



*Traducción, experimentación, lengua y dialecto, son sólo algunos de los temas tratados en la entrevista que sigue realizada al escritor italiano Andrea Camilleri. La traducción, según él, tiene que ser considerada en cuanto experimentación, búsqueda y juego entre las lenguas. Sobre este juego, su búsqueda y la original experimentación lingüística creada por nuestro autor, Camilleri traza un cuadro exhaustivo sobre lo que, en su opinión, tiene que ser el papel de los traductores.*

**PALABRAS CLAVE:** traducción, experimentación, lengua italiana, dialecto, Camilleri

# Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri

GIOVANNI CAPRARA  
*Universidad de Málaga*

*Translation, experimentation, language and dialect are some of the issues developed along the interview which follows with the Italian writer Andrea Camilleri. In his opinion, translation has to be defined as experimentation, search and play among languages. Based on this play, its search and the original linguistic experimentation created by our author, Camilleri draws a complete picture of what, in his opinion, should be the task of translators.*

**KEYWORDS:** translation, experimentation, Italian language, dialect, Camilleri



Escritor, director teatral y guionista para la televisión pública italiana, Andrea Camilleri nació en Porto Empedocle (Sicilia) en 1925. Inició su actividad artística con una serie de montajes de obras de Pirandello, Ionesco, Eliot y Beckett para el teatro y con numerosas producciones policíacas para la televisión, como las del teniente Sheridan o del comisario Maigret, muy apreciadas por el público italiano. Es posible dividir la producción literaria de Camilleri en dos filones: por un lado el filón histórico, una serie de novelas ambientadas en la Sicilia del siglo XIX; por el otro, el policíaco, en el que sobresale la figura del comisario Montalbano, verdadero protagonista del éxito de nuestro autor. En España, la obra de Camilleri ha sido publicada por distintas editoriales; entre ellas es posible destacar sobre todo el papel de la editorial Destino, que ha introducido las obras del filón histórico, y el de la editorial Salamandra, que a su vez se ha dedicado casi exclusivamente a la traducción de las novelas policíacas. Las principales obras publicadas por Destino, y traducidas casi exclusivamente por Juan Carlos Gentile Vitale, son: *La concesión del teléfono* (1999), *El curso de las cosas* (2000), *Un hilo de humo* (2001) y *La desaparición de Patò* (2002). Las obras de Camilleri publicadas por la editorial Salamandra han sido traducidas, en su mayoría, por María Antonia Menini Pagés. Entre los títulos principales destacan: *El perro de terracota* (1999), *El ladrón de meriendas* (2000), *La voz del violín* (2000), *La nochevieja de Montalbano* (2001), *La excursión a Tindari* (2001), *El miedo de Montalbano* (2004) y *Un giro decisivo* (2004).

Las obras de Camilleri han sido traducidas a varios idiomas (inglés, francés, alemán, danés, griego moderno y también japonés, por citar sólo algunas) y han alcanzado en poquísimo

tiempo un éxito sin precedentes para un autor italiano. Gracias al favor encontrado entre los lectores, al hecho de que Camilleri haya publicado su primera novela con 53 años y a que en menos de 25 años haya publicado una veintena de novelas, un número enorme de artículos, de ensayos y de cuentos, y sobre todo gracias al éxito encontrado con su lengua tan original (una mezcla de italiano y dialecto siciliano), es posible definir a Camilleri como un verdadero «fenómeno» literario.

Visité al autor en su casa de Roma el día 14 de octubre de 2005. La que sigue es la transcripción y traducción de la entrevista que me concedió, en la que hablamos de lengua, dialecto y traducción. A él, mi más sincero agradecimiento.

*¿Cómo juzga, en general, el trabajo realizado por sus traductores?*

Para poder ofrecer un juicio sobre el trabajo de los traductores, un autor debería conocer todas las lenguas, inclusive el surcoreano o el japonés. Aunque haya lenguas que quizás manejo más que otras, el inglés o el francés, por ejemplo, con toda sinceridad no puedo decir mucho sobre la labor de mis traductores.

*Y sobre las traducciones realizadas en España, ¿qué opina?*

A esta pregunta puedo contestarle con más detenimiento, pues hace poco menos de un año fui invitado a un congreso organizado en mi honor en la ciudad de Palermo<sup>1</sup>. Allí participaron algunos traductores: el alemán Moshe Kahn, los franceses Dominique Vittoz y Serge Quadruppani, y el inglés Stephen Santarelli. Desde España vino la profesora Blanca Muñoz Muñoz de la Universidad de Barcelona, que fue

<sup>1</sup> Las actas del congreso han sido publicadas con el título *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo, Sellerio, 2004.



bastante dulcemente negativa hacia las traducciones realizadas al castellano, con una ligera preponderancia en sus conclusiones hacia las traducciones al catalán<sup>2</sup>. La profesora Muñiz explicó las razones de sus dudas. En resumidas cuentas, decía que las traducciones realizadas en España tenían el pretexto de desenmarañar la madeja (y no sólo lingüística) de mis novelas, transformando mi discurso en una operación más clara (para el lector). Pero esta no es la operación más correcta.

*¿Cree que se debe/puede experimentar con las lenguas?*

Creo que esto es una de las cosas más comunes y más frecuentes que hacen los traductores. Estoy seguro de que tanto en Suecia como en Dinamarca, sólo por poner un ejemplo, los traductores experimentan con su propia lengua. Es decir, operan una especie de (re)traducción del italiano, de donde arrancan para después encaminarse hacia una verdadera traducción. Sinceramente, esta operación me deja bastante perplejo. Me gustaría abrir un paréntesis: en Italia las novelas mías que más éxito han tenido son las que pertenecen al filón policíaco del comisario Montalbano, y no las novelas históricas. Idéntica cosa ha ocurrido en el extranjero. Creo que para todo esto hay una explicación plausible: funciona más el enredo policíaco que la escritura en sí misma. Es como escuchar un

disco de música jazz: vamos a un local para escuchar música, no conocemos a los artistas que tocan, pero sabemos de quién es la melodía que están tocando porque la reconocemos por el timbre, por la voz de los instrumentos. El tema musical no me interesa. En las traducción prevalece sobre todo el tema musical. Hubo un tiempo, cuando yo era joven, en el que la discusión era entre forma y contenido, quizás demasiado simplista, al estilo de la filosofía crociana, que era la estructura imperante de toda novela. Si hoy en día quisiéramos volver a los parámetros de Benedetto Croce, veríamos que la forma se pierde. Entonces, para volver a su pregunta, puedo decir que en mis novelas (traducidas) la forma se pierde, aunque permanecen intactas la estructura y los contenidos y estos no pueden cambiar. Pero yo creo que tampoco la forma debería perderse nunca. Yo, novelista, me siento algo mutilado, por decirlo de algún modo, en una novela traducida donde se me respetan sólo los contenidos. Así, mis novelas, aparecen como desencajadas y pasan a ser unas obras más bien anónimas.

*En Italia, el motivo de su éxito es imputable sobre todo (y no sólo) a su lengua y a su estilo. Si en las traducciones los traductores no han respetado ciertas reglas, ¿esto quiere decir que en el texto traducido ha tenido más importancia la trama en lugar de la lengua?*

Una vez desenmarañada la madeja y hecha más clara la forma está claro que lo único que queda es el relato. El lector sigue el relato, pero allí se queda. Sobre esta polémica yo he participado en muchos encuentros literarios. Le explico: si traducimos la obra de Machiavelo al italiano, para que todo el mundo pueda acceder a él con la máxima facilidad de comprensión, es como operar un proceso que conduce a reconocer a un poeta por su voz. Si, por ejemplo,

<sup>2</sup> Entre las principales obras de Camilleri traducidas al catalán subrayamos: *Un mes amb Montalbano* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pep Juliá; *La concesió del telèfon* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Ana Casassas; *L'òpera de Vigata* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pau Vidal; *El gos de terracota* (1999), Ediciones '62, Barcelona, traducción de Pau Vidal; *La òpera de Vigata* (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.



me dispongo a leer la obra de Carlo Emilio Gadda sin saber quién es, yo sé que es Gadda, lo reconozco por su timbre, prescindiendo de la voz. Y todo esto en las traducciones se pierde, obviamente. Hay muchos traductores, no obstante, que intentan acercarse con sus trabajos a esta característica.

*En francés, por ejemplo, sus personajes hablan con claros acentos marseleses o lionés. Otro tanto ocurre en otras lenguas. ¿Quizás estos traductores han sido más desaprensivos que otros?*

Aquí hay que resaltar otro problema de la traducción: Serge Quadruppani, durante su intervención en el congreso de Palermo que le comentaba anteriormente, nos ha hablado de su estrategia a la hora de traducir mis libros y decía que tuvo que inventarse una especie de francés, algo ecuménico. Pero cuando vio que no le bastaba se decidió por inventarse una lengua mezclada, una hibridación entre un francés universal y el habla de Marsella. Dominique Vittoz, la otra traductora francesa, hizo lo mismo con el lionés. Cuando se dispuso a traducir *Il Re di Girgenti* (Sellerio, 2001), se inventó un lionés arcaico. Me comentó que hizo también una especie de diccionario lionés-francés, un verdadero glosario, para que también los franceses la entendieran. Ambos, creo, han creado un gran problema con sus decisiones. Si yo hablara en marseles, ¿por qué no he ambientado mis novelas en Marsella? Todo ello asume una connotación muy precisa. He tenido otro traductor francés, Louis Bonalumi, un óptimo traductor del italiano (sin quitar obviamente nada a los otros dos). Cuando Bonalumi se enfrentó a algunas dificultades de traducción de mi obra, tuvo que inventarse un equivalente lingüístico de mi habla: lo mismo que hice yo en italiano lo hizo él en francés. Pienso que se trata sólo de acuñar

un nuevo francés o, si prefiere, una lengua mestiza. Pero sin inventarlo. Bonalumi, por ejemplo, ha aplicado esta técnica a la traducción del último capítulo de *La bolla di componenda* (Sellerio, 1993) traducido al francés con el título *Indulgences à la carte* (Gallimard, 2002). Para el alemán vale el mismo tipo de discurso. La editorial alemana ha traducido todas mis obras del filón Montalbano y el traductor, Moshe Kahn, magnífico, se ha servido de un escritor muy poco conocido en Italia que usaba unos equivalentes similares a los míos y se ha ido adecuando al estilo de este autor. Por lo que respecta a Stephen Sartarelli, al inglés, sé que ha usado un lenguaje «slang». En definitiva, creo que se trata de ir buscando en campos abandonados y de deshacerse definitivamente de la *pureté* de la lengua, como la llaman los franceses.

*¿En otras lenguas no ha habido ninguna experimentación?*

Bueno, este es el comportamiento de los traductores españoles. Desde España no he recibido nunca una sola petición de ayuda, de aclaración o de sugerencia. Los traductores alemanes, ingleses y franceses saben que mi lengua supone un compromiso importante para ellos. Me mandan faxes, hay unos que me envían también sms, me llaman y me piden aclaraciones, si esta frase o la otra me suena bien, si han interpretado bien mis palabras. Piden mi consentimiento sobre las páginas que han traducido, me mandan opciones o ideas. Desde España no me llega nunca nada, no sé...

*Así que, resumiendo, los traductores españoles se han limitado mucho en su trabajo, ¿se deduce de ello esta falta de experimentación con su lengua?*

Pienso que la editorial española ha ido más a la claridad de las traducciones sin complicarse mucho la vida. Puedo entender que tanto los



traductores como los editores tengan miedo. No he leído nada en español, aunque lo tengo todo. Deberíamos conocer bien la lengua para poder opinar sobre la labor de los traductores. Cuando escribí *Il Re di Girgenti*, me divertí mucho con el español<sup>3</sup>, pero finalmente tuve que recurrir a unos conocidos míos para que me corrigieran aquel castellano que podemos decir me inventé.

*¿Existe lo intraducible? ¿Y en Andrea Camilleri?*

Si quisiéramos decirlo de algún modo, todo es intraducible. Pero tenemos que contentarnos. He leído el *Ulises* de Joyce varias veces sin conocer el inglés. Total, me he hecho una idea de conjunto sobre tres o cuatro versiones que he leído en italiano. El texto, una vez traducido, pierde su naturaleza. Entonces, ¿cómo hacemos? ¿Renunciamos a leer? Imposible. Hay que considerar que el escritor está sobre un pedestal, así que es muy celoso de su material narrativo. Está celoso de la criatura que ha creado. En la realidad, hay que considerar que en una traducción nos encontramos como delante de una transposición televisiva. Lo importante es limitar los daños y no olvidarse del principio de que siempre habrá una pérdida en la traducción. El sonido, por ejemplo, se pierde, y es inevitable la no repetición del sonido exacto. Se puede traducir espléndidamente en otra lengua, pero el sonido de la lengua original, que estaba en el oído del autor mientras escribía, ya no existirá. Cuando en

los años cincuenta fueron publicadas en Italia las poesías de Federico García Lorca, en la editorial Guanda, en edición bilingüe, yo me divertía leyéndolas. Pero mi manera de leer era muy personal. Estoy convencido de que si un español leyera los mismos textos sonarían de otra manera. Yo dedico mucho tiempo a la relectura, porque voy buscando la musicalidad de mis palabras. Una vez que acabo de escribir una página vuelvo a leerla para oír su sonido, su ritmo y su musicalidad. Es decir, voy buscando el tono de mis palabras. Y si me doy cuenta de que quizás he usado una entonación muy rebuscada, intento corregirla. Esta es la operación más bella: intentar mantener la verdadera identidad de la obra e ir hacia algo nuevo. La satisfacción más grande de mi vida es romper y tirar las páginas que no me suenan bien.

*¿Usted ha traducido a algún autor?*

No, muy poco. He traducido sólo por placer, dos o tres poesías de Antonio Machado. Pero ha sido sólo un ejercicio de placer, repito.

*Si usted fuese el traductor de Camilleri, ¿cómo traduciría a Camilleri?*

Tendría muchas dificultades. Lo que intentaría mantener a toda costa es el ritmo de la narración a través de la construcción de la frase. La frase está construida de forma tal que tiene que fluir de cierta manera. Lo más difícil es entender cómo está construida. Hay que entender el engranaje de este mecanismo. Cuando me han llamado para dar unas clases de escritura en unos talleres, he dicho que no se puede dar clase de esas cosas. No es algo parecido a lo que hacían un tiempo en los talleres de la Edad Media adonde acudían jóvenes artistas. ¿Cómo se puede ir a clase de un escritor? Pero si lo pienso bien, podría ser quizás algo muy simple también: tomad al escritor que más os guste. Tras haberlo leído varias veces empezad

<sup>3</sup> 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.



a repetir su estilo, empezad a transcribir una frase y a analizarla moviendo los elementos en su interior, por ejemplo, mover un adjetivo, un verbo, un adverbio, etc. Observad qué cambios tiene la frase y qué ocurre en ella. Hay que aprender a jugar con la frase. El juego, quizás, es como una palabra clave y a través de ello hay que estar muy pendientes de los movimientos internos. Lo mismo ocurre con la traducción: hay que aprender a reconocer desde el interior la estructura de la frase.

*¿Los dialectos tienen que ser traducidos o tratados?*

Si yo en mi textos hago uso del dialecto sé muy bien que pongo al lector, también al italiano, delante de una especie de confusión y de dificultad. Está claro que el traductor no puede no tener en cuenta esta dificultad. Se puede hacer lo que recomendaba la traductora Vittoz: si en la traducción me concedo una libertad muy relevante en una frase, en la línea siguiente, donde quizás no estén presentes dificultades particulares, se añade algo, para equilibrar el ritmo de la frase anterior. Esto yo lo llamo compensación. Yo no sustituiría el dialecto por otro dialecto durante la traducción. Tampoco existen muchos países en el mundo donde haya dialectos. Más bien haría lo mismo que ha hecho mi traductor Serge Quadruppani, es decir, operaría desde el interior de la lengua e iría a buscar varios modelos de expresión. Si nosotros usáramos el italiano y nada más, procediéramos a un estudio de esta lengua y guardáramos todas las informaciones recibidas en un ordenador, nos daríamos cuenta de que hay algunas palabras que son más usadas en el norte de la península que en el sur y al contrario. Es un juego parecido el que podría llevarnos a entender la necesidad de un escritor en usar un dialecto.

En definitiva, creo que los dialectos tienen que ser tratados y no traducidos.

*¿Lo que significaría también recurrir a una lengua neutra?*

Como decía antes, yo jugaría con la lengua. Traducir tiene que ser un juego responsable, pero también atrevido. Y un juego como éste tiene que ser llevado a sus últimas consecuencias hasta alcanzar el sentido de la «búsqueda» lingüística, en el interior de cada lengua.

*Me gustaría hablar de los registros lingüísticos que usted usa. ¿Qué función tienen? Gadda sugería cierta idea de plurilingüismo en la literatura. ¿Está usted de acuerdo?*

Si un escritor decide recurrir al dialecto o a los dialectos para su literatura no quiere decir que tenga que inspirarse necesariamente en la teoría plurilingüista de Gadda. No, mi idea sobre ello no tiene nada que ver con la de Gadda. Su búsqueda se eleva a un nivel más alto. Personalmente, no quiero seguir su postura desde el punto de vista de una búsqueda esencialmente literaria. Para mí la lengua es un medio y no un punto de llegada. Es un medio, un vehículo al cual me he entregado y he intentado hacerlo lo más funcional posible para mis exigencias expresivas. Esta es sustancialmente mi diferencia con respecto a la teoría de Gadda.

*Yo creo que es usted el más profundo conocedor de nuestra lengua y de sus variedades. Parafraseando a Marcello Sorigi, ¿usted se ha formado cierta idea sobre su lengua?<sup>4</sup>*

Para mí, mi lengua es el resultado de una construcción cuyo mayor esfuerzo, creo, ha sido el paso de la artificiosidad que he construido a la naturalidad de mi lengua natal. Es la operación fundamental que he intentado llevar a cabo durante todos estos años. Creo que al

<sup>4</sup> Sorigi, M. *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo, 2000.



principio todas las modalidades de escritura de un autor son en su origen sólo unos expedientes artificiales, es decir, son fruto de un estudio concienzudo. Luego, cuando uno entiende que esa voz funciona, que es la más apropiada para sus propias cuerdas vocales, sigue su rastro.

*¿Ha cambiado durante los años su manera de escribir?*

Cuando me criticaban por mi manera de escribir, creo que la experiencia fundamental que me ha hecho pensar ha sido mi amistad con Niccolò Gallo, que he contado en diversas ocasiones. Le mandé el manuscrito de *Il corso delle cose*. Gallo era un crítico muy fino y sensible. Terminé de escribir *Il corso delle cose* en el año 1968 y durante diez años se quedó en un cajón de mi mesa por varias razones que ahora contaré. No publiqué nada excepto *Due interviste impossibili* con la editorial Bompiani. Finalmente el libro fue publicado en 1978 por el editor Lalli. En el año 80 salió *Un filo di fumo*. Durante aquellos diez años de inactividad, los consejos de Niccolò Gallo, que leyó el manuscrito en 1969 y que lo había apreciado muchísimo, fueron los que más terreno fértil encontraron en mí, me llevaron a pisar más el acelerador, hasta el fondo. Niccolò Gallo me prometió que el libro iba a ser publicado por Mondadori (donde trabajaba) en unos dos años. Pero no fue así porque Gallo murió y con él se fueron todas las esperanzas hasta 1978. Diez años, de un amigo a otro, de un editor a otro, de una promesa a otra. En la segunda edición de *Il corso delle cose* publicado por Sellerio, es evidente cierta diferencia con respecto a la primera. Es decir, en la segunda edición tuve en cuenta todas las anotaciones que me hizo Gallo. Estas anotaciones hicieron que en la lectura de esta novela publicada por Sellerio no hubiese ninguna señal de diversidad con

respecto a otras novelas mías. Mientras que en la edición publicada en 1978 por Lalli sí había diferencias respecto a la de Sellerio, y muchas. Puedo afirmar que durante aquellos diez años me dediqué exclusivamente a un estudio serio y verdadero de mi escritura.

*¿Pero usted cuándo escribe todas sus novelas?*

Mis alumnos de la Academia de Arte Dramático de Roma me decían, contestando a esta pregunta: «Estas historias nos las ibas contando cuando nos dabas clase». En realidad, aunque no las contaba por escrito lo hacía de viva voz hace mucho tiempo. Ahora acuden todas a mi memoria.

*¿Cómo definiría usted el dialecto?*

El dialecto es mi lengua de origen. En mi casa se hablaba dialecto, mis amigos hablaban dialecto, con mis compañeros del colegio hablaba dialecto aunque con la maestra se hablaba sólo en italiano. Entre compañeros comentábamos en dialecto lo que decía la maestra e inclusive bromeábamos en dialecto. Entre nosotros se podía apreciar un bilingüismo absoluto. La maestra se enfadaba cuando hablábamos en dialecto. Unos años más tarde, en el instituto dirigido por los curas de Agrigento, me inventé el *accipe*, lo que me hizo madurar con mi escritura. *Accipe* en latín significa «tomar», «recibir». Era un objeto de madera que parecía un tótem, como el de los indios. El primer día de clase el cura hacía entrega del *accipe* a uno de los chicos diciendo que si oía a alguien que pronunciaba una palabra en dialecto tenía que gritar «¡Accipe!» y entregarle el molesto trofeo. Había entre nosotros como una especie de competición. La atención a veces se dirigía sólo hacia intentar escuchar a alguien que pronunciaba una palabra en dialecto y no hacia seguir las clases. Llegada la noche, quien se había quedado con el *accipe* tenía que permanecer de rodillas



durante una hora sin moverse. Fue en aquel entonces cuando me inventé un remedio para bromear con mis compañeros. Iba buscando en el diccionario términos que, aunque parecían palabras dialectales, eran por el contrario puro italiano. En un momento dado, pronunciaba aquella palabra e irremediadamente el que llevaba el *accipe* quería hacerme entrega del trofeo. Pero yo le contestaba que se fuera a mirar en el diccionario lo que significaba ese término, y se daba cuenta que era italiano. Iba buscando palabras que fueran sobre todo de origen árabe, como *giara*<sup>5</sup>, por ejemplo. Este ha sido un ejercicio muy útil para mi personal experimentación futura.

*Simona De Santis, al definir su lengua, ha dicho que es «un híbrido, rico en neologismos inventados sobre términos dialectales bien mezclados con el italiano». ¿Está de acuerdo?*

Subscribo esta definición pero sólo en la primera parte. Aunque sí creo que es por razones estrictamente políticas por lo que muy a menudo no se me traduce. Considero que no se experimenta demasiado con mi lengua, como ocurre en España. Yo mejor definiría mi lengua como una lengua «mestiza».

*Angelo Guglielmi ha dicho que sus novelas «hablan con la lengua con la que se expresan antes que con la trama con la que se desarrollan».*

Estoy de acuerdo. Es esta la principal diferencia de la que hablábamos al principio. Éste es el problema: en ciertas traducciones se privilegia la trama de mis novelas más que esa cosa de la que habla Guglielmi, la lengua.

*Lengua y pensamiento: ¿Qué nace antes? ¿Nace antes el personaje o su manera de hablar?*

Antes nace el pensamiento. Como decía Leonardo Sciascia a un amigo suyo que iba

muy rápido cuando hablaba: «Tú tienes que reflexionar antes de hablar». Es un consejo que he intentado respetar siempre. Mi lengua está dentro de mí, viaja siempre conmigo. Cuando me invento un personaje, voy buscando en mi interior su habla.

*¿Su manera de hablar es la reivindicación de algo?*

No, nunca ha sido una reivindicación. Más bien es lo que he identificado como la posibilidad de poder decir y comunicar algo de la mejor manera. Mi lengua y mi manera de hablar no tienen un sentido político, ni siquiera de política literaria. He entendido simplemente que con mi dialecto podía decir cosas que por el contrario no habría sabido decir en italiano. Bastaba sólo elegir las palabras adecuadas para cada cual. Usando sólo el italiano este ejercicio no me habría salido bien.

*¿Para quién escribe Andrea Camilleri? ¿Cómo cree que es recibida su lengua entre los lectores no sicilianos?*

Aquí me gustaría que me creyera. Se creó una especie de esquizofrenia cuando salió mi primera novela, *Il corso delle cose*, en 1978 con las anotaciones que me hizo Niccolò Gallo. Cada escritor cuando publica se hace público. Esto quiere decir que el deseo del escritor es comunicarse también con personas que no conoce. Si no, escribiría un diario y lo guardaría en un cajón de su mesa. Si estamos de acuerdo sobre lo que he dicho, sigamos adelante. Naturalmente, una vez que un escritor publica su obra, más gente lo lee y más se cree que ha alcanzado su fin. El público lo lee, otra cosa es si lo entienden, pero eso es otra cosa. Sabía que con ese modo de escribir iba poniendo al lector delante de muchas dificultades. Mi amigo Niccolò me decía: «Las dificultades las creas cuando usas ese doble registro» (italiano

<sup>5</sup> *Giara* o *giarra*, en español: *jarra*; del árabe *Garra*. Diccionario *Lo zingarelli*, Zanichelli, Milán, 1998.





y dialecto). Leonardo Sciascia, luego, me dijo que si seguía escribiendo de aquel modo nadie me entendería. Y allí nació mi idea de escribir diversamente. Lo único era seguir tozudamente, pero yo lo hacía por necesidad, por una necesidad expresiva, y no para incordiar a mis lectores.

*Ha hablado de Leonardo Sciascia, ¿quién era Sciascia?*

Muchas veces he dicho y he escrito que Leonardo Sciascia para mí era como el taller del coche. Cuando tengo las pilas bajo mínimo vuelvo a leer unas páginas de sus libros. Como usted ve, en esa estantería tengo siempre a mano sus novelas, como también las de Simenon y Borges. Es la manera de razonar de Sciascia, no tanto la de escribir, lo que recarga mis pilas. Mi relación con él la definiría como intensa. Pero en realidad no ha sido así. Por un lado había amigos que le llamaban simplemente Leonardo y por otro los que le llamaban Nanà. Yo siempre lo he llamado Leonardo, es decir, pertenecía a una esfera más externa de amigos. Empecé a admirar a Leonardo Sciascia cuando escribí *La strage dimenticata* (1984). Le pasé todo lo que tenía escrito porque quería que escribiera él esa novela. Todos mis apuntes, mis ideas, mis anotaciones, se lo pasé todo y le dije que escribiera él esa historia. Durante un tiempo nos pasamos el material, tú-yo, tú-yo, al final me dijo que si la escribía yo se comprometería con la editorial Sallerio para que me la publi-

caran. Y así fue. Gracias a él nació la gran amistad con Elvira Sallerio.

*¿Sería capaz de hacer más con su lengua?*

No, sinceramente no sabría qué más hacer. No creo poder o saber experimentar más con mi lengua. Ya he hecho bastante por la felicidad de los traductores. Creo haber dado todo de mí con la novela *Il Re di girgenti*. Y ahí me paro.

*Se dice que cuando un escritor italiano usa una «mezcla» lingüística lo hace por tres motivos: primero, por una mejor identificación de los lugares; segundo, por un toque cómico-humorístico mayor en su obra (con la justa carga irónica) y tercero, para subrayar más la característica de este o aquel personaje. ¿Está usted de acuerdo?*

Creo que es por una cuestión de necesidad expresiva, se alcanza una intensidad mayor. Gracias a esta experimentación es posible alcanzar cierta libertad que con el uso de la lengua normalizada quizás no podría ocurrir. Por ejemplo, con el dialecto se consigue alcanzar una carga irónica que con la lengua es imposible obtener.

*¿Qué importancia tiene, para su manera de escribir, la variación lingüística, sobre la que insisten mucho los que han estudiado sus obras, y que es posible apreciar constantemente en sus novelas?*

Sí, esto es cierto. Todo esto nace en la literatura de Luigi Pirandello. Él decía que para ciertas cosas el dialecto expresa el sentimiento y para la misma cosa la lengua expresa el concepto. Esta para mí ha sido un regla de escritura.

