

El fenómeno Camilleri

Giuseppe Marci

Tengo el encargo de describir, aunque sea brevemente, el *fenómeno Camilleri*, es decir, la historia de un escritor que en torno a los sesenta años se hizo célebre en Italia, alcanzando los primeros puestos de las listas de ventas con muchos de los títulos de su extensa producción; al mismo tiempo, ha conquistado a lectores de todas partes del mundo con la traducción de sus novelas a numerosos idiomas.

Sería demasiado largo citar aquí todas las obras de un autor muy fecundo – solo la serie policiaca protagonizada por el comisario Montalbano ha llegado con *La piramide di fango* [La pirámide de fango] (2014) y *Morte in mare aperto* (2014) [Muerte en mar abierto] a los veintisiete títulos – y capaz de organizar su producción en campos diferentes.

En 2002, la editorial Mondadori le dedicó un volumen de la prestigiosa colección *I Meridiani*, titulado *Storie di Montalbano* [Historias de Montalbano], con estudios introductorios de Nino Borsellino y Mauro Novelli; y en 2004, un segundo volumen de la misma colección titulado *Romanzi storici e civili* [Novelas históricas y civiles], con una introducción de Silvano Nigro.

Estas obras identifican y definen dos importantes vetas de la obra de Camilleri, que han seguido desarrollándose, después de 2004, en un *crescendo* de títulos y con una organización temática, estilística y lingüística que parecen desafiar cualquier intento de clasificación y encuadramiento crítico. Estoy pensando, por ejemplo, en los elementos fantásticos y mágicos que conviven en la novela histórica (pero ¿es una novela histórica?) *Il re di Girgenti* (2001) [El rey de Girgenti], en la *trilogía fantástica* constituida por *Maruzza Musumeci* (2007) [El beso de la sirena, 2008], *Il casellante* (2008) [El guardabarrera, 2010] y *Il sonaglio* (2009) [La joven del cascabel, 2013]; en los cuentos inspirados en arte y artistas, en la serie de novelas que, en contra del acostumbrado uso de una mezcla personal de lenguas y dialectos, se han escrito, en cambio, empleando exclusivamente un italiano nítido y de registro alto.

Al tiempo que sugiero la bibliografía publicada en los dos volúmenes de Mondadori y la bibliografía, continuamente actualizada, que aparece en la página web dedicada a Andrea Camilleri (www.vigata.org), no puedo dejar de recordar que desde 1999 el comisario Salvo Montalbano se ha convertido en protagonista de una serie de televisión de gran éxito interpretada por el actor Luca Zingaretti (cuyos últimos episodios producidos y programados en Italia han rozado los diez millones de telespectadores), y que las novelas de Camilleri se han traducido a muchos idiomas y se leen en todos los continentes.

En 1980 apareció *Un filo di fumo* [Un hilo de humo, 2001]. En esta novela, publicada por Garzanti (y de nuevo por Sellerio en 1997), Camilleri informa por primera vez al lector, en la nota final, de un *estímulo* suyo, sin el cual la narración no habría nacido: «Un volantino anonimo, trovato tra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto»¹ [Una octavilla anónima, encontrada entre los papeles de mi abuelo, que alertaba de los manejos de un comerciante de azufre deshonesto].

¹ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 123.

Análogos puntos de partida, ofrecidos por documentos privados o públicos, le proporcionarán inspiración para sus novelas *históricas*, entre las que tenemos que recordar al menos *La stagione della caccia* (1994) [*La temporada de caza*, 2000], *Il birraio di Preston* (1995) [*La ópera de Vigata*, 1999] *La strage dimenticata* (1997) [*La masacre olvidada*], *La concessione del telefono* (1998) [*La concesión del teléfono*, 1999], *Il re di Girgenti* (2001) [*El rey de Girgenti*] – que ajusta las cuentas a la historia, evocando incluso fechas y tratados detalladamente, pero que *vuela* como una cometa en alas de la fantasía –, *La rivoluzione della luna* (2013) [*La revolución de la luna*], una novela en la que el escritor lo *revoluciona* todo, poniendo el gobierno en manos de una mujer, tan bella como sabia, a la que hace dictar un programa de gobierno, asombroso solo en apariencia, que consigue aunar «le umane e le divine cose» [lo divino y lo humano]: «Sempre me he impegnato a rispettare a tutti gli uomini, [...] porque en ellos se refleja la imagen misma de Dios»².

Hay muchos puntos de contacto entre las *novelas históricas* y las *policíacas*: Camilleri construye complejas puestas en escena que cautivan con su riqueza barroca, atraen al lector y lo transportan a un vasto mundo literario de fascinante seducción. Mezclan, en un juego audaz, la comedia y la tragedia, lo alto y lo bajo; alteran los géneros literarios; contaminan los idiomas.

El propio autor explica las diferencias que distinguen el proceso de elaboración de las *novelas históricas* respecto a las *policíacas* de este modo:

Quando scrivo un romanzo che non sia un giallo, l'inizio per me non coincide mai con il capitolo primo. Ciò che io scrivo per primo può diventare, in corso d'opera, il capitolo settimo o l'ottavo. Siccome si tratta di romanzi storici, la cosa che comincio a scrivere per prima è la frase, l'aneddoto, il nucleo del fatto che più mi ha colpito. Può darsi che nel corso della scrittura la parte con cui ho cominciato venga a sistemarsi poco dopo l'inizio o al centro o addirittura verso la fine; è una sorta di ellisse con una pupilla mobile, che si sposta di continuo insieme alla scrittura. Nel giallo non è mai così, in tutti i gialli il capitolo primo è il capitolo primo e l'ultimo è l'ultimo. Allora, mi dissi quando incominciai, vediamo se sono capace. Mi sono dato un compito. Il primo Montalbano, *La forma dell'acqua*, è nato così, è partito come un'esercitazione, come una forma di autodisciplina di scrittura... Il giallo è l'onestà. Al punto che, quando scrivo un Montalbano, io controllo anche il linguaggio, non lo estremizzo mai, mi astengo dalle sperimentazioni linguistiche alle quali indulgo volentieri nei romanzi storici; e questo lo faccio per non sovraccaricare il lettore di altre difficoltà oltre quelle della trama³.

[Cuando escribo una novela que no es policíaca, para mí el principio no coincide nunca con el primer capítulo. Lo que escribo primero puede convertirse, durante el curso de la obra, en el capítulo séptimo u octavo. Dado que se trata de novelas históricas, lo que primero escribo es la frase, la anécdota, el núcleo del suceso que más me ha impresionado. Puede suceder que durante la escritura la parte por la que he comenzado se coloque poco después del principio, o en el centro, o incluso hacia el final; se trata de una especie de eclipse con una pupila móvil, que se desplaza continuamente junto con la escritura. En las policíacas nunca es así, en todas las policíacas el capítulo primero es el primero y el último es el último. Bueno, me dije cuando empecé, veamos si soy capaz. Me asigné una tarea. La primera de Montalbano, *La forma dell'acqua* [*La forma del agua*], nació así, surgió como un ejercicio, como una forma de autodisciplina de la escritura... La novela policíaca significa honestidad. Hasta tal punto que, cuando escribo una de Montalbano, controlo también el lenguaje, no lo exagero nunca, evito las experimentaciones lingüísticas en las que me recreo

² A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 261.

³ A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, ed. e intr. M. Novelli, «Introduzione» de N. Borsellino, «Cronologia» de A. Franchini, Milán, Mondadori (I Meridiani), 2002, p. CLIX.

para las novelas históricas; y hago esto para no sobrecargar al lector con otras dificultades además de las de la trama.]

El comisario Salvo Montalbano es el protagonista de las novelas policiacas. Su debut tiene lugar con *La forma dell'acqua* (1994) [*La forma del agua*, 2002]: en ella, como explica el propio Camilleri, Montalbano es solo una *función*, no un personaje *completo*: «Allora scrissi il secondo della serie che è *Il cane di terracotta* più che altro per riuscire a definire il personaggio. Questa è stata la vera nascita di Montalbano»⁴. [Entonces escribí la segunda de la serie, que es *El perro de terracota*, más que nada para lograr definir el personaje. Este fue el verdadero nacimiento de Montalbano.]

Sin embargo, es necesario señalar que el *verdadero nacimiento* de Montalbano no se produce solo en *Il cane di terracotta* (1996) [*El perro de terracota*, 1999], sino que se renueva de título en título y el personaje se define, por ejemplo, de *Il ladro di merendine* (1996) [*El ladrón de meriendas*, 2000] a *Una lama di luce* (2012) [Un filo de luz], expresando un valor trágico que lo marca tanto en el terreno personal y privado como en el profesional y público.

Por otra parte, ya en *La forma del agua* están presentes dos temas destinados a desarrollarse en el futuro. El primero, y más evidente, es la relación con su novia Livia; el segundo presenta a Montalbano de pequeño, colegial distraído y en disputa con el viejo profesor de religión, a quien pedirá perdón mentalmente treinta años después. Por lo demás, el jefe de policía de aquella primera novela es una figura paterna que constituye para el comisario un evidente punto de referencia. Inicia de este modo la narración dentro de la narración representada por la contraposición entre padre e hijo, que resultará evidente en *El ladrón de meriendas* y que se repetirá en numerosas ocasiones, mostrando un vacío que el comisario intenta colmar de distintas maneras, representadas por el esquema del encuentro con el viejo profesor Liborio Pintacuda, que a modo de conclusión le dice: «Quando si deciderà a crescere, Montalbano?»⁵ [¿Cuándo se decidirá a crecer, Montalbano?].

Es lo que Borsellino ha denominado «el tema del huérfano. Doble y especular»⁶. Incluso antes de perderlo, Montalbano no tenía padre. Y sentía ya, proyectada dolorosamente desde los años de la infancia hacia el presente, la ausencia de la madre.

La amplia arquitectura narrativa que Camilleri construye novela tras novela, igual que lo ha privado del padre, privará a Salvo también del hijo que un pequeño tunecino huérfano, Françoise, habría podido ser y no ha sido. Hasta la trágica escena de *Una lama di luce*, en la que la historia de Françoise llega a su epílogo.

Esta dramática conclusión es el elemento que resuelve la crisis más grave en la larga relación entre Salvo Montalbano y Livia.

El personaje de la novia tiene ya desde el primer título de la serie la tarea de desarrollar una especie de contrapunto crítico, de poner en tela de juicio el comportamiento de Salvo, de conocer y juzgar, a menudo con severidad, actitudes y acciones que se le revelan, aunque quizá no se manifiesten en la esfera pública y oficial.

⁴ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 75.

⁵ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 234.

⁶ N. BORSELLINO, «Introduzione», en A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, cit., p. XLIX.

Debido a la función narrativa que desempeña, a ella le toca criticar al comisario, acusándolo de haberse ascendido a sí mismo: de comisario a dios; un dios de tercera categoría, pero con el poder de decidir el destino de la gente.

Podríamos decir que se trata de un papel ingrato, por lo menos en este caso, porque dicha afirmación, aparentemente cierta, en el fondo no lo es, aunque parezca que Montalbano casi la acepte.

No obstante, no está convencido del todo, como lo demuestra que en *El ladrón de meriendas* vuelva al tema y puntualice, también aquí en un balance conclusivo en forma de larga carta dirigida a Livia: «Tu una volta mi rimproverasti una certa mia tendenza a sostituirmi a Dio, mutando, con piccole o grandi omissioni e magari con falsificazioni più o meno colpevoli, il corso delle cose (degli altri). Forse è vero, anzi certamente lo è, però non credi che questo rientri anche nel mestiere che faccio?»⁷. [En una ocasión tú me reprochaste cierta tendencia mía a sustituir a Dios, transformando con pequeñas o grandes omisiones, y quizá con falsificaciones más o menos culpables, el curso de las cosas (de los demás). Quizá sea verdad; es más, sin duda lo es, pero ¿no crees que eso forma parte de mi profesión?]

Él sabe muy bien que no es *Dios*, artífice de lo creado y del orden moral que lo gobierna (o que por lo menos debería hacerlo). Sabe que es un funcionario, cuya obligación consiste en velar para que ese orden no se viole. Claro, es necesario decir que también el coronel Lohengrin Pera, en *El ladrón de meriendas*, está convencido de ser un servidor público; es más, piensa que ambos lo son, hasta el punto que Montalbano tiene que precisar con brusquedad: «Io e lei abbiamo concezioni diametralmente opposte su che cosa significhi essere servitori dello Stato, praticamente serviamo due Stati diversi»⁸ [Usted y yo tenemos concepciones diametralmente opuestas de lo que significa ser un servidor del Estado, en práctica servimos a dos Estados distintos].

De este modo aparecen escenarios socio-políticos enormemente amplios, que atañen al fascinante y heterogéneo sentimiento político de los italianos y al modo en el que, en ese contexto, se sitúa el protagonista de las novelas de investigación de Camilleri.

Puede ser suficiente concluir con una afirmación de Camilleri, todavía inédita, preguntándose por qué, una vez concluida la Unidad de Italia, el Sur ha sido tratado como una colonia:

Perché all'interno dei vincitori ci furono i vinti? Non è domanda che abbia valore solo in sede storica e riferita a fatti di centocinquanta anni fa. Il problema è che la società italiana non è mai stata, e non è, una società coesa ma può essere vista anche come un insieme di parti frammentate e contrapposte, ciascuna tesa alla propria affermazione, desiderosa di vincere e convinta, come un antico capo dei Galli, che debba trionfare non l'equilibrio delle norme preposte a regolare la vita associata ma, brutalmente, la legge del più forte: *Vae victis!* Guai ai vinti e, quindi, a quella parte della popolazione che è debole, per censo e peso sociale.

[¿Por qué entre los vencedores hubo vencidos? No es una pregunta válida solo desde el punto de vista histórico y en referencia a acontecimientos sucedidos hace ciento cincuenta años. El problema es que la sociedad italiana no ha sido nunca, y no lo es, una sociedad compacta sino que también puede ser vista como un conjunto de partes fragmentadas y contrapuestas, cada una de ellas encaminada a su propia afirmación, deseosa de vencer y convencida, como un antiguo jefe galo, que tiene que triunfar no el equilibrio de las normas predisuestas para regular la vida en sociedad,

⁷ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 242.

⁸ *Ibidem*, p. 217.

sino, brutalmente, la ley del más fuerte: *Vae victis!* Pobres de los vencidos y, por tanto, de esa parte de la población que es débil, por censo y peso electoral.]

Debemos detenernos aquí, en el punto exacto en el que podría comenzar una nueva reflexión, no tanto sobre la visión política del personaje Montalbano, sino más bien sobre las dificultades que encuentra, el sufrimiento interior que con frecuencia le golpea frente a demasiadas y evidentes deformidades, la tentación – que a veces se convierte en exigencia– de *arreglar* una realidad marcada por mil defectos que comprometen el funcionamiento de la cosa pública, disminuyen la autoridad del Estado; en definitiva, causan perjuicio a la democracia e impiden el progreso. Democracia y progreso de los que Montalbano, como dice Camilleri, es defensor.

Temas todos ellos de gran relevancia para el estudio de la obra camilleriana y, más extensamente, para la comprensión de la rica y estructurada realidad histórica, social y política de la Italia contemporánea.

Málaga, noviembre de 2014

Traducción realizada por:

María Dolores García Sánchez (Universidad de Cagliari)