

La concesión del teléfono La ópera de Vigàta El curso de las cosasLa temporada de caza, El perro de terracota Un mes con Montalbano La voz del violín, El ladrón de meriendas

ANDREA CAMILLERI

Trad. de Carlos Vitale Destino, Barcelona, Trad. de María Antonia Menini y Elena de Grau Aznar Emecé, Barcelona, Trad. de María Antonia Menini Salamandra, Barcelona

El «fenómeno Camilleri»

María José Calvo Montoro

1 mayo, 2001

«Una conspiración, un complot» provocados por los lectores que han ido pasándose la voz. Así explica el propio Andrea Camilleri el éxito estrepitoso que, con más de setenta años, le mantiene en las listas de ventas como actual fenómeno editorial en Italia y que ha convertido a este siciliano afincado en Roma, profesor de Arte Dramático, guionista y director de teatro y televisión en un escritor de culto popular traducido, por el momento, a trece idiomas. El llamado «fenómeno Camilleri» ha renovado en Italia el gusto por la trama policial al más puro estilo Simenon, cuyas historias habían sido llevadas a la pequeña pantalla precisamente por el propio Camilleri como director de una serie que obtuvo importantes índices de audiencia y en la que Gino Cervi hacía de Maigret.

En los primeros años del largo camino que le convirtió en escritor de novelas, Camilleri había recibido el legado de Leonardo Sciascia, a quien apreciaba como su verdadero maestro, porque le transmitió la idea fundacional de su narrativa: considerar el género policial como ejercicio de inteligencia y arma sutil de denuncia. Un concepto que reencontrará más tarde en las páginas de su amigo Manuel Vázquez Montalbán, al que rinde homenaje a través del protagonista de parte de sus novelas, el

comisario Montalbano, mezcla de Maigret y Carvalho.

Camilleri ha contado en alguna ocasión que, si bien vive fuera de la isla desde hace muchos años, «su ADN es Sicilia». Sicilia es el escenario en donde se desarrollan sus historias, la Sicilia contemporánea, o la de los sesenta, la Sicilia de hace cien años, esa región que todavía soporta el poder de la mafia, que vive sin arrancarse los males del XIX, un siglo este que ha estudiado en profundidad y conoce muy bien, sobre todo, en lo relativo a su sociedad, sus leyes y sus costumbres. En este sentido, es autor de un espléndido ensayo (*La bolla di componenda*) sobre el procedimiento de la componenda como sistema de contrato en la isla.

Sin embargo, la esencia de lo siciliano no aparece en sus novelas cargada de un bagaje trágico en sentido pirandelliano –aunque Pirandello forma parte, sin embargo, de sus referentes literarios, junto a Verga y los contemporáneos Sciascia, Consolo o Bufalino– sino que se refleja sutilmente a través de diferentes mecanismos entre los que destaca de forma decisiva todo un dispositivo lingüístico basado en el mestizaje de dialectos, jergas, lenguaje macarrónico, formas idiomáticas y múltiples registros en la línea de Gadda.

Aunque Sciascia le advirtió sobre el exceso de dialecto en la primera historia, que, como autor consagrado, le había animado a convertir en novela (*La strage dimenticata*), Camilleri era consciente de que su forma de escribir no podía prescindir de esa vitalidad que le ofrecía la «oralidad» de la palabra en dialecto, y manejándola, a menudo en clave cómica, la convirtió en seña de identidad de sus personajes, en una sugestiva combinación que desafortunadamente, al no quedar reflejada en las traducciones, el lector castellano no percibe, pero que, sin embargo, constituye una razón esencial del culto a Camilleri.

Su Sicilia necesita –como afirma Vázquez Montalbán en el prólogo a *Un mes con Montalbano*– «un lector culto y relativizador» que sea capaz de recorrer las estrategias narrativas del género, descifrar los guiños culturales escondidos y, sobre todo, participar de la clave irónica que encierra cada una de las historias. Pero, además, el lector debe saber entrar en aquello que Sciascia describió como la «dimensión fantástica» de Sicilia, el único punto de vista eficaz para explorar una sociedad tan complicada, sobre las que –según el propio Camilleri– sólo se pueden inventar «historias de fantasía que expliquen su realidad delirante».

En tal proceso de exploración de la *sicilianità* es donde sabe combinar tal «dimensión fantástica» con elementos del mundo real, documentos o hechos históricos, a veces reflejados implícitamente (u ocultos tras nombres inventados, pero traducibles a los reales) y otras veces, explícitamente mostrados, como en el caso de *La concesión del teléfono*, una historia rocambolesca llena de efectos cómicos en la que se mezcla el abuso de poder apoyado en la mafia y los enredos de la burocracia, con los intereses exclusivamente privados de un insignificante ciudadano que, por haber solicitado una línea telefónica, se convierte en peligrosa amenaza de una sociedad que se niega al progreso.

Otro dato real, tomado de un informe de finales del XIX, le sirve a Camilleri para construir uno de sus más interesantes experimentos textuales: *La ópera de Vigàta*. Se trata de las tumultuosas consecuencias que provocó la incomprensible decisión de inaugurar el teatro de Caltanissetta con la ópera *Il birraio di Preston*, que da nombre a la novela original. La acción se construye a través de un

entramado metaliterario en el que cada capítulo empieza por la primera frase de un texto emblemático: desde las palabras iniciales de la novela que se dispone a escribir Snoopy en el tejado de su caseta, «Era una noche oscura y tormentosa», hasta el principio de *La puerta estrecha* de Gide. Otro homenaje literario, esta vez dedicado a los escritores sicilianos, se hace patente en el uso de algunos nombres, desde el «padre» G. Verga, canónigo de Vigàta, a los personajes que aparecen con el diminutivo cariñoso de Nardo Sciascia, Gegè Bufalino, Cecè Consolo y Antonino Pizzuto, unos apagando un fuego y el último sufriendolo.

En consecuencia, las historias y los personajes pertenecen a la vez a esos dos mundos, fantasía y realidad, mundos aparentemente irreconciliables que le sirven a Camilleri para explicar la dualidad siciliana tantas veces denunciada por Sciascia, esa difícil dualidad en que la vida oficial transcurre en paralelo a la vida real, a menudo sin tocarla, otras veces acaparándola y casi siempre sustituyéndola.

La inteligente mirada de Camilleri consiste en combinar tales elementos con una extraordinaria capacidad de ironía y de provocación, a través de divertidos efectos cómicos instrumentados por personajes ridículos como son sus incompetentes burócratas, los prefectos, los «questori», el enchufado Catarella, o personajes despreciables como los poderosos mafiosos, todos ellos observados por pocos personajes que «comprenden», como Montalbano o su antecedente Corbo –primera etapa en la formación de su más famoso protagonista–, que en *El curso de las cosas* deberá descubrir, a pesar de la ley del silencio, un asesinato mafioso complicado con el homicidio frustrado de un modesto criador de gallinas.

Camilleri va construyendo a Montalbano a través de la diseminación de referencias que lo caracterizan como personaje, distribuidas en cada una de sus novelas. Éstas quedarán recogidas en las treinta historias de *Un mes con Montalbano*. Su personalidad es la del sabueso que adora su trabajo, cuyo implacable instinto, sin embargo, no le impide tener un gran sentido de la compasión, así como su deseo innato de encontrar la verdad y su incapacidad para mentir a quien respeta tampoco le impiden inventar las más complicadas trampas y engaños contra mafiosos y criminales. Es intolerante con los incompetentes, impaciente ante las largas esperas por la tardanza de jueces y brigadas criminales en el levantamiento de un cadáver. Nunca aceptaría un ascenso que lo alejara de Vigàta –el nombre imaginario de Porto Empedocle, lugar de nacimiento de Camilleri– y que le obligara a prescindir de los olores y sabores de su tierra, cuya gastronomía disfruta en solitario reflexionando sobre la elaboración de las recetas.

Montalbano es un gran lector de Proust, Musil, Melville, Dylan Thomas y de los contemporáneos sicilianos, amante de la buena pintura y de la música. Elemento este último fundamental en la solución del asesinato de *La voz del violín*, así como lo será su sagacidad ante la interpretación de cualquier tipo de indicio, aunque escondido, camuflado o alejado en el tiempo, como los que deberá descifrar en *El perro de terracota*.

Son cuatro los traductores de Camilleri que asumen la responsabilidad de recrear en castellano unas narraciones de las complicadas características antes aludidas. El resultado de la empresa es, sin embargo, poco alentador, pues tales dificultades habrían requerido de un mayor esfuerzo, una mayor creatividad a la hora de buscar los mecanismos idiomáticos necesarios para transmitir las ineludibles y multiformes calidades lingüísticas del texto. Las traducciones no son las deseables, no sólo por la

carencia de recursos a la hora de transmitir la riqueza de registros y el uso privilegiado del mestizaje italiano-dialecto, sino por la presencia en mayor o menor medida de errores elementales. A menudo, se observan banales confusiones de registros que oscurecen la comprensión, errores de interpretación, inexcusables traducciones «a la letra»... A modo de ejemplo, se puede observar todo ello en dos de las más ricas muestras de la vitalidad lingüística de Camilleri, *La ópera de Vigàta* y *La concesión del teléfono*, ambas traducidas por Gentile Vitale. El traductor renuncia prácticamente al efecto plurilingüe de las novelas, pero cuando lo intenta se equivoca de registro traduciendo con el ceceo, por ejemplo, la «reputada» *gorgia* toscana –una forma de aspiración– que en el personaje florentino de la primera novela significa una suerte de distinción frente a la «vulgaridad» de los isleños. Quizá provoque un efecto cómico, pero a través de la estrategia contraria a la que diseñó Camilleri para su ridículo personaje.

En lo relativo exclusivamente al italiano, y sin tener en cuenta el mestizaje idiomático que caracteriza la novela, si se toma como ejemplo *La concesión del teléfono*, se observan algunos errores elementales como la repetida «transliteración» de *sempre* que aparece en todos los casos como «siempre» aun en sus diferentes significados, cuando indica persistencia, con valor adversativo o continuativo; o recurrentes traducciones «a la letra» de «falsos amigos»: *lotto* por «lote» cuando significa «parcela» (pág. 136), *cittadina* por «ciudadela» (pág. 269), *salutarla* por «saludarlo» en lugar de «despedirse (de usted)» (pág. 278); o confusiones en el registro al traducir *soldi* con el término «pasta» cuando en realidad debe traducirse «dinero» por el contexto bastante formal de una carta (pág. 186), lo mismo que ocurre con el lugar donde el traductor hace aparecer el término «chirona», cuando el registro en el que se encuentra requiere simplemente «cárcel» (pág. 230). La reproducción indiscriminada de cláusulas sintácticas produce también resultados muy llamativos: se lee «¡Cosas de no creer!» porque en el original está escrito *Cose da non crederci!* Cuando habría bastado un simple «¡Es increíble!» (pág. 118).