando uno scrittore italiano opta per l'uso del "miscuglio" linguistico si scopre che lo fa per tre ragioni: identificazioni dei luoghi, comicità-umorismo, quindi ironia, o per sottolineare la caratteristica di un personaggio. E' d'accordo?*

A.C. Credo fermamente che il motivo principale sia soprattutto una questione di necessità espressiva. Così si raggiunge una maggiore intensità. Grazie a questa sperimentazione è possibile raggiungere una certa libertà che con l'uso di una lingua normalizzata forse non avrebbe senso. Per esempio, con il dialetto si può raggiungere una certa carica ironica che non la lingua sarebbe impossibile.

G.C. *Che importanza ha, per il suo modo di scrivere, quella variazione linguistica sulla quale tanto insistono coloro che hanno studiato le sue opere e che è possibile apprezzare costantemente nei suoi romanzi?*

A.C. Si, è vero. Il tutto nasce dalla letteratura di Luigi Pirandello. Era lui che diceva che per certe cose il dialetto esprime il sentimento, e per le stesse cose la lingua esprime il concetto. Questa è stata per me una regola di scrittura.