Hermenēus
Revista de traducción e interpretación

Ed UVa EDICIONES Universidad Valladolid

La forma del dialecto: el desafío traductológico de la lengua camilleriana en español

The shape of dialect: the translational challenge of Camillerian language into Spanish

GONZALO SUÁREZ LOVELLE
Università di Catania. Dipartimento di Scienze Umanistiche. Scienze dell'interpretazione. Piazza Dante, 32. 95124 Catania. Italia.
Universidad de Alcalá de Henares. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Moderna, Colegio de Caracciolos. Trinidad, 3. 28801 Alcalá de Henares. España.
Dirección de correo electrónico: gonzalo.suarez@unict.it; gonzalo.suarezl@edu.uah.es
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-5526-4416
Recibido/Received: 21/1/2025. Aceptado/Accepted: 20/3/2025.
Cómo citar / How to cite: Suárez Lovelle, Gonzalo, «La forma del dialecto: el desafío traductológico de la lengua camilleriana en español», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 28 (2026): pp. 413-440.
DOI: https://doi.org/10.24197/swwtyr09

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: La traducción de *La forma dell'acqua* de Andrea Camilleri enfrenta a la traductora, María Antonia Menini Pagès, con el desafío de no volver insípida una novela rica en sabores que logra transportar al público español a Sicilia. Camilleri es conocido por su estilo narrativo que fusiona dos códigos lingüísticos: el italiano y el dialecto siciliano. Este estudio tiene como objetivo analizar y determinar el enfoque traductológico más adecuado para la representación del dialecto siciliano en la primera novela de la saga Montalbano, *La forma dell'acqua*. Asimismo, se identifican algunos problemas traductológicos presentes en su versión traducida en español y se proponen alternativas más extranjerizantes y visibles para abordar casos específicos.
Palabras clave: Andrea Camilleri; sicilianidad; dialecto siciliano; intraducibilidad; traducción literaria.
Abstract: The translation of *La forma dell'acqua*, by Andrea Camilleri, poses the challenge of preserving the rich flavors of a novel that successfully transports the Spanish audience to Sicily to the translator María Antonia Menini Pagès. Camilleri is known for his narrative style that fusions two linguistic codes: Italian and Sicilian dialect. The aim of this study is to analyse and determine the most appropriate translational approach for representing Sicilian dialect in the first novel of the Montalbano series, *La forma dell'acqua*. Additionally, it identifies specific translational challenges in the Spanish version and proposes more foreignizing and visible alternatives for addressing particular cases.
Keywords: Andrea Camilleri; Sicilianness; Sicilian dialect; untranslatability; literary translation.

Sumario: 1. El dialecto y la lengua camilleriana; 2. Traducir la intraducibilidad de Andrea Camilleri; 3. Las huellas de la traductora en *La forma dell'acqua*; Conclusiones; Referencias bibliográficas.
Summary: 1. Dialect and Camillerian language; 2. Translating Andrea Camilleri's untranslatability; 3. Translator's footprints in *La forma dell'acqua*; Conclusions; References.

1. EL DIALECTO Y LA LENGUA CAMILLERIANA

Aunque el italiano y el español se consideren lenguas afines, su dispar evolución a partir del latín ha dado lugar a palabras parecidas con significados diferentes (Bertozzi *et al.*, 2021, p. 291). Por un lado, basta con pensar en la difusión del español en América, que no ha hecho sino enriquecer al castellano desde su primera gramática en 1492. Por otro, el italiano se establece como lengua vehicular a finales del siglo XIX, en detrimento de las otras lenguas regionales de Italia (más conocidas como dialectos), cargadas de valores culturales e históricos. Como es sabido, a la par que se difunde el italiano por toda la nación, se impulsa una campaña de imposición del estándar lingüístico y de hostigamiento a los dialectos (*cf.* D'Agostino, 2015). De ahí que, al traducir entre el español y el italiano, sobre todo con la presencia de marcas dialectales, sea fundamental no limitarse a lo que «una palabra puede sugerir fonéticamente, sino también a lo que genere mental y culturalmente» (Luque Toro y Luque Colautti, 2019, IX). Además, es preciso proceder con cautela, puesto que este «falso tópico de la afinidad»[1] (*ibid*., XI) puede producir en ocasiones traducciones de insuficiente calidad por una falta de conocimiento de la lengua y de su «entramado contextual, entendido en sus vertientes cultural, sociológica e histórica» (Marotta Peramos, 2023, p. 116).

A pesar de la «secolare dialettofobia» (Cadeddu, 2017, p. 57), se ha seguido produciendo y traduciendo literatura en dialecto, como demuestran las obras de autores de la posunificación italiana (Carlo Emilio Gadda [1893-1973], Luigi Pirandello [1867-1936], Pier Paolo Pasolini [1922-1975], Cesare Pavese [1908-1950], etc.) y de otros contemporáneos (Salvatore Niffoi [1950-], Marcello Fois [1960-], Vincenzo Consolo [1933-2012], etc.). Sin embargo, hoy en día los estudios teóricos de

[1] No se alude aquí a la noción de lenguas afines en el contexto de la enseñanza de idiomas extranjeros, sino a una falsa afinidad referida a otros aspectos, tales como el cultural o el histórico.

traducción en español se han ocupado marginalmente de la traducción de los dialectos italianos (Carreras i Goicoechea, 2021, p. 167), lo que demora la creación de un canon para su traducción en español (para un estado del arte de la traducción del dialecto en castellano, *cf*. Brandimonte, 2015). Tradicionalmente, la traslación del dialecto presente en la literatura italiana ha sido posible gracias a un «gioco di registri», como se evidencia en la traducción de *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957) de Gadda, realizada por Juan Ramón Masoliver Ródenas en 1965 (Carreras i Goicoechea, 2021, p. 165). En otros casos, se observa que el dialecto se ha traducido directamente a un español estándar que permite trasladar el sentido, una estrategia que conlleva inevitablemente la pérdida del efecto polifónico del original. Por ejemplo, la traducción de *La paura* (1921), de Federico De Roberto (1861-1927), por Carlos Manzano publicada en 2010 (traductor galardonado con el Premio de Traducción Ángel Crespo en 1998). Aun así, existen otras alternativas para traducir el dialecto de forma visible, como sucede con una traducción posterior de este último relato, realizada por David Paradela López en 2014, que inventa variedades diatópicas del español a partir de rasgos fonéticos y morfosintácticos existentes y plausibles para imitar el caleidoscopio de los dialectos italianos (Carreras i Goicoechea, 2021, pp. 171-177).

Por añadidura, al traducir del italiano es menester recordar las palabras de Berruto (1993): «nella situazione italiana, è praticamente impossibile separare la variazione diatopica da quella diastratica, e marcatezza diastratica implica solitamente marcatezza diatopica» (p. 10). En otras palabras, las variedades geográficas están inextricablemente unidas a la clase social, de modo que un personaje de una posición inferior empleará una mayor marca dialectal, mientras que un funcionario público empleará un italiano más cercano al estándar. Escritores españoles han sabido plasmar esta realidad, como el barcelonés José Luis Sampedro (1917-2013) en su novela *La sonrisa etrusca* (2016), cuyo protagonista, Salvatore, un campesino calabrés, desprecia el «italiano del gobierno» (p. 46) y «de la radio» (p. 50), y tiene el sueño, antes de morir, de que su nieto milanés aprenda el «dialecto, el habla de los hombres» (p. 300).

Actualmente Italia está viviendo un renacimiento de sus raíces lingüísticas. Este fenómeno, particularmente notable en el ámbito literario, refleja un retorno insoslayable al dialecto, en contraste con las dinámicas

observadas durante décadas anteriores, marcadas por una tendencia hacia la homogeneización lingüística. Por ello, la función más significativa de un texto escrito en dialecto sigue residiendo en lo que Caprara (2010) llamaba la «lucha por la supervivencia, en contra de la imposición de una probable superlengua estandarizada, globalizadora o monocultural, a menudo impuesta por los medios de comunicación» (pp. 91-92).

Andrea Camilleri (1925-2019) lleva esta lucha a sus obras, con el intento explícito de frenar el ocaso de las lenguas regionales. El agrigentino da voz a las clases humildes en dialecto siciliano, lo que crea situaciones hilarantes en las que pone de manifiesto el carácter irónico y humorístico típico de su pueblo (Caprara, 2010, p. 101). Para Camilleri –al igual que para el calabrés Salvatore–, la popularmente denominada «lingua del cuore» remite a la comunicación familiar y sentimental. De ahí que el dialecto permita decir cosas que sería imposible decir en italiano (Camilleri, 1999, p. 95):

> 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.

Camilleri no escribe solo en dialecto, sino que su lengua es una «conmutación-elección de un doble código lingüístico» entre el italiano y el *dialetto*[2] siciliano (Caprara, 2004, p. 42). A este connubio de variaciones lingüísticas se debe en gran parte su éxito literario. Además de la presencia de dos códigos distintos, su literatura está enriquecida por un abanico de variedades de la lengua y del habla: italiano culto y literario, italiano burocrático, italiano de uso medio, italiano regional de Sicilia, *dialetto* siciliano italianizado y *dialetto* de Porto Empedocle (Caprara, 2007, p. 217). Pero Camilleri no solo emplea el *dialetto* con la finalidad de embellecer su obra con comentarios extemporáneos populares, sino que su

[2] De ahora en adelante, para evitar confundirnos con el término *dialecto* (o *dialectal*) en español, cuando se emplea el término *dialetto* (o *dialettale*), se hace referencia a la situación italiana, es decir, a un sistema lingüístico que ha perdido autonomía y prestigio ante el sistema oficial dominante.

literatura es un idioma híbrido que alterna el substrato *dialettale* y la jerga con regionalismos sicilianos y un lenguaje culto italiano (Caprara, 2004, pp. 42-43).

De hecho, desde las primeras líneas de *La forma dell'acqua* (Camilleri, 1994) pronunciadas por una voz narrativa extradiegética, se puede apreciar una lengua caracterizada por mezclar el italiano y el siciliano, desde las construcciones sintácticas (por ejemplo, la disposición a la derecha del verbo) hasta las léxicas (p. 9):

> Lume d'alba non filtrava nel *cortiglio* della «Splendor», la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa *cummigliava* completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, *foglia non si cataminava*, il vento di scirocco tardava ad *arrisbigiarsi* dal suo sonno *piombigno*, già si faticava a *scangiare* parole.[3]

En resumidas cuentas, en la obra de Camilleri, las palabras y expresiones que conforman el *dialetto* –o como sugiere Camilleri, mejor sería decir los *dialetti* (Sorgi, 2000, p. 120)–, reflejan una memoria viva que constituye «un microcosmos entero, una realidad geográfica y cronológica más amplia que evoca la Sicilia de hoy» (Caprara, 2004, p. 44).

Este patrimonio contribuye a crear el concepto de *sicilitudine* o sicilianidad que expresa «la cualidad de ser siciliano» (*ibid*., pp. 42-43). Llegados a este punto, cabe preguntarse si las traducciones de Camilleri en español consiguen preservar dicha sicilianidad. Por ello, el propósito del presente estudio es, por una parte, examinar los distintos enfoques traductológicos disponibles para la traducción del *dialetto* en el caso de Andrea Camilleri; y, por otra parte, analizar algunos aspectos formales de la sicilianidad en el primer capítulo de *La forma dell'acqua* y los consiguientes problemas traductológicos a los que se ha enfrentado la traductora María Antonia Menini Pagès. Por último, propongo soluciones alternativas más extranjerizantes, visibles y transgresoras, capaces de hacer justicia a los *dialetti* sicilianos y a la singularidad de la lengua camilleriana.

[3] Las cursivas son mías.

2. Traducir la intraducibilidad de Andrea Camilleri

La saga del comisario Montalbano nace en un microcosmos siciliano que bebe de las aguas de su vibrante tradición literaria. De hecho, en *La forma dell'acqua* aparecen mencionadas explícitamente dos obras de sus compaisanos Pirandello y Leonardo Sciascia (1921-1989): *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) (Camilleri, 1994, p. 33) y *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977) (*ibid.,* p. 173), respectivamente. Además, para el título de *La forma dell'acqua*, Camilleri se inspira en una de las principales aportaciones de Pirandello a la literatura, a saber, que no existe *una* verdad absoluta, sino *cien mil* y que estas están supeditadas al individuo que las interpreta. En *Sei personaggi…* Pirandello afirma que para que se mantenga en pie un saco –o un hecho–, primero es necesario meterle las razones y los sentimientos que lo han determinado (Pirandello, 1993 [1921], p. 48). En *La forma dell'acqua*, Camilleri retoma la metáfora pirandelliana a través de la mujer de Luparello que afirma que el agua no tiene forma, sino que asume la forma del recipiente que la contiene (Camilleri, 1994, p. 120). Salvo Montalbano, al descubrir las circunstancias en las que muere realmente Luparello, prefiere guardarse para sí mismo la verdad y no revelar la auténtica *forma del agua*. En ambas versiones, se ilustra que no existe una verdad objetiva (Marotta Peramos, 2019, p. 258), sino que la realidad depende de lo que cada uno meta dentro del saco o del recipiente que use para contenerla.

En términos generales, esta diferencia en la percepción de la verdad pirandelliana entraña una diferencia en las representaciones mentales que generan los individuos de la realidad. En el campo de la traducción este concepto es todavía más evidente en cuanto que las diferencias en la representación mental de los individuos se multiplican a medida que aumenta la distancia cultural que los separa. En efecto, la sicilianidad que reflejan las obras de Camilleri no tiene un equivalente en la cultura española (Caprara, 2010, p. 131), ni en ninguna otra cultura existente, ya que sus obras están delimitadas por las fronteras de la antigua Trinacria. De este modo, traducir a Camilleri supone (*ibid.*, pp. 132-133):

> … realizar una operación compleja de mediación lingüística y cultural que incluye […] 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; el respeto de la «lengua y del estilo del autor», en este caso plagados de usos particulares de la gramática […], del léxico, de la sintaxis y de transgresiones a la norma estandarizada tanto lingüística como estilísticamente; el respeto de la «cultura materna» del autor, entendida como «crisol» en el que convergen y del que parten todas sus reflexiones sobre la vida, la cotidianeidad, la historia, la «visión del mundo»; el respeto, por último, a la libertad literaria del autor y a su compromiso social e incluso político con una tierra y sus habitantes.

Desde esta perspectiva, en el caso de Camilleri no me parecen factibles las propuestas clásicas de Catford (1965) de utilizar una variedad geográfica de la lengua meta con características sociolingüísticas equivalentes (pp. 87-88), ni la de Nida (1996), que propone evitarlo, pero que, de emplearse, prefiere que se utilice la variedad de mayor extensión de uso o peso cultural (pp. 178-179), puesto que se caería en el anatopismo. Como señala Caprara (2004), la opción de hacer hablar andaluz, catalán o bable a los personajes de la saga de Montalbano queda descartada «por sentido común» (p. 46), ya que, como apunta también Julià (Briguglia, 2009), se caería fácilmente en el tópico de que quien no habla castellano «te hace reír y parece una caricatura» (p. 310).

Entre ambas posturas se encuentra Newmark (2010 [1992]) que aboga por mantener la marcación dialectal, reproduciendo de manera limitada determinados rasgos lingüísticos que transmitan su carácter no estándar, sin adscribir el habla del personaje a una variedad geográfica concreta (p. 195). Sin embargo, esta estrategia introduce otros problemas, como el riesgo de construir una variedad artificial que no corresponda a ninguna comunidad real de hablantes (Nida, 1996, pp. 178-179), la pérdida del significado evocado asociado a la variedad del original (Baker, 2011 [1992], p. 40) y la activación de valores sociolingüísticos imprevistos (Hatim y Mason, 1990, pp. 40-41). En suma, la transposición del *dialetto* a otra latitud –en cuanto reflejo del territorio que lo define–, o la invención de una variedad artificial alterarían el valor funcional del siciliano dentro de la obra, comprometiendo la «cultura materna» y el «punto de vista», tanto humano como político, del autor, así como el uso particular de su

lengua, contaminada por el *dialetto* siciliano e inseparable de su trabajo literario.

Llegados a este punto, considero oportuno aclarar que, a mi juicio, el *dialetto* siciliano no debería considerarse una variación diatópica ni, por ende, un dialecto. Mi postura es la misma que la de Baiamonte (2019), cofundador de la Cademia Siciliana:

> [R]iteniamo che sia corretto chiamare il siciliano «lingua», contestualmente all'approccio del mondo accademico anglosassone, in quanto: si è sviluppato parallelamente ad altre lingue dal latino volgare differenziandosi ampiamente dalle altre come ad esempio il lombardo, il piemontese o il veneto [*¿y por qué no también el castellano, el francés o el portugués?*]; perché si differenzia da altre per la sua storia, per l'evoluzione della sua fonetica, del lessico, della morfologia, della sintassi, caratteri che si differenziano ampiamente dai corrispettivi di altre lingue; perché è costituito da un insieme di dialetti la cui posizione geografica è ben determinata, che si trovano circoscritti da fasci di isoglosse […]; perché qualora lo si volesse potrebbe essere usato per tutti gli ambiti in cui si utilizza una lingua nazionale; perché rappresenta la voce di una cultura e di un'identità ben definite all'interno del panorama che potremmo chiamare dei «popoli italiani».

Entonces, se podría afirmar que la clasificación del siciliano como *dialetto* y no *lingua* es una simple cuestión política, pero no lingüística. Considero que la magistral definición de «lengua» popularizada por Max Weinreich (en referencia al yidis) se puede aplicar perfectamente al caso que nos ocupa: la diferencia entre un dialecto y una lengua es que «una lengua es un dialecto con ejército y marina» (Abend, 2023, p. 225).

En consonancia con esta idea, traducir el «mal llamado dialecto» (Paradela, 2014) siciliano no es traducir una variedad diatópica de la lengua, como pudieran ser el dialecto canario o andaluz, sino dos códigos lingüísticos diferentes dentro de una misma obra literaria, como pudiera ser una obra que mezcla catalán y español. Esta opinión la comparte Pau Vidal, traductor al catalán de *Il birraio di Preston* (1995) de Andrea Camilleri. Aunque en su momento tradujera los *dialetti* italianos con variaciones diatópicas del catalán, más tarde rectificó afirmando que el *dialetto* es una lengua que cabe considerar con sus variedades de registro

(Briguglia, 2009, p. 314). Es por este motivo que la propuesta de Rabadán (1991), de compensar el dialecto con un registro adecuado cuando sirve para caracterizar socialmente a los personajes, no me parece un equivalente funcional, puesto que estaríamos transponiendo una variedad diatópica (o una lengua *tout court*) por una diastrática o diafásica.

Sin embargo, concuerdo con Mayoral Asensio (1999) cuando afirma que debe marcarse la distinción de un código si este cumple con una función comunicativa (pp. 171-172); un planteamiento que también comparte el traductor Paradela (2017), que declara que, si el «dialecto» es uno de los factores dominantes del texto, es menester conservar (pp. 87-88):

> … la lista de constricciones que de algún modo determinarán el resultado final: la situación comunicativa creada en el texto meta, la relación entre las lenguas de origen y llegada, los recursos formales empleados en el original y el grado de verosimilitud de su presencia en la traducción.

Mediante la sicilianidad, Andrea Camilleri dibuja a sus personajes y delinea los acontecimientos que los envuelven. El uso discriminado del italiano o del *dialetto* se evidencia incluso con comentarios metalingüísticos a lo largo de todas sus obras, a través de la voz narrativa («parlava in talìano, malo signo») o de los personajes («forse s'impressionò perché lei parlò in dialetto») (Santulli, 2017, pp. 74-80). De hecho, el uso del *dialetto* tiene connotaciones extremadamente comunicativas y estilísticas que permiten transmitir un tono intimidatorio o de cercanía familiar (*ibid.,* pp. 80-81), y esto es precisamente lo que ha despertado el interés del público y la crítica (Caprara, 2004, p. 44).

De igual modo, la teoría del escopo apunta que la estrategia traductológica depende del propósito para el que se precisa la traducción (Nord, 1997, pp. 29-30). A este respecto, Muñoz Raya (2023) afirma que si el/la traductor/a «decide que el "escopo" es devolver al lector meta el tejido pluridialectal del original, la estrategia de traducción más válida sería traducir dialecto por dialecto, si bien es una estrategia muy contestada» (p. 136). Aunque la traducción «dialecto por dialecto» evite la estandarización y respete el crisol lingüístico del texto original, quizás no

sea la estrategia más acertada, puesto que encarna el anatopismo en su máxima expresión.

Hay otros estudios centrados en el empleo de convenciones tipográficas que sirvan como aclaración de un fragmento expresado en *dialetto*, como el uso de la cursiva (Berman, 2000, p. 294), o la inclusión de glosas interdialógicas («dijo en dialecto») (Rabadán, 1991, p. 97). Aunque en el caso que nos ocupa esta solución podría solventar algunas partes esporádicas de *dialetto* en los diálogos, no logra compensar el siciliano en la lengua de Camilleri, que predomina (a veces de forma híbrida) y cumple con una función comunicativa.

Por último, si decidimos optar por un enfoque extranjerizante, además de marcar la lengua para recrear la riqueza del *dialetto*, se puede optar, como señala Marco (2002), por transgredir la norma lingüística en el nivel ortográfico, léxico o morfosintáctico de la lengua meta, e incluso crear una variante dialectal artificial que no corresponda a una variedad existente en la cultura meta (pp. 80-81).

Una estrategia muy próxima a esta idea es la que Paradela aplica en su traducción de *La paura* (Paradela, 2014, párr. 3):

> Frente a la amenaza del anatopismo, se prefirió optar por una opción que, por simetría, acaso podríamos llamar «atopismo»: crear unos dialectos correspondientes a ningún lugar, pero cuya mera presencia despertara en el lector la conciencia de una diferencia, de que en el texto el soldado y el oficial son, a ojos de cada uno de ellos, «el otro».

Otra traducción de Paradela en la que adopta una estrategia afín, aunque construida en sentido contrario, es la del relato de Andrea Camilleri *Zù Cola, «pirsona pulita»*, de la colección de relatos *Gocce di Sicilia* (2001), traducido como *El tío Cola, «pirsona limpia»* y publicado por Gallo Nero en 2016. En este caso, Paradela no construye una variedad ficticia a partir de rasgos pertenecientes a variedades españolas, sino que transgrede la norma del castellano mediante elementos procedentes del italiano y del siciliano de Camilleri. El resultado es una suerte de «castellanovigatés»,[4] un pastiche lingüístico que no remite a ninguna

[4] Término acuñado por el autor de este trabajo en la comunicación «Il "castellanovigatés", traduzione o esercizio di stile?», durante el Convegno di Studi I 100 Camilleri (Ragusa, 5-6 de marzo de 2026).

variedad dialectal del español, pero que permite mantener la *italianidad* del original sin caer en el anatopismo.

A continuación, se incluye, a título de ejemplo, un fragmento de *El tío Cola, «pirsona limpia»* (Camilleri, 2016, p. 13):

> Buen día. ¿Non está el proprietario, el siñor Falletta? Ah, que es andado un momento al banco y usted guarda el negocio. Alora, se me permite, lo espero. (Agarra una silla, la pone delante del mostrador, se sienta.) No, non le debo dire niente, era solo el placer de verlo un tantico y charlar con un paesano. Me presento, a mía me llaman tío Cola.

El precedente ejemplo evidencia que se está abandonando la visión ortodoxa de estandarización de los *dialetti* a un español estándar, puede que debido a un cambio en los parámetros de aceptabilidad de la cultura meta. Se trata de una tendencia que trasciende los estudios de traducción. Actualmente, no sorprende escuchar en los medios de comunicación españoles a periodistas o a presentadores/as hablando en un español neutro con claras marcas dialectales. Esta es la demostración de que el contexto social y lingüístico español no es el de finales del siglo XX, cuando la única forma de expresión imaginable en los medios era el artificial español estándar. Parece que la sociedad española es cada vez más tolerante hacia la diversidad lingüística, como también demuestra la reciente dotación de servicios de interpretación obligatorios en el Congreso de los Diputados en las otras tres lenguas oficiales del Estado.

Una vez dicho esto, el quid de la cuestión es que la singularidad del *dialetto* en las obras de Camilleri lo vuelve en ocasiones intraducible (Caprara, 2004, p. 45). Las estrategias traductológicas anteriormente mencionadas pueden ser válidas para resolver problemas traductológicos puntuales, pero el «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, p. 57). Entonces, ¿cómo traducir la intraducibilidad de la lengua de Camilleri? Si se piensa con detenimiento, en *La forma dell'acqua* el público italiano no siciliano tuvo que enfrentarse a esa idéntica intraducibilidad, encarnada por un gran número de términos *dialettali*, que va en aumento a medida que Camilleri gana confianza en las siguientes entregas (Caprara, 2010, p. 106). El

público italiano está representado en la obra mediante la novia genovesa de Montalbano, Livia, que desconoce el *dialetto* siciliano y se siente frustrada cuando el comisario lo emplea: «Non mi parlare in siciliano!». Para evitar la incomprensión, Camilleri acompaña en el original al público al utilizar un léxico siciliano reducido, glosas y traducciones explicativas de términos oscuros (Santulli, 2017, pp. 81-83). De hecho, ante las dudas iniciales planteadas por su uso *ex novo* de la lengua, la editorial Garzanti decidió incluir un glosario de términos del *dialetto* siciliano empleados por Camilleri en su obra *Un filo di fumo* (1980) (Caprara, 2010, p. 115) y, en la primera edición de *Il gioco della mosca* (1995) de la editorial Sellerio, el mismo autor «presentaba una especie de catálogo de situaciones, sentencias, frases idiomáticas, proverbios en siciliano, etc., con un glosario del dialecto de Porto Empedocle» (*ibid*., p. 116). En definitiva, en un primer contacto con la obra de Camilleri, el público italiano desconoce su lenguaje, pero a medida que se adentra en el universo de Vigàta, termina por aprehender el bagaje cultural y léxico de Camilleri, y una vez aprehendido, dejan de suponer un problema (Caprara, 2004, p. 43).

Por lo tanto, ¿resulta descabellado pensar que el público español pueda hacer lo mismo? Además de las estrategias previamente señaladas, puede resultar factible emplear los mismos recursos que las editoriales italianas han implementado para familiarizar al público con la lengua de Camilleri, como la creación de un glosario o el uso de notas a pie de página, al menos en las primeras entregas de la saga. Como apunta Caprara (2004), «las notas no tienen por qué ser consideradas negativas, siempre que enriquezcan el texto término y sirvan al lector» (p. 47). Igualmente, resulta necesario subrayar una diferencia sustancial entre el público de principios de milenio y el de ahora: el acceso a la información. Hoy en día, cualquier lector/a puede recurrir a internet, utilizando un dispositivo inteligente, para consultar la definición de un término o traducir de manera automática un fragmento en una lengua extranjera en cuestión de segundos. Por lo que atañe específicamente al siciliano, Google Translate lo incorporó a su lista de idiomas en 2024 y, respecto a la obra de Camilleri, también es posible consultar un glosario en línea en el CamillerINDEX.[5] Para concluir, una

[5] Disponible en https://www.camillerindex.it/

buena práctica que considero imprescindible es añadir un prólogo[6] que contextualice tanto la obra como las decisiones traductológicas adoptadas, ofreciendo al público las herramientas necesarias para profundizar en la compleja realidad siciliana que enmarca esta creación literaria.

3. LAS HUELLAS DE LA TRADUCTORA EN *LA FORMA DELL'ACQUA*

La traducción de *La forma dell'acqua* enfrenta a la traductora, María Antonia Menini Pagès, con el desafío de no volver insípida una novela rica en sabores que logre transportar al público español a la Sicilia de Camilleri. El reto es arduo por la necesidad de conservar el estilo distintivo del autor (la sicilianidad y la lengua camilleriana), caracterizado por ser una amalgama de códigos lingüísticos (con sus respectivas variedades), así como por tener influencias del género teatral y audiovisual (Caprara, 2010, pp. 132-133). No obstante, como ya ha observado Brandimonte (2015), las traducciones del ciclo policíaco no han experimentado con la lengua híbrida de Camilleri en sus estructuras narrativas, sino que, por el contrario, la han neutralizado, simplificado y estandarizado, eliminando en gran medida las variedades lingüísticas locales (p. 45).

Al comparar el texto original con su traducción al español, lo primero que salta a la vista es que esta última omite casi todos los términos en *dialetto* siciliano (salvo pocas excepciones), con una inevitable pérdida del cambio de código presente en el original. En efecto, Menini Pagès no ha sabido crear una «lengua mestiza», algo que también nota Caprara (2004, p. 48) en la traducción de *Il cane di terracotta* (1996). En el primer capítulo observamos, por un lado, ejemplos de cambio de código en los diálogos en los que se alterna entre un italiano estándar y un *dialetto* siciliano puro:

> «Che viene a dire?».
> «Che è un pupo nelle mani dell'ingegnere Luparello, che è, anzi era, tutto. Morto Luparello, Cusumano non è nessuno, una pezza di piedi».
> «**Allura**?».
> «**Allura nenti**». (Camilleri, 1994, p. 17)

[6] En su traducción de *Gocce di Sicilia*, Paradela incluye una nota del traductor en la que aborda las principales dificultades traductológicas del texto, así como las estrategias adoptadas para resolverlas (Paradela, 2016, pp. 101-102).

—¿Y eso qué quiere decir?
—Que es una marioneta en manos del ingeniero Luparello, quien de verdad es, mejor dicho, era todo. Muerto Luparello, Cusumano no es nadie; es una pura mierda.
—**Entonces, ¿qué?**
—**Entonces nada**. (Camilleri, 2002, pp. 15-16)

Como señala Hurtado Albir (2004 [2001]), «el traductor ha de marcar su traducción con el tono adecuado en función de las características […] que marque la finalidad de la traducción: vulgar, informal, formal, solemne. Para ello deberá elegir las correlaciones lingüísticas apropiadas que así lo expresen en la lengua de llegada» (p. 581). Sin embargo, en la versión meta, no se aprecia de ninguna forma el cambio de código, ni siquiera con una variación de tono. Si se optara por marcar el *dialetto* con una marca diafásica, una opción podría ser: «entonces *na'*». Otra solución más visible podría ser incorporar a la variedad diafásica el préstamo del primer término: «¿*Allura*? Entonces na'». Como se ve en esta propuesta, la respuesta «entonces» aclara el significado de «allura», lo que permite preservar parte del fragmento en *dialetto* sin obstaculizar la comprensión.

Como nota Caprara (2004, p. 50), esta estrategia no es nueva en Camilleri, puesto que el mismo autor la emplea en el texto original para aclarar partes en *dialetto* que, de no ser así, resultarían opacas. Hay casos en que el narrador incluye glosas explicativas de un término en *dialetto*. Ahí la traductora se ve obligada a mantenerlo invariable en la lengua meta, recurriendo al préstamo lingüístico: «Ahora voy a *tambasiàre* (…). *Tambasiàre* era un verbo que le gustaba. Significaba ponerse a pasear de habitación en habitación sin un propósito definido» (Camilleri, 2002, p. 192); «Se quería *accuttuffare*. (…). Significaba tanto recibir palos como apartarse de la sociedad» (*ibid.,* p. 193). No obstante, cuando los personajes hablan *dialetto* puro, como la vecina de la familia Montaperto («Signuri Montaperto? Ca quali signuri! Chiddri munnizzari vastasi sunnu!» [Camilleri, 1994, p. 163]), se traduce a un español estándar sin variaciones ni compensaciones de ningún tipo: «¿Los señores Montaperto? Pero ¿qué señores? ¡Ésos (*sic*) son unos basureros indecentes!» (Camilleri, 2002, p. 189).

Por otro lado, la voz narrativa hace un uso constante del cambio de código. Cuando los términos en *dialetto* son de registro medio, la traductora parece optar por un enfoque homogeneizador de los dos códigos (italiano y *dialetto* siciliano) a un español estándar:[7]

> Pino e Saro si avviarono verso il posto di lavoro **ammuttando** ognuno il proprio carrello. Per arrivare alla **mànnara** ci voleva una **mezzorata** di strada se fatta **a pedi lento** come loro stavano facendo. Il primo quarto d'ora se lo passarono **mutàngheri**, già sudati e **impiccicaticci** (Camilleri, 1994, p. 12).

> Pino y Saro se encaminaron a su puesto de trabajo **empujando** cada uno su carrito. Para llegar al **aprisco** se tardaba **media hora** caminando **despacio**, como ellos estaban haciendo. Se pasaron el primer cuarto de hora **sin decir nada**, ya sudados y **pegajosos** (Camilleri, 2002, p. 11).

Aquí, en pro de evitar la homogeneización de los códigos, se podría emplear el abanico de recursos ya mencionados. En primer lugar, en el caso de «empujando» y «pegajosos», podría funcionar una palabra de registro más coloquial («jalando» y «pringosos»); también para *mutàngheri* («callaos»), para la cual he incorporado adicionalmente la elisión de la letra «d» intervocálica, típica del habla oral. En segundo lugar, el término *mànnara* (aprisco) se define en la primera página y es central en toda la novela. Curiosamente, Montalbano corrige la pronunciación de la sílaba tónica a la sueca Ingrid Sjostrom en varias ocasiones: *mànnara* frente a *mannàra* (Camilleri, 1994, p. 151). En la traducción se ha resuelto con un error vocálico: *aprisco* frente a *apr***e***sco* (Camilleri, 2002, p. 175). Estos términos que aparecen decenas, si no cientos, de veces en la novela (p. ej., *mànnara*, *spiare*, *taliare*, *cangiare*, *scantare*, etc.) son precisamente los que el público debería, a mi juicio, aprehender e incorporar a su bagaje. En tercer lugar, para «a pedi lento» se puede optar por una traducción literal respetando la sintaxis: «caminando a pie lento». Otra opción más visible podría ser un préstamo de la expresión *a pedi lento*, ya que considero que es transparente para el público español. Además, para

[7] De ahora en adelante, el término «español» o «lengua española» hace referencia a la variedad del español de España.

mezzorata se puede optar por una solución fonética que transgreda la norma, uniendo «media» y «hora» («mediaora»). Por último, cabe mencionar que he decidido no señalar en cursiva los términos en español escritos erróneamente –ni los extranjerismos–, puesto que he querido reflejar el estilo del autor en el original en el que nunca marca tipográficamente el uso del siciliano, sino que se funde con el italiano en un todo:

> Pino y Saro se encaminaron a su puesto de trabajo **jalando** cada uno su carrito. Para llegar a la **mànnara** se tardaba **mediaora** caminando **a pie lento** como ellos estaban haciendo. El primer cuarto de hora se lo pasaron **callaos**, ya sudados y **pringosos**.

Asimismo, algunos términos de registro bajo o vulgar en *dialetto* se expresan con una variación diafásica en español. En la pregunta «Che **minchia** vuoi?» (Camilleri, 1994, p. 15), se observa el uso del término malsonante *minchia* de origen y uso predominantemente siciliano y meridional (Zamora Muñoz, 2018, p. 155), aunque actualmente su uso se haya extendido al conjunto del territorio italiano (*ibid*., p. 160). Debido a la alta frecuencia de uso y su recurrencia dentro de la obra, propongo alternar entre un préstamo («¿Qué minchia te pasa?»), posiblemente con una aclaración en una nota a pie de página, y una traducción de su equivalente funcional como en la traducción oficial: «¿Qué **coño** quieres?» (Camilleri, 2002, p. 14).

En la novela también se mencionan los títulos honoríficos de algunos personajes. Al margen de las connotaciones de estos en la realidad de la Italia meridional y su reflejo de una sociedad altamente jerarquizada, no todos ellos tienen un equivalente en español. Por una parte, algunos se traducen por su «equivalente acuñado» (*cf*. Hurtado Albir, 2004 [2001]) como en «contable [Ciccu Loreto]» por «ragioniere», «ingeniero Luparello» por «ingegnere», «abogado Rizzo» por «avvocato», etc., mientras que, por otra parte, en casos como «*dottor* Montalbano» (Camilleri, 2002, p. 51) se emplea, justamente, un préstamo a fin de no confundirlo con el médico forense, el «doctor Pasquano» (*ibid.*, p. 24). Sin embargo, el término *onorevole* en «onorevole Cusumano» se utiliza aquí para referirse a un representante local elegido democráticamente (si bien

sea el título común de diputados/as y senadores/as). Traducirlo como «honorable Cusumano» (*ibid.*, p. 15), por lo tanto, resulta opaco, dado que este término en español carece de cualquier connotación política.

Por añadidura, Camilleri retoma el concepto de los nombres parlantes de la literatura pirandelliana, a saber, los nombres que visten al personaje como una máscara y desvelan de antemano el rasgo más destacado de su idiosincrasia (Marotta Peramos, 2019, p. 261). Hay nombres de personajes transparentes por la afinidad del español y del italiano como el agente Gallo, que actúa como un *gallito* (Camilleri, 1994, p. 21) o el juez Lo Bianco, siendo el color *blanco* sinónimo de rectitud y pureza. Sin embargo, otros requieren más creatividad traductológica. Por ejemplo, Galluzzo, presentado como tímido y miedoso (Camilleri, 1994, p. 21), se podría traducir como Gallinuzzo, aludiendo a la acepción de «cobarde» en el adjetivo «gallina» y manteniendo el sufijo afectivo «-uzzo» típico en Sicilia. Asimismo, Pecorilla alude a la palabra «pecorella» (literalmente «ovejita»). Se trata de un personaje que obtuvo el certificado de primaria con cuarenta años gracias al tráfico de influencias y que trata con desprecio a sus subordinados con estudios universitarios (Camilleri, 1994, p. 13). Aunque «Pecorilla» pueda resultar semitransparente, una opción creativa en español podría ser «Borregilla», que alude a la acepción de «ignorante» de la palabra «borrego». Otros personajes con nombre-máscara son Silvio Luparello (el político corrupto asesinado) o Zito (el periodista que no difunde las circunstancias de la muerte del asesinado). Estos se podrían traducir como Muto (siendo *zitto* callado o silencioso) o Silvio Lobero o Loberello (siendo la *lupara* un cartucho que se emplea para cazar lobos y «Silvio» una probable alusión a Silvio Berlusconi).

En cuanto al aspecto sintáctico, una característica del *dialetto* siciliano es la preponderancia del imperfecto de subjuntivo en detrimento del presente de subjuntivo (Caprara, 2010, p. 128). En el siguiente ejemplo, se muestra un uso de dicho imperfecto de subjuntivo con valor de cortesía. «Mi scusassi» (discúlpeme) concuerda con la tercera persona del singular *lei* (usted), y tiene un uso equivalente al italiano *mi scusi* en presente de subjuntivo (Hamilton, 2012, p. 5).

> «L'avvocato Rizzo?».
> «Sono io».

> «**Mi scusassi** avvocato se la disturbo all'ora che è… abbiamo trovato l'ingegnere Luparello… ci pare morto». (Camilleri, 1994, p. 15)
>
> —¿El abogado Rizzo?
> —Sí, soy yo.
> —**Perdone** que lo moleste a estas horas, señor abogado… Hemos encontrado al ingeniero Luparello…, nos parece que está muerto. (Camilleri, 2002, p. 16)

Aunque esta intromisión del *dialetto* resulta evidente en italiano, en la versión traducida pasa inadvertida y, sin embargo, la similitud entre los tiempos verbales de ambas lenguas permite transponer «mi scusassi» fácilmente en español: «perdonase que lo moleste», «usted perdonase», «le ruego que me disculpase», *inter alia*. Otra característica morfológica del *dialetto* siciliano que pasa desapercibida son las expresiones con duplicación léxica (Caprara, 2010, p. 125). Las encontramos en toda la novela y sirven para enfatizar: «frisco frisco» (Camilleri, 1994, p. 158), «ora ora» (*ibid.*, p. 162), «strata strata» (*ibid.*, p. 163), «campagna campagna» (*ibid.,* p. 183), entre otros. En el primer capítulo hay dos ejemplos: «**torno torno** vi era alzato un alto muro» (Camilleri, 1994, p. 10), traducido por «se había construido un muro a su alrededor» (Camilleri, 2002, p. 8); y «pareva nèsciri **paro paro** da un'illustrazione di Pinocchio» (Camilleri, 1994, p. 11), traducido por «que casi parecía sacado de una ilustración de *Pinocho*» (Camilleri, 2002, p. 9). Tomando el último ejemplo, para transmitir la carga enfática se podría optar por mantener la forma con una repetición (que era «igualito igualito»), o con una hipérbole («clavado», «en carne y hueso», etc.).

Igualmente, en la mayoría de las ocasiones la traductora falla en su compromiso por mantener la estructura del original. A nivel textual, Camilleri tiende a escribir sin puntos (más de diez líneas), separando las oraciones por comas y dos puntos, según se tercie, siendo esta una característica que otorga cierto ritmo a la lectura. Verbigracia, nada más empezar la novela, el primer párrafo consta de seis puntos (inclusive el punto y aparte), mientras que en la traducción hay trece: más del doble. Añade también otros signos de puntuación como el «punto y coma» que no aparecen en el original («y crecientes fortunas;», p. 8) y hace alarde de

comillas sin motivo aparente (por ejemplo, «vientecillo» o «basurero», p. 8). En términos generales, se observa que la traductora reordena los elementos del texto en consonancia con el purismo académico de la gramática española.

Como se observa en el siguiente ejemplo, a nivel sintáctico estas diferencias son más notables. Antes que nada, la dislocación a la derecha de los adjetivos y el adverbio «enorme» y «grosso assai» no está presente en el texto meta. De hecho, en el texto original, «enorme» está enfatizado entre comas. En cambio, Menini Pagès las elimina, así como suprime el tercer punto y seguido («… grosso assai.»), utilizando en su lugar una oración de relativo («…, que aún pendía…»). También omite la oración final «per tenerlo al collo» y reitera la elipsis de las comas enfáticas en «d'oro massiccio»:

> Arrivato a tiro di un viottolo che costeggiava il muro di protezione e che immetteva nella strada provinciale, vide che a terra c'era qualcosa che violentemente **sparluccicava**. Si chinò a taliare meglio. Era un ciondolo a forma di cuore, enorme, **tempestato di brillanti** e con al centro un **diamante** grosso assai. C'era ancora **infilata** la catena per tenerlo al collo, d'oro massiccio, rotta in un punto (Camilleri, 1994, pp. 14-15).

> Al llegar a un tiro de piedra del sendero que bordeaba el muro de protección y que daba acceso a la carretera provincial, vio en el suelo algo que **despedía** un intenso brillo. Se agachó para verlo mejor. Era un colgante enorme en forma de corazón, **cuajado de diamantes** y con un **brillante** tremendo en el centro, que aún pendía de una cadena de oro macizo, rota en un eslabón (Camilleri, 2002, p. 13).

Desaparecen, asimismo, algunos elementos sintácticos propios de la tradición siciliana, como la dislocación a la derecha del verbo (Caprara, 2004, p. 50) y el uso del participio que concuerda con el nombre al que se refiere (Rohlfs, 1970, cap. 725, pp. 113-117). Por un lado, en la segunda línea, el término *dialettale* «sparluccicava» está dislocado a la derecha, mientras que no es así en el texto meta. Este fenómeno es bastante recurrente en la escritura camilleriana. De hecho, en el primer capítulo observamos otros ejemplos como «inteneriti da quell'aria sprovveduta e spaesata che i picciotti forasteri **avevano**» (Camilleri, 1994, p. 11), «a chi

cioè il territorio realmente **controllava**» (*ibid.,* p. 12); «Nenè, appena incrociò gli occhi del padre **s'abbuiò**» (*ibid*., p. 14), que se traducen como «conmovidos por el aspecto desvalido y desarraigado de aquellos mozos forasteros» (Camilleri, 2002, p. 10), «esta persona era la que realmente **controlaba** el territorio» (*ibid.*) y «en cuanto sus ojos se cruzaron con los de su padre, Nenè **se puso** de mal humor», respectivamente. Incluso otros ejemplos más evidentes en la novela no presentan tal dislocación: «lei comunista è» (Camilleri, 1994, p. 181), se traduce como «usted es comunista» (Camilleri, 2002, p. 210).

Por otro lado, el uso del participio presenta «un vocalismo y consonantismo típicos sicilianos, así como del resto de la Italia meridional» (Caprara, 2010, p. 128). En el primer capítulo, se observa en «c'era ancora **infilata** la catena» o en «**aiutato** da Saro» (Camilleri, 1994, p. 16), en cuyos textos meta no se conserva el participio. En otros ejemplos más claros por su dislocación a la derecha, este también se pierde: «non si vedeva anima **criata**» (Camilleri, 1994, p. 104) por «no había ni un alma» (Camilleri, 2002, p. 122).

Por último, en el anterior fragmento bajo análisis se aprecia una traducción discutible, ya que el colgante está cuajado de «brillantes», no de «diamantes», y lo que hay en el centro no es un «brillante», sino un «diamante». A ello se añade la impropiedad del verbo *pender*, difícilmente aplicable a un objeto que se encuentra tirado en el suelo.

Durante el análisis del capítulo se han encontrado otras soluciones dudosas, al igual que traducciones poco transparentes. En primer lugar, hay errores de traducción del *dialetto* siciliano. Por ejemplo, el bosque bajo mediterráneo se extiende hasta la *playa* («pilaia») (Camilleri, 1994, p. 10), y no hasta el «pilón» (Camilleri, 2002, p. 8). Asimismo, al comentarse el estado de destrucción de los rascacielos enanos y la fábrica química, la mala traducción de la conjunción «se» en «se non abbandonati» (p. 13) crea un contrasentido: «pero no abandonados» (p. 12) en vez de «por no decir abandonados». Además, algunos tecnicismos en italiano no tienen el mismo efecto en su traducción: «operatore ecologico» (Camilleri, 1994, p. 9) –entrecomillado para darle una connotación irónica–, se traduce como «agente ecológico» –también entre comillas– (Camilleri, 2002, p. 7). Ahora bien, en español, «agente ecológico» parece remitir a la ecología o al medioambiente. Quizás una opción más eufemística hubiera podido ser «operario de limpieza viaria», lo que después contrastaría en mayor

medida con el término siciliano y despectivo *munnizzari* (Camilleri, 1994, p. 10), esto es, «basureros». Por último, se encuentran algunas omisiones como «[m]a a pelle, a fiato» (p. 15) en «[m]a a pelle, a fiato, Pino capì che c'era qualcosa che non quatrava», traducido como «pero a Pino había algo que no le cuadraba». Probablemente, dicha omisión sea un despiste, pero una traducción posible podría ser «pero Pino comprendió, **por instinto, por olfato**, que había algo que no le cuadraba».

CONCLUSIONES

A más de veinte años de su publicación y siete años después del fallecimiento de su autor, resulta necesario reconsiderar la traducción al español de *La forma dell'acqua*. Según el estudio presentado, dicha traducción evidencia las limitaciones y las deficiencias del enfoque traductológico domesticador, que, en este caso, ha empobrecido significativamente el texto original.

En la actualidad, y a la luz de los cambios sociales ocurridos en España, es preciso adoptar un planteamiento traductológico que esté en sintonía con las demandas culturales y lingüísticas de nuestro tiempo, uno que abandone la tendencia a homogeneizar el lenguaje híbrido de Camilleri en un español estándar, pues dicha práctica despoja al texto de los elementos distintivos que han contribuido a la fama internacional del comisario Montalbano. Andrea Camilleri merece una traducción renovada e innovadora que adopte soluciones extranjerizantes, visibles y transgresoras, capaces de hacer justicia a los *dialetti* sicilianos y a la singularidad de la lengua camilleriana.

Más allá de la dicotomía entre estrategias extranjerizantes y domesticadoras, cabe señalar otros puntos críticos en la traducción de María Antonia Menini Pagès, como las libertades sintácticas ajustadas estrictamente a la norma lingüística y las imprecisiones traductológicas relacionadas con el *dialetto*. A pesar de la escasa información disponible sobre la traductora, no estimo que estas dificultades puedan atribuirse a un escaso conocimiento de la realidad cultural y lingüística de Sicilia.

Cabe recordar que Menini Pagès no es la única traductora de Andrea Camilleri en español, pero es a la que se ha confiado la traducción de la

mayoría de la saga Montalbano (las primeras trece novelas).[8] Además, aunque *La forma del agua* fuera la primera en ser publicada en Italia (1994), fue la quinta novela publicada en España, ya que la precedieron las siguientes: *El perro de terracota* (1999), *El ladrón de meriendas* (2000), *La voz del violín* (2000) y *La excursión a Tindari* (2001). En definitiva, ante la ausencia de información acerca de la traductora y de la política de traducción adoptada por la editorial Emecé (Salamandra a partir del año 2000), resulta imposible determinar el origen del enfoque traductológico empleado para traducir esta compleja obra.

Por añadidura, el lenguaje híbrido de Andrea Camilleri evoluciona desde esta primera novela de la saga hasta culminar en un siciliano italianizado fruto de la imaginación del autor, denominado «vigatese» (Matt, 2020, p. 59). A título de ejemplo, se muestra un fragmento de la voz narrativa en *Riccardino* (Camilleri, 2020), la novela póstuma que cierra el ciclo policíaco de Montalbano (p. 49):

> Senza volirlo, hai principiato 'na gara tra te e l'attori, ecco tutto.
> Ma vedi, è 'na gara inutili e impari, pirchì mentri che la tilevisioni avi milioni di spettatori, tu hai sulo a tia stisso.
> E l'attori sarà sempri cchiù bravo di tia per almeno dù raggiuni: la prima è che l'attori sapi quello che sta per succidiri mentri che tu sei sempre costretto a 'mprovisari, la secunna è che lui ha studiato da attori e tu da commissario.

A simple vista, se observa un incremento muy acusado de la presencia del *dialetto* en su obra, dando lugar a ejemplos de siciliano italianizado que son, dicho sea de paso, la variedad más presente en las últimas novelas. No obstante, aunque su estilo haya cambiado notablemente, la traducción realizada por Carlos Mayor Ortega parece repetir el mismo planteamiento empleado en la traducción de *La forma dell'acqua* veinte años antes. Con la diferencia de que, ahora, la adopción de una estrategia domesticadora acentúa aún más el empobrecimiento del texto meta (Camilleri, 2022, p. 38):

[8] Antes que Menini Pagès, Elena de Grau Aznar había traducido *Un mes con Montalbano* (1999), una colección de relatos. Asimismo, le toman el relevo Teresa Clavel Lledó (siete novelas) y Carlos Mayor Ortega (últimas nueve novelas).

> »Sin querer, te pusiste a competir con el actor que hace de ti. Así de claro.
> »Y resulta que es una competición inútil y desigual, porque el de la tele tiene millones de espectadores y tú sólo (*sic*) te tienes a ti mismo.
> »El actor ese siempre lo hará mejor que tú por, como mínimo, dos motivos: el primero es que él sabe lo que va a pasar antes de que pase, mientras que tú siempre estás obligado a improvisar; el segundo, que él ha estudiado para ser actor y tú, para ser comisario.

Gracias a las numerosas traducciones de las obras de Camilleri de la saga Montalbano, a los trabajos dedicados a sus versiones en español (y en otras lenguas) y a la influencia de las adaptaciones televisivas, el público español ya está ampliamente familiarizado con el siciliano y sus particularidades léxicas, dislocaciones sintácticas, etcétera. Por ello, hoy en día no es posible traducir la presencia del siciliano en la literatura camilleriana sin considerar este hecho.

A la luz de lo expuesto, en una futura continuación de este estudio, resultaría valioso comparar la traducción de *La forma dell'acqua* con las realizadas anterior y posteriormente por la misma traductora, así como con las traducciones más recientes llevadas a cabo por Teresa Clavel Lledó y Carlos Mayor Ortega. Este análisis permitiría determinar, por una parte, si el enfoque traductológico de Menini Pagès evolucionó hacia una estrategia más extranjerizante y, por otra parte, si los siguientes traductores adoptaron enfoques distintos (lo que parece improbable a primera vista). Considero esencial profundizar en esta línea de investigación para evaluar la pertinencia de una nueva traducción de *La forma dell'acqua* (y, llegado el caso, del resto de novelas), que, desde una perspectiva más consciente y comprometida, aspire a preservar y transmitir con mayor fidelidad la sicilianidad que vertebra la escritura de Andrea Camilleri.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abend, Gabriel (2023). *Words and Distinctions for the Common Good: Practical Reason in the Logic of Social Science*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9780691247076

Baiamonte, Salvatore (28 de noviembre de 2019). *Il siciliano è una lingua o un dialetto? La posizione di Cademia Siciliana*. Cademia Siciliana. Recuperado el 16/1/2025 de https://cademiasiciliana.org/blog/siciliano-lingua-o-dialetto/?lang=it

Baker, Mona (2011). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Routledge. (Obra original publicada en 1992). https://doi.org/10.4324/9780203832929

Berman, Antoine (2000). Translation and the trials of the foreign. En Lawrence Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 284-297). Routledge. (Obra original publicada en 1985).

Berruto, Gaetano (1993). Le varietà del repertorio. En Alberto A. Sobrero (Ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi* (pp. 3-36). Laterza.

Bertozzi, Michela, González Rodríguez, María Jesús y Russo, Mariachiara (2021). Interpretare tra spagnolo e italiano. En Mariachiara Russo (Ed.), *Interpretare da e verso l'italiano* (pp. 289-312). Bononia University Press.

Brandimonte, Giovanni (2015). Tradurre Camilleri: dall'artificio linguistico alle teorie traduttologiche. *Lingue e linguaggi*, 13, 35-54.

Briguglia, Caterina (2009). La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo: las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri [Tesis de doctorado]. Universitat Pompeu Fabra. (Dirigida por Marcel Ortín).

Cadeddu, Paola (2017). Plurilinguismo e traduzione. Serge Quadruppani traduttore francese de *Il ladro di merendine* di Andrea Camilleri. En Giuseppe Marci y Maria Elena Ruggerini (Eds.), *Quaderni Camilleriani* (Vol. 3, pp. 56-66). Grafiche Ghiani.

Camilleri, Andrea (1994). *La forma dell'acqua*. Sellerio.

Camilleri, Andrea (1999). L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda. *Il de Martino. Bollettino dell'Istituto Ernesto de Martino*,

9, 93-95 (Número monográfico titulado: *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*).

Camilleri, Andrea (2002). *La forma del agua* (Trad. María Antonia Menini Pagès). Salamandra.

Camilleri, Andrea (2016). *Gotas de Sicilia* (Trad. David Paradela López). Gallo Nero.

Camilleri, Andrea (2020). *Riccardino*. Sellerio.

Camilleri, Andrea (2022). *Riccardino* (Trad. Carlos Mayor Ortega). Salamandra.

Caprara, Giovanni (2004). Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor. *TRANS. Revista de Traductología*, 8, 41-52. https://doi.org/10.24310/TRANS.2004.v0i8.2962

Caprara, Giovanni (2007). *Variación lingüística y traducción. Andrea Camilleri en castellano*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

Caprara, Giovanni (2010). Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri. *AdVersus: Revista di Semiótica*, 16-17, 85-137.

Carreras i Goicoechea, Maria (2021). Tradurre il dialetto: due versioni di *La paura* di F. De Roberto a confronto. En Helena Aguilà Ruzola, Floriana Di Gesù y Assunta Polizzi (Eds.), *Tempi e spazi della traduzione letteraria* (pp. 157-182). Palermo University Press.

Catford, John (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press.

D'Agostino, Mari (2015). Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. En Loredana Sciolla y Mariuccia Salvati (Eds.), *L'Italia e le sue regioni* (pp. 479-501). Treccani.

Demontis, Simona (2001). *I colori della letteratura*. *Un'indagine sul caso Camilleri*. Rizzoli.

Hamilton, Matthew (2012). L'Italiano: il passato e il presente. *The Kennesaw Tower Undergraduate Foreign Language Research Journal*, 4, s. p. https://doi.org/10.32727/13.2018.23

Hatim, Basil, y Mason, Ian (1990). *Discourse and the Translator*. Longman.

Hurtado Albir, Amparo (2004). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra. (Obra original publicada en 2001).

Sampedro, José Luis (2016). *La sonrisa etrusca.* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra original publicada en 1985).

Luque Toro, Luis y Luque Colautti, Rocío (2019). *Diccionario contextual italiano-español de parónimos*. Arco Libros.

Marco, Josep (2002). *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Eumo.

Marotta Peramos, Mirella (2019). La forma dell'acqua de Andrea Camilleri: análisis de rasgos formales y problemas de traducción. En Vicente González Martín, Manuel Heras García, Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García (Eds.), *Del aula de italiano a los medios de comunicación: la lengua y la traducción como puente hacia un nuevo humanismo* (pp. 255-268). Ediciones Universidad de Salamanca.

Marotta Peramos, Mirella (2023). La insoportable levedad de la cercanía entre dos lenguas. En Claudia Demattè y Mirella Marotta Peramos (Eds.), *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España* (pp. 115-132). Edizioni Ca' Foscari. https://doi.org/10.30687/978-88-6969-767-8/007

Matt, Luigi (2020). Lingua e stile della narrativa camilleriana. En Duilio Caocci, Giuseppe Marci y Maria Elena Ruggerini (Eds.), *Quaderni camilleriani. Parole, musica (e immagini)* (Vol. 12, pp. 40-92). Grafiche Ghiani.

Mayoral Asensio, Roberto (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Diputación Provincial de Soria-Universidad de Valladolid. (Col. Vertere. Monográficos de la Revista Hermēneus, 1).

Muñoz Raya, Eva (2023). La traducción al español de la marca dialectal siciliana presente en la literatura contemporánea. Entre la estandarización, la sustitución y otras estrategias (des)acertadas. En Claudia Demattè y Mirella Marotta Peramos (Eds.), *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España* (pp. 133-148). Edizioni Ca' Foscari. https://doi.org/10.30687/978-88-6969-767-8/008

Newmark, Peter (2010). *Manual de traducción* (Trad. Virgilio Moya). Cátedra. (Obra original publicada en 1992).

Nida, Eugene (1996). *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Éditions du Hazard.

Nord, Christiane (1997). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi. (Obra original publicada en 1991). https://doi.org/10.1163/9789004500914_005

Paradela López, David (12 de septiembre de 2014). Traducir dialectos (2): la conveniencia. *El Trujamán*. https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_14/12092014.htm

Paradela López, David (2016). Nota sobre la traducción. En Andrea Camilleri, *Gotas de Sicilia* (Trad. David Paradela López, pp. 101-102). Gallo Nero.

Paradela López, David (2017). Cómo hacer cosas con dialectos. En Giovanni Caprara (Ed.), *Quaderni camilleriani. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?* (Vol. 4, pp. 80-89). Grafiche Ghiani.

Pirandello, Luigi (1993). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Mondadori. (Obra original publicada en 1921).

Rabadán, Rosa (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Universidad de León.

Rohlfs, Gerhard (1970). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e Formazione delle parole* (Vol. III). Einaudi.

Santulli, Francesca (2017). Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni. En Irina Bajini, Maria Vittoria Calvi, Giuliana Garzone y Giuseppe Sergio (Eds.), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo* (pp. 73-92). LED Edizioni Universitarie. http://doi.org/10.7359/818-2017-sant

Sorgi, Marcello (2000). *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*. Sellerio.

Zamora Muñoz, Pablo (2018). La traducción de *minchia*, término vulgar y marcado en diatopía, en el doblaje del italiano al español. En Pedro Mogorrón Huerta y Antonio Albaladejo-Martínez (Eds.), *Fraseología, diatopía y traducción* (pp. 155-176). John Benjamins. https://doi.org/10.1075/ivitra.17.08zam