

En el presente artículo realizaremos algunas consideraciones sobre la traducción al español de las obras de Andrea Camilleri. Trataremos tres puntos: la singularidad de la lengua utilizada por Camilleri, la cuestión de la (in)visibilidad del traductor y, finalmente, el análisis de cuál ha sido el papel de la traductora en las versiones al español de Camilleri. Nuestro estudio se centrará en la traducción de *Il cane di terracotta*, realizada por María Antonia Menini Pagés.

# Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor

*In this article, we will deal with certain issues which emerge from the Spanish translations of the works of Andrea Camilleri. We will mainly go into three main topics: the peculiarity of the language used by Camilleri, the (in)visibility of the translator and, finally, the role of the translator in the Spanish versions analyzed. Our study will focus on the translation of *Il cane di terracotta*, by Maria Antonia Menini Pagés.*

GIOVANNI CAPRARA  
*Universidad de Málaga*



En estas últimas décadas de fragmentación, pluralismo y diversidad, quizás sea la cultura, y sobre todo la cultura de la traducción, la que consiga unir el «quehacer investigador» de nuevos enfoques. En el presente artículo, realizaremos algunas consideraciones sobre la traducción al español de las obras de Andrea Camilleri<sup>1</sup>, consideraciones que quizás sirvan de punto de partida para otros trabajos que en un futuro próximo, esperemos, se ocupen igualmente de este autor siciliano.

No somos los primeros y no seremos tampoco los últimos en afirmar que gran parte del éxito literario del autor septuagenario se debe al lenguaje que utiliza en sus creaciones literarias: su lengua es una conmutación-elección de un doble código lingüístico; en este caso, italiano y dialecto siciliano. La lengua de Camilleri, en especial la de sus novelas policíacas, cuyo protagonista es Salvo Montalbano, comisario de la policía de Vigata (imaginario pueblo de Sicilia), merece una aproximación, sobre todo por el reto que supone para los traductores enfrentarse a la que una vez se denominaba la «mala hierba» del dialecto, «un idioma empobrecido por el poder», como lo definía Adorno.

Partiendo de lo ya expuesto, intentaremos abordar, aunque sea someramente, tres puntos: la singularidad de la lengua utilizada por Camilleri, la cuestión de la (in)visibilidad del traductor y, finalmente, el análisis de cuál ha sido el papel de la traductora en las versiones al español de Camilleri. Nuestro estudio se centrará en la traducción española de *Il cane di terracotta*<sup>2</sup> (de aquí en adelante PdT), realizada por María Antonia Menini Pagés. Creemos, de todas formas, que es realmente complicado verificar qué actitud toman los traductores ante un texto escrito en una lengua «mixta» (como

es el caso de nuestro autor), es decir, que sigue un doble código lingüístico<sup>3</sup>. Por otro lado es igualmente complicado estudiar si los recursos adoptados por nuestra traductora resultan «beneficiosos» o no para interpretar la presencia o la ausencia de dicho código.

#### LA LENGUA DE CAMILLERI

Aunque no es el objeto principal del presente estudio, consideramos decididamente estimulante tratar también aspectos puramente literarios de la obra de Camilleri, lo que nos permitirá abordar el tema de la domesticación-extranjerización de su obra traducida. Como no podía ser de otra manera, lo hacemos mediante la yuxtaposición de la vertiente cultural y literaria con la traductológica, en virtud del significado primigenio de la palabra de origen latino «cultura», que tiene sobre todo dos sentidos: cultivar y proteger.

Uno de los conceptos que mejor ha definido la literatura de Camilleri hasta el momento es la *sicilitudine*, es decir, la cualidad de ser siciliano, palabra que nos permitimos verter al castellano como «sicilianidad». Surge aquí la primera pregunta: ¿las traducciones de Camilleri al español cultivan esta identidad, protegen esta sicilianidad? En este sentido, podrá resultar más o menos comprensible o criticable cualquier tipo de actuación del traductor, cualquier estrategia, y lo que pretendemos en las líneas que siguen es intentar describir y comprender esa estrategia.

Como nos enseña Umberto Eco (2003), una traducción no comporta sólo un pasaje entre dos lenguas, sino también entre dos culturas y

<sup>1</sup> Porto Empedocle (Agrigento), 1925.

<sup>2</sup> *Il cane di terracotta*, Palermo: Sellerio, 1996; *El perro de terracota*, Barcelona: MC, 1999.

<sup>3</sup> Los tres mecanismos hasta ahora más estudiados por los lingüistas de alternancia de dos o más lenguas son: el *Code Switching* (conmutación de código), el *Code Mixing* (yuxtaposición de códigos) y la Hibridación (fusión de dos sistemas lingüísticos) (Cfr. McCormick, 1994).



dos enciclopedias. Volveremos sobre el concepto «cultura», y ello porque creemos con Martínez García (1996:173) que es «el ámbito en el que se mueve todo y de modo especial el lenguaje».

Los diversos términos con los que se ha definido la escritura de Camilleri, «mixtura», «hibridación», «empaste», «connubio», demuestran que no existe todavía un término único para definir la lengua de este autor. La incertidumbre terminológica se pone de manifiesto en los diferentes trabajos científicos 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 (cfr. Gras *et altri*, 2003). Camilleri usa el manantial dialectal de su habla con el pretexto de extraer de la realidad oral todas las fragancias que la vivifican.

No se puede afirmar que Camilleri escriba sólo usando el dialecto, es cierto (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 aparece más bien en los labios 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 substrato dialectal y jerga, lenguajes especiales, regionalismos, quiere decir que es una lengua viva y permeable, como apunta Sobrero (1994).

Al lector italiano le basta poco para entender esta nueva lengua, para entender cómo Camilleri cambia los sonidos de los términos más locales de manera que evita la repetición obsesiva de las *ies* y de las *ues* sobre las que se funda el vocalismo siciliano, o la disposición a la dere-

cha del verbo, aspectos en los que profundizaremos más adelante. El autor no teme tener que usar construcciones sintácticas muy peculiares, en contra de lo «académicamente» correcto, como tampoco léxicas, e insiste en un centenar de términos, como *taliata*, *camurria*, *gana*, *macari*, etc. que una vez aprehendidos por el lector, ya no representan un problema para él.

¿Aprehendidos por el lector? Sí, pero ¿cómo? El lector italiano que gusta de leer a Camilleri posee ya en su bagaje cultural y léxico (en su enciclopedia) cierta predisposición hacia la comprensión de dialectos italianos (a parte del suyo), y no sólo del siciliano (recordemos el teatro napolitano de Peppino y Edoardo De Filippo, el cine de Totò, la poesía de Trilussa o de Guerra y también la canción de autor de Fabrizio de André que canta en sardo o de Bruno Lauzi en genovés). Camilleri, por su parte, ayuda al lector a comprender su habla, cuando piensa que el lector lo necesita, ante términos realmente lejanos, y lo hace adoptando una estrategia muy personal; es decir, ante palabras desconocidas es el mismo autor quien en seguida las desvela: un ejemplo es el caso del término *farlacche* que aparece en el PdT y que la traductora deja inalterado y en cursiva en la página 86: «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. Como afirma Cotroneo (2002), «Camilleri scrive in una lingua che si fa leggere». El injerto de la rama del siciliano en el tronco italiano «es como el resultado de un proceso muy culto», como lo ha definido Lo Piparo en el artículo de Mario Di Caro, aparecido en el periódico *La Repubblica* (1997).

La relación de Camilleri con el dialecto no responde a una fidelidad nostálgica y conservadora para defender una identidad personal, de escritor y de individuo, sino a una memoria



activa de palabras y de modos de decir en cuyo interior se esconde un microcosmos entero, una realidad geográfica y cronológica más amplia, la Sicilia de hoy. Su lengua es un precioso instrumento vivido antes que pensado o escrito.

Entonces, ¿qué ha hecho Camilleri? Ha creado un lenguaje mimético y realista, identificando el exacto espíritu dialectal y dialéctico siciliano y entonando a partir de éste sus narraciones. Todo ello explica por qué los personajes, comenzando por la voz narrante, se sirven de este híbrido léxico, más auténtico y rico de connotaciones icásticas. Las expresiones locales, las voces, los aromas 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 de los que abundan en la isla, o el físico de un personaje. Y es el mismo Camilleri quien lo explica todo cuando dice:

Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera dei personaggi [...]. 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<sup>4</sup>. (Sorgi, 2000:120)

La lengua de Camilleri tiene connotaciones discursivas fluidas, muy comunicativas, claramente enmarcadas en la coloquialidad. El estilo de su escritura, extravagante y singular, se compone de diálogos y se estructura con una abundante presencia del estilo indirecto libre. El placer de la lectura de sus historias, para el lector italiano, deriva también de la ligereza

<sup>4</sup> «Para mí el dialecto, mejor sería decir los dialectos, son la esencia verdadera de los personajes [...]. Uno se imagina a un personaje y luego encuentra ciertos problemas en dejarlo hablar de manera que se presente tal como te lo habías imaginado. Sólo así se descubren las diferencias fortísimas que existen entre una lengua, un dialecto y otro». (Esta traducción, como las que siguen, es nuestra.)

estilística. La presencia del dialecto, a veces jocosos, irreverente y festivo, es el ingrediente lingüístico principal más fuerte y vistoso que ha atraído hasta el momento el interés de lectores y críticos por este autor.

El dialecto usado por Camilleri entra tanto directamente, a través de las voces de los personajes, como por las intervenciones indirectas del narrador extradiegético. 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»<sup>5</sup> (Corti, 1969:86).

El siciliano de Camilleri reduce de esta forma las distancias entre narrador y personajes (y entre narrador y lector), y sirve como instrumento de oposición irónica y de extrañamiento al mismo tiempo. Gracias a su escritura, el narrador plasma a sus personajes y les da vida, y resulta evidente que el lenguaje de Camilleri no homologa a los personajes, sino que los caracteriza individualmente y los hace más verdaderos. El comisario Montalbano habla una lengua a medio camino entre el italiano y el dialecto, y usa expresiones coloquiales o formales, según la situación. Pero en los personajes «menores» de Camilleri el lenguaje constituye la medida de su nivel socio-cultural. Aquí el dialecto es aún más estricto. Entre ellos, un caso emblemático, es el del policía Catarella.

La lengua de Camilleri, además, se materializa en unos neologismos creados sobre la base 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

<sup>5</sup> «El dialecto tiene una función casi física de dar cuerpo a sectores de la realidad que de otro modo no llegarían a conocerse».



y dialecto), una lengua de jerga (sobre todo la del 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* (cartas, fax o telegramas).

Por ello, muy convincentes son las tesis críticas que interpretan el lenguaje de Camilleri como el elemento básico de su escritura, pero no como «contenedor» formal sino como «reflejo» ideológico y cultural. Se entiende así la importancia de esta mezcla lingüística efectuada por Camilleri, este empaste de italiano y dialecto. La peculiaridad del dialecto en las novelas de Camilleri (y no sólo de Camilleri), 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»<sup>6</sup> (Demontis, 2001:37).

#### TRADUCIR LA LENGUA DE CAMILLERI

Si resulta complicado abordar en todas sus dimensiones el habla de Camilleri, estudiarla y darle un nombre, imaginémosnos su traducción. Sobre este tema, a lo largo de los últimos años, hemos ido leyendo algunas intervenciones (que muy pronto serán publicadas en Italia) de los traductores europeos, y no sólo europeos, de Camilleri, que nos gustaría aquí reflejar, y que pasamos a transcribir<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> «consiste en el hecho de que el dialecto no sólo se identifica con el significado de un término, sino también con el de un código al que se refiere y que es relativo a una situación histórico-social».

<sup>7</sup> Las intervenciones de los traductores que resumimos a continuación pueden consultarse en <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml> (página web dedicada a Andrea Camilleri). Se ha procedido a traducir directamente en nuestro texto sus palabras.

Tenía que hacer sentir la diversidad de las lenguas usadas por Camilleri –dice Serge Quadrupani, uno de los traductores franceses del autor siciliano– y he usado el francés normal para traducir el italiano normal, mientras que para el italiano-siciliano he tomado en préstamo palabras y expresiones dialectales del sur de Francia.

Moshe Khan, traductor alemán, dice:

No era aceptable el uso de dialectos, como el bavarés, por ejemplo, que se usa en el sur de Alemania, porque no habría ofrecido la mediterraneidad de la lengua de Camilleri. No existía la necesidad de «alterar» el lenguaje porque las historias y la ambientación ya eran claras, así como lo era la función del dialecto.

En el caso del portugués, Simonetta Neto afirma:

He intentado utilizar un lenguaje que correspondiera sobre todo a una lengua culto-popular. He creado un lenguaje coloquial, no literario, divertido como el original. Muchas frases en dialecto preferí dejarlas tal como estaban y luego las he explicado en algunas notas a pie de página.

Helina Kangas, traductora al finlandés:

Nuestras culturas son muy distintas, es evidente. He usado un lenguaje normal pero muy vivaz, coloreado, coloquial, a veces arcaico. Las frases en dialecto las he dejado tal y como estaban y luego las he traducido en finlandés. Términos como ‘ciao’, ‘amore’, etc. los he dejado inalterados porque por sí solos ya daban una nota de color al texto.

Y por último, la intervención del escritor-traductor Chigusa Kee, japonés:

Suerte que en Japón existen muchos dialectos. Por ello ha sido muy fácil inventar uno que fuera comprendido por la mayoría.



Vemos así, leyendo las intervenciones de los traductores de Camilleri, que el habla de Camilleri obliga a las lenguas que quieren traducirla a crear oportunos y nuevos espacios en su interior. O dicho de otra forma: el problema de traducir el habla camilleriana estriba precisamente en cómo hacerlo, con qué criterios y, en función del estado de la lengua término, de qué «obligadas» o «torturadas» estrategias traductológicas hay que valerse. A todo esto, nos planteamos unas preguntas: a) ¿Cómo comportarse ante una lengua mixta sin incurrir en errores de interpretación del original? b) ¿Desmontaremos esta lengua sin temer los daños que se puedan originar o la trasladaremos a terrenos lingüísticos que sólo excepcionalmente presentan situaciones parecidas? c) ¿Debemos confiar en el remedio siempre a disposición del traductor de las notas a pie de página o tendremos que crear un glosario propio?

Descartada, por ejemplo, toda posibilidad de hacer hablar al comisario Montalbano en andaluz (y nos preguntamos ¿y por qué precisamente en andaluz, no podría ser en catalán, o en bable?), descartada esta posibilidad, decíamos, más bien por sentido común que por razones de afinidad geográfica y cultural, queda una única posibilidad de ver traducido al castellano a un autor como Camilleri que hace del dialecto la fuerza expresiva de sus personajes: proponerse un continuum infinito de dilemas, empezando por si es conveniente quedarse dentro de los tradicionales recursos lingüísticos de la propia lengua, o aprovechar la ocasión para redescubrir arcaísmos o crear neologismos.

Por las intervenciones de los traductores que hemos podido leer anteriormente, y que hemos incluido con toda la intención en estas páginas, está claro que el traductor deberá concederse márgenes de libertad, de deformación e invención de su propia lengua, siguiendo el estilo del autor mismo, que —como hemos visto ya— tampoco crea partiendo de la nada, sino que aprovecha su patrimonio dialectal, literario y biográfico.

Todo ello, por supuesto, siempre que las editoriales dejen al traductor este espacio de libertad.

Las cuestiones que acabamos de plantear son dudas enormes que de alguna forma hacen del traductor no un simple barquero que se mueve de una orilla a otra, sino un capitán atrevido que en su travesía intenta tardar cada vez menos tiempo, pero que a la vez procura que sus viajeros estén cómodos. Y el desafío de ese capitán es el mismo para cualquier traductor de Andrea Camilleri, el único escritor italiano, hasta este momento, que ha sabido llevar el dialecto siciliano a las altas cotas de la literatura europea de este tercer milenio, dándole la dignidad propia de una lengua y acercando al gran público al alma popular de Sicilia. Y es que no sólo ha dado nueva vida a este extraordinario dialecto sino que lo ha situado en el centro de un auténtico debate cultural.

Pero, ¿cuál ha sido el resultado del trabajo de los traductores en las versiones al español de Camilleri? Antes de dar respuesta a ésta y a otras preguntas, nos gustaría matizar algo.

Lawrence Venuti escribió que la traducción ejercita un poder muy superior al que podemos imaginar porque es fundamental en la construcción de la propia identidad hacia otras culturas (Venuti, 1995). Ahora bien, el papel del traductor prevé una doble vertiente en relación al texto término. Para ello el traductor podrá optar bien por una ilusión que definimos como «transparencia», que da al texto término la sensación de no parecer una traducción sino el mismo texto origen, bien por la «apariencia» o evidente «visibilidad».

Aunque es difícil obtener una total transparencia por parte del traductor, consideramos importante que el traductor mismo reproduzca siempre, lo más fielmente posible, el estilo del original, aunque este «sacrificio» desvele su presencia. Salvador Peña (1997) cita numerosas obras (de diferentes áreas culturales) en las que se pueden apreciar las estrategias adoptadas por los traductores: notas y glosarios son las que



prevalecen. Y las intervenciones que hemos leído antes de los traductores de Camilleri son una demostración de que cada uno ha adoptado unas estrategias propias, adaptadas a la cultura de destino. En el caso particular de las notas, éstas no tienen por qué ser consideradas negativas, siempre que enriquezcan el texto término y sirvan al lector.

Otro aspecto relevante que quisiéramos subrayar es el «problema de las barreras o límites a la traducción» (Peña, *op. cit.*). Entre los muchos aspectos interesantes de su artículo, los que más nos han interesado están relacionados con los juegos de palabras, verdaderas barreras interlingüísticas (los dialectalismos también entran en esta categoría de barreras), y con las barreras referenciales, es decir, «cuando en una traducción se pierden elementos suscitados por la alusión a mundos reales o imaginarios». Pensemos, por ejemplo, en las dificultades que entraña traducir proverbios o dichos, locales y nacionales.

Con un autor como Camilleri, lo hemos expuesto ya en páginas anteriores, tendrán mucha importancia también los componentes más puros del lenguaje: léxico y sintaxis, sobre todo. Aquí podría darse un caso de (in)visibilidad del traductor, donde por adaptación a la cultura de destino éste opera también «mutilaciones» léxicas y sintácticas. Bastante visible puede ser la mano del traductor cuando no se intenten respetar ciertas fórmulas lexicográficas y sintácticas, en particular en un texto origen escrito en dialecto. El estilo del autor tiene que ser respetado, siempre. Aunque esto obligue a cambios estructurales del idioma de destino. Gran capacidad de comprensión y óptima preparación lingüística puede llegar a tener el traductor que «descodifica» un texto dialectal, pero luego puede fallar a la hora de transmitirlo, desnaturalizándolo. Y por fallar entendemos no respetar las «cláusulas» idiomáticas impuestas por el autor.

Aquí entramos en un aspecto quizás complementario del concepto de (in)visibilidad del

traductor. Nos referimos a lo que Venuti, recogiendo una distinción tradicional, denomina «domesticación» y «extranjerización» del texto. Hemos dicho complementario al de (in)visibilidad porque en el momento en que el traductor adopte como modelo un estilo transparente, es decir, se haga «invisible» en el texto término, está clara la intención de «domesticación» de su trabajo. Por «domesticación» de un texto, en resumidas cuentas, entendemos eliminar todos los aspectos «extranjerizados» que quizás sean de difícil comprensión para el lector porque son ajenos a su cultura (aunque Venuti diga, y nos deja bastante perplejos, que así el lector puede reconocer su cultura en la otra). Los resultados de todo ello serán, según nosotros, mayores beneficios para las editoriales (léase como «globalización» cultural en detrimento de las culturas «menores»). Y no siempre el mejor traductor es el que más invisible es.

Y llega aquí nuestra última cuestión: ¿hasta qué punto el traductor es eficaz como mediador de culturas? Está demostrado que la lengua y la cultura del traductor influyen en la cultura a la que éste traduce: «La traduzione come ogni (ri)scrittura non è mai innocente»<sup>8</sup>, afirma Umberto Eco (2003) a este respecto, pero en nuestra opinión no se debe traicionar la cultura de origen del texto. Aunque se puede optar por la actitud opuesta a la que venimos comentando, es decir, la domesticación, las traducciones deberían respetar siempre (por más que, en lo que se refiere a la traducción, la palabra «siempre» pueda resultar excesiva) las pautas impuestas por un autor, su estilo, sobre todo su léxico y la sintaxis, para conservar la originalidad de la obra. Perdiendo esto, adulterando o manipulando estos elementos, se perderán ciertamente los rasgos que definen a un autor.

Cada sociedad o cada individuo que tiene a su disposición dos o más lenguas (tanto al

<sup>8</sup> «La traducción como toda (re)escritura nunca es inocente.»



mismo nivel con idénticas funciones –bilingüismo– como a nivel desigual con funciones diversas –díglosia–), puede usar esas lenguas de diverso modo. El traductor, ante un autor como Camilleri, deberá saber respetar su estilo y sobre todo no borrar de sus traducciones el alma, el color, el olor y el sabor de su tierra, lo que Camilleri transmite a su público, que quizás nunca haya estado en Sicilia, pero que gracias a él de Sicilia siente su «aroma». La tarea principal de los traductores de Camilleri será entonces, por encima de otras también importantes, respetar los sabores de sus historias, que son los matices más vivos de Sicilia, de su tierra, de sus pueblos y de sus gentes, sin olvidar por otra parte que una de las señas de identidad de muchos escritores sicilianos es, precisamente, el Realismo. Las palabras en dialecto irradian sonidos, olores, colores, gestos y paisajes que representan la sicilianidad de la que, en nuestra opinión, el traductor al español debe dar cuenta.

#### LAS HUELLAS DEL TRADUCTOR

Pero, para nuestro trabajo, nos parece que lo hasta aquí expuesto nos aboca irremediablemente a la pregunta clave: ¿debe o no debe el traductor dejar su huella en el texto término, sobre todo cuando el texto original combina lengua y dialecto? Cuando hablamos de huellas nos referimos a recursos adoptados por los traductores para que su obra final resulte inteligible para todos. Entre los recursos más usados están las notas a pie de página y a menudo los glosarios, como ya hemos dicho, recursos ampliamente criticados por la literatura científica, en particular la anglosajona. Por un lado, existe el rechazo a cualquier elemento ajeno que modifique estéticamente el texto; por otro, especialmente en lo relativo a las notas, el rechazo a manipulaciones que puedan suponer la domesticación del texto. Creemos que los traductores de Camilleri han intentado respe-

tar estas pautas en todas las versiones realizadas en los distintos idiomas. ¿Lo han conseguido? ¿Son sus traducciones fieles al original? Creemos que sí, y nos gustaría también analizar por qué, sobre todo en el PdT, donde para nosotros la traductora se distingue en su papel y respeta muchas pautas, alternando, según las necesidades «impuestas» por el autor, tanto su presencia como su ausencia.

Pero creemos también que la única «culpa» de María Antonia Menini Pagés tal vez sea la de no haber creado una lengua mestiza, como ocurre en otras traducciones. A pesar de su falta de «atreimiento» con el idioma, el esfuerzo de la traductora al español es de destacar, considerando el rechazo en la producción literaria española actual a la experimentación lingüística (o al menos ésa es nuestra impresión como lectores), rechazo impuesto demasiadas veces por razones académicas, culturales, políticas y, por último, editoriales, aunque en España haya vernáculos lo mismo de ricos que el siciliano. Umberto Eco (*op. cit.*) nos habla del problema de la *foreignizing* y de la *domestication*, en lo que se refiere a las traducciones de sus libros. Eco habla de «negociación» del traductor con las lenguas de las que traduce y a las que traduce.

Para traducir palabras que denominan referentes inexistentes en la realidad de la lengua término, las pautas más usadas hasta este momento invitan al traductor a: mantener inalterado el término, realizar un calco (con el riesgo de no ser comprendidos), seleccionar un referente afín en la lengua término. Naturalmente es también éste el caso de un término dialectal, con todas las consecuencias que su (in)traducibilidad conlleva. Eco habla de las traducciones de los topónimos, por ejemplo, y también de los nombres propios de los personajes de sus novelas. El efecto de «domesticación» o «extranjerización» aquí es total. ¿Qué línea eligen los traductores? Sus miradas van hacia la cultura de destino, hacia la «atmósfera» que se respira en el texto traducido.



Precisamente, en relación con este tema, quisiéramos citar algún ejemplo de las traducciones de Camilleri. La traductora de *El perro de terracota* ha traducido New York como «Nueva York», por ejemplo, cuando en el PdT se habla de la ciudad estadounidense. Naturalmente lo hace de esta forma porque así se la conoce en español, y no con su nombre en inglés como sucede en italiano. Para las ciudades italianas de Bolonia, Agrigento y Trapani, ocurre exactamente lo mismo. Por supuesto que Bolonia es más conocida que las demás, por lo que existe el topónimo correspondiente castellano, respetando un código internacional, mientras que para las otras no, porque son menos famosas o no han tenido relevancia en épocas pasadas en las que quizás se tendía a buscar equivalente a los topónimos. Asimismo, nuestra traductora deja los nombres de calles y de plazas tal como están, y no traduce tampoco los términos *via*, *piazza* o *vicolo*, que contribuyen a situar la narración.

La traducción de los nombres propios muestra una clara intención de hacer el texto de llegada algo más «cercano» a la lengua término, de manera que pierde el elemento «exótico» naturalmente presente si se dejan los nombres inalterados. La traductora del PdT deja voluntariamente inalterados los nombres propios, sin adaptarlos fonéticamente. Es evidente que cuando se trata de apodos y diminutivos, la decisión es aún más importante y la traductora los respeta: diminutivos como Mimì o Pippo, por ejemplo, se quedan tal cual. Y también con nombres abreviados o apocopados pasa lo mismo, como con el apellido del señor Galluzzo, a veces llamado sólo Gallù, o con otro personaje de PdT, el señor Jacomuzzi, que en algunas ocasiones es llamado Jacomù (al más puro estilo coloquial italiano).

Además, la traductora respeta el estilo camilleriano cuando los personajes se presentan nombrando sólo su apellido: «Soy Montalbano», por ejemplo, frase célebre del comisario de

Camilleri. En España, en la vida cotidiana, no es demasiado frecuente que nos presentemos por nuestro apellido. En este caso la traductora ha actuado dejando un componente extranjerizante que acerca al lector a la ambientación social y geográfica del texto, contrariamente a lo que ocurre con los nombres de las ciudades (como hemos apuntado, la tradición desempeña aquí un papel determinante). Por otra parte, y aquí entra en juego el elemento dialectal, tanto el comisario Montalbano como los demás personajes, al presentarse, suelen colocar el verbo tras el apellido: *Montalbano sono*. Pronunciado con un marcado acento siciliano, esta frase tan simple da al texto origen un color y un sabor especial, que en la traducción castellana se han perdido.

También la traductora ha respetado el espíritu del texto original cuando se ha topado con los títulos honoríficos, muy usados en Italia, como es sabido, y más en la Italia meridional (no así en España, siendo más propios de Latinoamérica) y los ha mantenido tal cual: *dottore*, *cavaliere*, *commendatore*, etc. son los ejemplos más constantes a lo largo de la traducción del PdT. Sólo en un caso encontramos una alternativa al *Dottore*, que es *Dottori*, de marcado acento dialectal siciliano, pronunciado por algún personaje cuya instrucción escolar es escasa; en una ocasión la traductora llega a mantener *dutturi*, aún más dialectal, tal y como hace el propio autor. Otra cuestión sería si los lectores de las versiones en español son capaces de apreciar las connotaciones de uso de uno u otro término.

En otra página encontramos el significativo apelativo «omnipotente honorable» esta vez sí traducido (PdT, página 23), al que sigue el nombre de un personaje. En este caso nos imaginamos que Maria Antonia Menini Pagés ha optado por traducir *onorevole* consciente de que si no para un lector español este apelativo resultaría opaco. Como dice Umberto Eco (*op. cit.*), los casos de domesticación



son indispensables, quizás porque hay que transformar el texto de acuerdo con el estilo de la lengua de destino, pero no siempre consideramos indispensable esta decisión, sobre todo cuando tenemos delante a un autor como Camilleri.

Así pues, el traductor debe ser como la lengua: flexible, maleable, permeable y abierto a los cambios. Por necesidad, traducir a Camilleri debería llevar al traductor a confrontarse con los límites de elasticidad de su lengua, con el fin de ensanchar el horizonte lingüístico del texto término pero sin crear un idiolecto narcisista.

A lo largo de este trabajo hemos subrayado varias veces la importancia de las notas a pie de página, en contra de los dictámenes impuestos por la tradición anglosajona. Nosotros apoyamos el uso de las notas: quizás, gracias a ellas, consideraremos aún más profunda e interesante la labor del traductor, que en muchos casos no sólo se mide con la traducción, y gracias a las notas nos transmite su sabiduría, justificando, además, sus decisiones. En la traducción de PdT hemos encontrado una nota muy interesante, aunque nos hubiera gustado, sobre todo de cara al lector español, encontrar más que justificasen ciertas elecciones, como por ejemplo en la página 31 para explicar el término *omertà* (aunque, por otra parte, y gracias, entre otros, a la prensa y a Mario Puzzo y su novela homónima, es un término bastante conocido). En esta nota de la traductora se observa su clara intención de ayudar al lector ante una palabra que no tiene correspondencia en otros idiomas y que en el contexto el autor tampoco explica (como hace en otras muchas ocasiones), porque lo da por sabido entre sus lectores.

Un detalle que nos llama poderosamente la atención y que revela cierta audacia por parte de la traductora es el hecho de introducir en el texto castellano no sólo una palabra sino toda una frase en dialecto siciliano. La traductora consigue dar así al texto una extraordinaria elasticidad y el continuo alternar dialecto sici-

liano-castellano no cansa al lector sino que lo estimula. Es bastante curioso encontrar en Camilleri una frase como ésta: *L'è el dì di mort, aлегher!*, esta vez proveniente de otro dialecto italiano, el milanés, usado por el policía Balassone (PdT, pág. 98). No traducida resultaría difícil de comprender, pero es el autor, con ese estilo que subrayábamos antes, quien nos saca de toda duda. A continuación Camilleri dice: «¡Es el día de los muertos, alegría!». Una vez más el propio autor ayuda al lector y, por tanto, al traductor. Como vemos, Camilleri no usa en sus historias sólo el dialecto siciliano sino que introduce también otros dialectos, por ejemplo, el milanés, el genovés (la novia del comisario Montalbano es de Génova) y a veces el piomontés, que recuerda el italiano burocrático, culto e imperial.

El purismo académico que a veces caracteriza al castellano se traduce a su vez en un fortísimo respeto de las normas sintácticas, ortográficas y léxicas. Pues bien, también aquí la traductora de Camilleri, como estamos intentando demostrar, se muestra osada no sólo a nivel léxico sino especialmente a nivel sintáctico. Hay dos casos que lo pueden corroborar: cuando el autor usa la tradición sintáctica siciliana del verbo dislocado a la derecha, al final de la frase, también la traductora lo hace: «La necesidad la había» (PdT, pág. 107). Y también cuando, además de respetar la sintaxis, sigue creando el mismo juego rítmico del original en la frase: «¡Loco se nos volvió! ¡El hueso del cuello se rompió!» (PdT, pág. 216). En ese sentido quisiéramos añadir que, aunque parezca forzado en ciertos aspectos el idioma de Camilleri, justificamos las actuaciones de la traductora en virtud del respeto de la importancia «musical» de ciertas expresiones del autor y por el hecho de que una traducción puede, y debe, pensamos nosotros, crear nuevos espacios en el idioma término.

Desde el punto de vista léxico, quisiéramos destacar una vez más el uso de ciertas voces



dialectales, a menudo marcadas con cursiva, y de otras que podrían parecer neologismos, pero que no lo son. Entre todas ellas, hemos elegido una, *caciocavallo*, porque su aparición da lugar a una estrategia común y acertada de la traductora que supone un claro ejemplo de localización geográfica. El «caciocavallo» es un queso, «muy curado», añade el autor. Anteriormente, hicimos notar la estrategia de Camilleri de ayudar al lector a comprender un término dialectal explicándolo él mismo (estrategia que a menudo ha ayudado también al lector italiano de Camilleri). Pero, en este caso, es la traductora la que interviene en el texto, añadiendo a las palabras del autor el término «queso» delante de «caciocavallo», que aparece en cursiva (pág. 176). Además de subrayar la perfecta simbiosis entre autor y traductor, consideramos que este género de intervenciones sirven de ayuda al lector y no alteran en absoluto el texto. De no ser así, muchos términos quedarían en una absoluta obscuridad. Pero a todo esto tenemos que añadir también que nos parece raro que, pocas páginas antes, el mismo término no aparezca en cursiva (pág. 100). Acaso este descuido sea imputable a la revisión editorial.

Otros ejemplos: es el caso del término dialectal que se refiere a un plato siciliano, la pasta *'ncasciata* (PdT, pág. 110), cuyo significado entiende el lector porque le viene aclarado a continuación: se trata de un plato hecho al horno, en una vasija, un recipiente presumiblemente de barro. Aquí la traductora no aporta información adicional porque es el autor quien explica el término. Similar es el caso de la *tabisca* (pág. 63), donde, si bien no de inmediato, es también el autor el que lo explica con sus propias palabras: es una pizza de múltiples sabores.

Por último, una referencia al apelativo de cortesía «Usía» (pág. 94): «Usía está comiendo sin interés». Aunque la traductora acuda rara vez a arcaísmos, a diferencia de lo que suele ocurrir en las traducciones de Camilleri a otros

idiomas, pensamos que esta vez no tiene otra opción porque también el autor recurre a una forma como *Vossia*, francamente en desuso.

Otro aspecto importante que quisiéramos subrayar en este trabajo es lo que antes hemos definido como «las barreras culturales». En este caso, seleccionamos un proverbio de entre todos los que cita Camilleri, exactamente en la página 131 de PdT; se trata de un proverbio típico siciliano tal vez no muy conocido fuera de Sicilia: «Follar de pie y andar sobre arena, dejan al hombre hecho una pena». Las concordancias rítmicas son apreciables y la traductora ha sabido respetar el sentido, y el sonido, de la expresión. Aunque la versión original (*Futtiri addritta e camminari na rina portanu l'omu a la ruvina*) habla de «ruina», la traductora ha sabido brillantemente dar sentido a esta expresión y una vez más hace gala de una enorme sensibilidad hacia el texto origen. Como se puede notar, Camilleri usa para este colorido proverbio el dialecto.

## CONCLUSIONES

En la época que estamos viviendo caracterizada, como ninguna otra hasta el momento, por la intensidad y la rapidez de los intercambios entre culturas, nos encontramos ante una doble posibilidad: por un lado, entrar en contacto con lo extraño; por otro, homologar lo extraño a nuestra cultura, con los riesgos que ello puede conllevar. La traducción desempeña un papel importante: traducir, para algunos, es la «actividad social por excelencia» que nos lleva a comprender, en su totalidad, mensajes a los que sin ella no tendríamos acceso. Sin embargo, la traducción es también «conocimiento del otro», respeto de otras culturas, estímulo para entenderlas y para entenderse; es entender un sistema y una estructura y elaborar un doble con las mismas características semánticas y sintácticas. Como afirma Lorenza Rega (2001), autora de



un excelente estudio sobre los problemas de la traducción literaria, el traductor no debe ir en contra de la lengua término, sino explotar toda posibilidad que esa lengua término sugiere, tal como ha hecho el autor en su propia lengua.

RECIBIDO FEBRERO DE 2004

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corti, M. (1969): *Dialetti in appello*. Milán: Feltrinelli.
- Cotroneo, R. (2002): «Caro Camilleri, stia attento al suo pubblico», <http://www.vigata.org>
- Demontis, S. (2001): *I colori della letteratura*. Milán: Rizzoli.
- Di Caro, M. (1997): «Ma il suo siciliano è una scelta colta». *La Repubblica*, 22 de noviembre.
- Eco, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.
- Grassi, C.; Sobrero, A.A.; Telmon, T. (2003): *Introduzione alla dialettologia italiana*. Bari: Laterza.
- Martínez García, A. (1996): «Cultura y traducción», *Contrastes, revista Interdisciplinaria de Filosofía*, vol. I, pp. 173 – 190.
- McCormick, K.M. (1994): «Code-switching and Mixing in R.E.», en *The new encyclopedia of language and linguistics* vol. II. Oxford: Pergamon, pp. 581 – 587.
- Peña, S. (1997): «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones», en Morillas, E., J.P. Arias: *El papel del traductor*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 19-57
- Rega, L. (2001): *La traduzione letteraria*. Turín: Utet.
- Sobrero, A.A. (1994): «Gli stili del parlato», en De Mauro, T.: *Come parlano gli italiani*. Florencia: La nuova Italia, pp. 35 – 42.
- Sorgi, M. (2000): *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio, pp. 120 – 121
- Venuti, L. (1995): *The Translator's Invisibility: A History of translation*. Londres; Nueva York: Routledge.