

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA COTIDIANEIDAD COMO FUNDAMENTO DE LA
HEROICIDAD DE SALVO MONTALBANO EN
LA NARRATIVA DE ANDREA CAMILLERI

TESIS QUE PRESENTA SILVIA CRUZ LÓPEZ
PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN LETRAS ITALIANAS

ASESOR: MTRO. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre amado,
quien siempre consideró la
educación como el mayor legado.

Lo cotidiano como fundamento de la heroicidad de Salvo
Montalbano, en la narrativa policiaca de Andrea Camilleri.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
EL GÉNERO POLICIACO	
Del signo al significado: el nacimiento de la novela policiaca	6
Características de la novela policiaca	13
Panorámica de la novela policiaca en Italia antes de 1931	18
Nacimiento y evolución del <i>giallo</i>	21
EL RELATO POLICIACO CAMILLERIANO	
Andrea Camilleri y su obra	25
El narrador siciliano	32
Vigàta, el hogar primario: espacio y tiempo	36
Un nuevo actor: el lenguaje	44
La metatextualidad, la sátira política y el humor	52
MONTALBANO SONO: ASPECTOS QUE DEFINEN AL HÉROE- INVESTIGADOR CAMILLERIANO	
La cotidianeidad	63
De cazador a héroe	89
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	114

INTRODUCCIÓN

Desde siempre he sido aficionada al género policiaco; por ello, después de cierto tiempo de reflexionar acerca del tema de mi tesis, se presentó natural la idea de realizar un trabajo que abordara el tema. Dedicué algún tiempo a leer autores que me parecieron interesantes, como Giorgio Scerbanenco; sin embargo, el que por casualidad cayera en mis manos *Il ladro di merendine* de un autor hasta ese momento desconocido para mí, el octogenario siciliano Andrea Camilleri, hizo que me decidiera por tal autor sin haber leído más que una novela suya. Pese a mi entusiasmo, leer a Camilleri resultó una delicia y una tortura porque muy pronto me di cuenta de que el autor utilizaba un lenguaje que yo no podía comprender. Por un momento pensé que se debía a mis deficiencias con la lengua italiana, pero al indagar supe que mis dificultades eran ocasionadas porque Camilleri hacía uso indistintamente, en su narrativa, tanto del italiano como del dialecto siciliano. Pronto también vi que, incluso sin entender la primera vez el significado, el autor tenía por costumbre repetir ciertas palabras, de tal manera que el significado quedara claro para sus potenciales lectores. Superada la barrera del lenguaje, pronto noté otras peculiaridades de la narrativa camilleriana, por ejemplo, el hecho de que su narrador omnisciente fuera siciliano, pues este hecho hacía el relato *muy siciliano*, muy provincial, en oposición al narrador milanés de Scerbanenco, que es cosmopolita y está endurecido por la convivencia en una ciudad industrializada como lo es Milán. Pero entre las muchas cosas que encontré, la

que más se percibía era una atmósfera de intensa cotidianeidad desconocida en otros relatos, no sólo del género policiaco, sino de la narrativa en general. Debido a ello, titulé mi tesis “Lo cotidiano como fundamento de la heroicidad de Salvo Montalbano, en la narrativa de Andrea Camilleri”, pues mi intención era encontrar la manera en que esa peculiaridad se manifestaba en la obra del escritor siciliano. Para demostrar mi tesis, busqué los elementos que consideré apuntalaran mi propuesta, entonces descubrí que Camilleri hace uso de un narrador omnisciente siciliano, un manejo particular del espacio-tiempo, la metatextualidad, la sátira política, el humor y el lenguaje. Debido a ello, consideré oportuno dividir mi trabajo en tres capítulos. En el primero, denominado “Del signo al significado: el nacimiento de la novela policiaca”, hago una panorámica de la trayectoria de la novela policiaca desde sus orígenes hasta su desarrollo particular en la península itálica. En el segundo capítulo, “El relato policiaco camilleriano”, introduzco los hechos más relevantes respecto a la trayectoria de Andrea Camilleri, y analizo los rasgos peculiares que constituyen el relato policiaco camilleriano, como son el uso de un narrador provincial, es decir, un narrador siciliano con un sentido lúdico de la realidad, su manejo del espacio-tiempo, de la sátira política, el humor, la metatextualidad y el manejo que hace del lenguaje en diversos planos lingüísticos, todos ellos elementos que, en mi opinión, sustentan sólidamente la narrativa policiaca camilleriana. En el tercer apartado, “Montalbano sono: aspectos que definen al héroe-investigador camilleriano” analizo las estrategias utilizadas por el autor, que según intento demostrar, se basan en un uso particular de lo cotidiano. Según mi percepción, es en esta atmósfera de intensa cotidianeidad donde mejor se conoce el carácter de los hombres, de allí

que Camilleri haya decidido crear un personaje al cual el lector sea capaz de ver en su ámbito íntimo para poder confiar en él, lo que fundamenta el éxito editorial que tanto la saga como el personaje han tenido.

EL GÉNERO POLICIACO

Del signo al significado: el nacimiento de la novela policiaca

No hay registro detallado de ello, pero durante su larga evolución de homínido a *homo sapiens*, el hombre ha asesinado a sus semejantes. En ocasiones ha matado en defensa propia, es decir, para su supervivencia; otras lo ha hecho por distintas razones. Por supuesto, no todos los hombres lo hicieron ni todo el tiempo, pero es indudable que sucedió con la suficiente frecuencia como para que se decidiera castigar a aquel que le quitara la vida a otro semejante; en las aldeas y, con posterioridad, en las ciudades no convenía tener matones por vecinos. Fue necesario que hubiera leyes que regularan el comportamiento humano a este respecto. Así pues, el concepto de asesinato nació con la civilización. Qué y cómo se penaliza difiere según las circunstancias de cada época.

El tema es fascinante para muchos, morboso para otros, pero sin duda no puede dejarse de lado con facilidad. La literatura, fiel reflejo de los seres que la crean, pronto lo incorporó a sus tramas. Un homicidio famoso fue el que cometió Caín en la persona de su hermano Abel, al que abatió con una quijada de burro. Los griegos también crearon asesinos famosos, tal vez los más célebres sean Medea, que mató a sus hijos, y Edipo, que liquidó a su padre, el rey Layo. Considerando esto, podría pensarse que el género policiaco es tan antiguo como la civilización. Sin embargo, pese a su espectacularidad escénica, el crimen jamás había sido la estrella del drama, sino sólo parte de la

trama. Transcurrieron siglos para que fuera publicada una historia cuyo tema principal fuera el crimen. Ocurrió en 1794, la novela era *Caleb Williams* de John Godwin, que relata cómo un terrible homicidio le es achacado a un joven inocente, y cuenta, paso a paso, la indagación psicológica que realiza el detective para descubrir al culpable. No obstante, pese a que en esta historia el crimen tiene un papel central, no se clasifica como novela policiaca, ni a su autor se le considera el padre del género porque la historia carece de la estructura clásica de éste. Pero la contribución de Godwin no debe despreciarse, pues fue él quien inventó la historia que comienza por el final, característica principal del relato policiaco.¹

Edgard Allan Poe con *Los crímenes de la calle Morgue* y su caballero francés Auguste Dupin son, respectivamente, el padre, el hijo y el espíritu lógico de la primera historia policiaca de la historia literaria, que apareció en el *Saturday Evening Post* de Filadelfia el 13 de marzo de 1841.² Cuando Poe dio su relato a los editores del periódico nunca imaginó que había creado un género nuevo.³ En el prólogo mediante el cual Poe presenta el cuento *Los crímenes de la calle Morgue*, que apareció en la misma edición del *Saturday Evening Post*, se nota el gozo del autor por haber encontrado una forma lúdica de hacer trabajar su notable inteligencia. El escritor estadounidense estaba exultante: había descubierto, mientras leía la novela *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, y en las primeras páginas, cómo había construido Dickens la

¹ Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1967, pp. 31-34.

² Edgar Allan Poe, *Relatos*, ed. de Félix Martín, Cátedra, Barcelona, 2001, p. 187.

³ Charles Baudelaire también supo ver que la obra de Poe era innovadora: "Quisiera poder caracterizar de una manera muy breve. y muy segura la literatura de Poe, ya que se trata de una literatura completamente nueva". Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Fontamara, Barcelona, 1981, p. 56.

trama del crimen que relata,⁴ y lo hizo utilizando la lógica. Porque Poe cree que:

Todo se encadena, que las cosas forman un sistema de posibilidades y que basta establecer entre los hechos relaciones plausibles para poder descubrir su organización. Y también [que] el hombre, a pesar de su libre arbitrio, está determinado por su origen, temperamento y su carácter. Una investigación hábil descubre su pensamiento.⁵

No es que los elementos que conforman el relato policiaco no existieran. Con anterioridad Boileau y Narcejac sostienen que “el oráculo es la forma arcaica de la novela policial”, y esto es así porque tanto las pitonisas como la Esfinge (de Edipo) son la encarnación, el símbolo de una amenaza. En todo relato policiaco hay siempre una advertencia latente contra uno de los personajes y, por añadidura, contra el orden establecido. Sin embargo, tal amenaza puede ser conjurada utilizando la mente, que es capaz de elaborar toda clase de hipótesis, algunas muy arriesgadas, pero, precisamente por ello, eficaces. Los autores franceses ejemplifican esto con la batalla de Salamina, ganada por los griegos pese a lo formidable de su oponente persa. En principio, cuando los griegos recurren a la pitonisa en busca de orientación divina, quedan perplejos con la respuesta de la adivinadora: “Los atenienses se salvarán si buscan refugio detrás de las murallas de madera”. Desconcertados miran a su alrededor y no encuentran nada que se les asemeje, ¿tendrán salvación? Temístocles toma el asunto en sus manos haciendo una magnífica interpretación del signo y el significado: analiza las palabras de la pitonisa, observa su ciudad y los alrededores, deduce y concluye que dichas murallas sólo pueden ser sus naves, esto es, que en el mar está su salvación. La crucial batalla es ganada porque Temístocles supo ver más allá del signo (las

⁴ Boileau y Narcejac, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

palabras), porque analizó y logró interpretar que el indicio dado por la pitonisa llevaba más allá de donde la vista indicaba: si las murallas de su ciudad eran de mármol, no era tras ellas que estaba la salvación; la pitonisa había especificado que las murallas eran de *madera*, debía, pues, buscar entre los objetos hechos de este material, es decir, debía *interpretar*, e interpretando halló la solución: eran las naves (el significado). En el mar tenían una ventaja cierta los atenienses sobre sus enemigos persas, que carecían de armada. Yendo del signo al significado el misterio, y con él la amenaza, había desaparecido.

¿Es la novela policiaca un enigma? Sí, sin duda. Uno de sus elementos constituyentes es una especie de adivinanza, de la que se proporcionan los datos (pistas o indicios) para encontrar la solución. Pero la adivinanza es más lúdica, por ello resulta mejor la idea de enigma, de algo que debe descifrarse con astucia e ingenio para conjurar el peligro. Mientras no se encuentre el hilo conductor, la solución sigue apareciendo como inalcanzable. Y mientras lo sea, el peligro persiste.

Boileau y Narcejac sitúan incluso más allá de los griegos el inicio de este tipo de fabulación. Ignoran si es de origen persa o árabe, pero no se tiene dudas de su antigüedad. Toman como fuente los relatos de las aventuras de los príncipes de Serendip, capaces de decir si un camello o un ser humano había estado en un sitio al observar las huellas dejadas. En *El nombre de la Rosa* Umberto Eco nos da un magnífico ejemplo de cómo descifrar un enigma observando las huellas dejadas:

“Vi ringrazio, signor cellario,” rispose cordialmente il mio maestro, “e tanto più apprezzo la vostra cortesia in quanto per salutarmi avete interrotto l’inseguimento. Ma non temete, il cavallo è passato di qua e si è diretto per il sentiero di destra. Non potrà andar molto lontano perché, arrivato al deposito

dello strame, dovrà fermarsi. È troppo intelligente per buttarsi lungo il terreno scosceso...”

“Quando lo avete visto?” domandò il cellario.

“Non l’abbiamo visto affatto, non è veero Adso?” disse Guglielmo volgendosi verso di me con aria divertita. “Ma se cercate Brunello, l’animale non può che essere là dove io ho detto.”

Il cellario esitò. Guardò Guglielmo, poi il sentiero, e infine domandò: “Brunello? Come sapete?”

“Suvvia,” disse Guglielmo, “è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall’Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso.”

Il cellario ebbe un momento di esitazione, poi fece un segno ai suoi e si gettò giù per il sentiero di destra, mentre i nostri muli riprendevano a salire. Mentre stavo per interrogare Guglielmo, perché ero morso dalla curiosità, egli mi fece cenno di attendere: e infatti pochi minuti dopo udimmo grida di giubilo, e alla svolta del sentiero riapparvero monaci e famigli riportando il cavallo per il morso.

[...]

“E ora ditemi,” alla fine non seppi trattenermi, “come avete fatto a sapere?”

“Mio buon Adso,” disse il maestro. “È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che ‘omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est in speculum’ e pensava alla inesaurita riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna. Ma l’universo è ancor più loquace di come pensava Alano e non solo parla delle cose ultimi (nel qual caso lo fa sempre in modo oscuro) ma anche di quelle prossime, è in questo caso è chiarissimo. Quasi mi vergogno a ripeterti quel che dovrete sapere. Al trivio, sulla neve ancora fresca, si disegnavano con molta chiarezza le impronte degli zoccoli di un cavallo, che puntavano verso il sentiero alla nostra sinistra. A bella e uguale distanza l’uno dall’altro, quei segni dicevano che lo zoccolo era piccolo e rotondo, e il galoppo di grande regolarità –così che ne dedussi la natura del cavallo, e il fatto che esso non correva disordinatamente come fa un animale imbizzarrito. Là dove i pini formavano come una tettoia naturale, alcuni rami erano stati spezzati di fresco giusto all’altezza di cinque piedi. Uno dei cespugli di more, là dove l’animale deve aver girato per infilare il sentiero alla sua destra, mentre fieramente scuoteva la sua bella coda, tratteneva ancora tra gli spini dei lunghi crini nerissimi... Non mi dirai infine che non sai che quel sentiero conduce al deposito dello strame, perché salendo per il tornante inferiore abbiamo visto la bava dei detriti scendere a strapiombo ai piedi del torrione orientale, bruttando la neve; è così come il trivio era disposto, il sentiero non poteva che condurre in quella direzione.”

“Sì,” dissi, “ma il capo piccolo, le orecchie aguzze, gli occhi grandi...”

“Non so se li abbia, ma certo i monaci lo credono fermamente.”⁶

En cuanto se dan las explicaciones el lector sabe que en realidad el asunto es sencillo, que basta un *poco de reflexión* para entender. El misterio fue

⁶ Humberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiano, Milano, 1999, pp. 30-32.

despejado por el método de ir del signo al significado. Tal proceso mental puede decirse que es tan antiguo como el pensamiento mismo. El anónimo autor de las aventuras de los príncipes de Serendip lo utiliza, de manera totalmente original, para maravillar a sus oyentes y lo mismo harán sus sucesores más modernos, Eco entre ellos, así como Poe y todos los autores de relatos policíacos. Boileau y Narcejac lo definen como “una forma de pensamiento parecido a la inducción”.⁷

También Poe consideraba la lógica elemento central, no sólo para resolver un misterio policíaco, sino en cualquier actividad humana. Lo hizo manifiesto al hablar respecto al jugador de ajedrez y el de *whist*:

El mejor jugador de ajedrez del mundo no puede ser más que el mejor jugador de ajedrez del mundo. Pero la habilidad en el *whist* implica ya la capacidad para el triunfo en todas las demás importantes empresas en las que la inteligencia se enfrenta contra la inteligencia.⁸

No extraña que *Los crímenes de la calle Morgue* tenga como protagonista a Auguste Dupin, personaje que hizo de la lógica un instrumento eficaz para observar el mundo, recordarlo de una manera diferente y resolver enigmas que para otros eran obstáculos infranqueables:

Mediante una concentración extrema del pensamiento, y mediante el análisis sucesivo de todos los fenómenos llegados a su entendimiento, ha logrado capturar la ley de la generación de las ideas. Entre una palabra y otra, entre dos ideas en apariencia completamente ajenas, es capaz de restablecer la serie intermedia completa y colmar ante los ojos asombrados la laguna de las ideas no expresadas y casi inconscientes. Ha estudiado profundamente todas las posibilidades y todos los encadenamientos probables de los hechos. Va remontándose de inducción en inducción hasta que logra demostrar quién [ha cometido] el asesinato.⁹

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ E. A. Poe, pról. a *Los crímenes de la calle Morgue*, en Gubern Roman, *La novela criminal*, Piados, Buenos Aires, 1976. p. 46.

⁹ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Fontamara, Barcelona, 1981, p. 58.

Y para que la luz de la inteligencia brillara con mayor esplendor se requería de un escenario iluminado apenas por el cintilar de los indicios: el relato policiaco. En la narración de Poe, el escritor reúne a una pareja insólita para probar su tesis: el misterio contra la investigación, lo que dio como resultado:

... La convención de la novela policíaca, antes, incluso, de comprender con claridad que acababa de descubrir un género nuevo... era el drama de la inteligencia haciendo retroceder los límites de lo oscuro y de lo indescifrable.¹⁰

Como resulta evidente de las historias de Caín y Abel, de Medea y de Edipo, entre otros muchos criminales literarios, el crimen ha estado presente en las historias que se ha contado el hombre para enriquecer su aprendizaje o disfrutar sus ratos de ocio, pero no basta que alguien muera para que esa historia se considere policiaca, como se ha sugerido con insistencia, la Biblia misma es el mejor ejemplo, pues en sus páginas se narran crímenes de escalofrío, como la muerte de Holofernes a manos de la patriota Judith; pero en ese homicidio como en el de Edipo, por poner un par de ejemplos, no hay misterio para el público. Se sabe que Judith acepta ir a la tienda de Holofernes para matarlo. En *Edipo rey*, que algunos pretenden clasificar como la primera historia policiaca literaria, los espectadores saben bien quién es el asesino de Layo. Edipo hace las veces de inquisidor, siendo rey, porque le interesa alejar la maldición que pesa sobre Tebas. Su propósito es moral, no de justicia. Y si bien, cuando conoce que es él el parricida, no duda en sacarse los ojos, no lo hace para castigar una injusticia, sino su impiedad. Asimismo, en su historia están ausentes dos elementos fundamentales en el relato policiaco: empezar la historia por el final, y el misterio.

¹⁰ Thomas Narcejac, "Historia de la novela policíaca", en *La novela criminal*, comp. Román Gubern, Tusquets, Barcelona, 1976, pp. 56-58.

Los elementos de lo que en el futuro sería conocida como novela policiaca ya existían, aunque aparecían en obras de características diferentes. Por ejemplo, todo lo que se consideraba apropiado para producir miedo¹¹ pertenecía a la novela negra; y lo que anunciaba la deducción, se encontraba únicamente en obras de más alto nivel. Boileau y Narcejac afirman que “faltaba comprender que el razonamiento puede ser expresado en forma de relato y que su progresión lógica es al mismo tiempo una progresión dramática”.¹² Consciente de ello o no, Poe realizó la conjunción de la historia y el razonamiento —*Los crímenes de la calle Morgue*, son muestra de ello—, añadió la investigación de los indicios para hallar a los culpables, y al obrar así engendró y dio a luz un nuevo género literario: el relato policiaco.

Características de la novela policiaca

La novela policíaca es ante todo un relato de hechos misteriosos; dada su naturaleza, su estructura es siempre la misma. Francois Fosca, en su *Historia y técnica de la novela policial*, formula así las reglas utilizadas por Poe:

1) El caso que constituye la anécdota es un misterio aparentemente inexplicable.

2) Un personaje —o varios en forma simultánea o sucesiva— es considerado erróneamente culpable porque los indicios superficiales parecen delatarlo.

3) Una observación minuciosa de los hechos materiales y psicológicos, a la que sigue la discusión de los testimonios y, ante todo, un riguroso método de

¹¹ Narcejac asegura que “La novela policíaca es un relato en el que el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar”, *op. cit.*, o. 69.

¹² Boileau y Narcejac, *op. cit.*, p. 32.

razonamiento, triunfan sobre las teorías apresuradas. El analista no adivina nunca. Razona y observa.

4) La solución, que concuerda perfectamente con los hechos, es totalmente imprevista.

5) Cuanto más extraordinario parece un caso, más fácil es de resolver.

6) Una vez eliminadas todas las imposibilidades, lo que queda es la solución justa, aunque en un primer momento parezca increíble.¹³

Por su parte, Raymond Chandler escribió para sí mismo algunos “Apuntes para la novela policial”,¹⁴ que dividió en diez incisos, que fueron escritos, todo parece indicar, como respuesta a las novelas-problema,¹⁵ pero sus comentarios son muy pertinentes para conocer mejor la estructura de la novela policiaca. Su primera observación se refiere a que la novela policiaca debe ser estructurada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como al desenlace. Sus acciones deben ser verosímiles, realizadas por personajes verosímiles en circunstancias verosímiles, sin dejar de tener presente que verosimilitud es en gran medida una cuestión de estilo. Esto significa que se excluyen la mayor parte de los finales tramposos y las así llamadas historias en “círculo cerrado”, en las cuales el personaje menos probable es convertido violentamente en el criminal sin convencer a nadie. Excluye también *mise en scènes* tan elaboradas como la de *Asesinato en el Orient Express*, de Christie, en la que toda la organización del crimen indica una serie de hechos tan azarosamente unidos que nadie podría creerlos.

¹³ Boileau y Narcejac, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁴ Raymond Chandler, *Cartas y escritos inéditos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1962, pp. 69-78.

¹⁵ Boileau y Narcejac llaman “novela-problema” a las historias policiacas cuyo principal interés reside en saber quién es el asesino. Generalmente fueron escritas siguiendo una fórmula ya probada. Agatha Christie es considerada la escritora líder de esta corriente.

Chandler considera también que aparte del elemento de misterio, el valor de una novela policiaca debe originarse en una historia sólida. En uno de sus incisos Chandler insiste en que la novela policiaca debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de justicia. Esto, contrariamente a lo que se cree, no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma, pues sin esto, la historia resulta como un acorde sin resolución musical. Y provoca irritación en el lector.¹⁶

La mayoría de las reglas escritas por Poe o las que aparecen en los “Apuntes para la novela policial” de Chandler siguen vigentes, parecen contraponerse la que dice: “Una vez eliminadas todas las imposibilidades, lo que queda es la solución justa, aunque en un primer momento parezca increíble”, de Allan Poe, y aquélla de Chandler que reza: “La novela policial debe ser efectuada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como el desenlace”, pero no necesariamente es así, siempre y cuando, como pide Chandler, haya verosimilitud.

Un punto importante es que la novela policiaca debe ser monotemática. Otra característica suya, la más llamativa, es que empieza siempre por el final (al menos un final), es decir, se descubre que alguien ha sido asesinado en circunstancias poco claras. Saber cómo, cuándo, dónde, por qué, por quién fue cometido el homicidio, es la tarea que se asigna al investigador; ésta es la segunda historia de la trama y es también la historia del héroe; la primera es aquélla cuyo final conocemos y corresponde al culpable. Lo que concierne a la víctima se conoce en la historia del investigador.

¹⁶ Raymond Chandler, *op. cit.*, pp. 70-77.

El criminal suele ser una *ausencia presente*, se le conoce por sus huellas; el lector ignora quién es, porque para despistar a quien sigue la historia, el autor le presenta varios sospechosos, es decir, gente con motivos suficientes para matar, personas que, en un momento de desesperación o de codicia, por mencionar dos causas comunes, podrían asesinar. Sin embargo, el autor no puede hacer trampa, debe mostrar al asesino entre el catálogo de los sospechosos y deslizar, con habilidad, una pista que lo relacione con el acto criminal.

El relato policiaco necesariamente debe tener un espacio-tiempo restringido. Si bien algunos asesinatos se consideran cometidos en periodos anteriores al relato, no puede ser tanto el tiempo transcurrido como para permitir que quienes estuvieron involucrados hayan muerto. Al menos no todos. Siempre es necesario que haya testigos, gente que conoció a la víctima y, muy posiblemente, al criminal, pues son ellos los que aportan parte de los indicios que llevan a la solución. No basta la escena del crimen. Por mucha información que aporte, se requiere la corroboración que dan las personas, así el autor va perfilando el carácter de la víctima y, con él, el de su asesino: “Para nosotros el misterio no está ligado por un elemento material: local cerrado, desaparición insólita, etcétera, sino que se encuentra en el interior de los personajes; está constituido por lo que éstos ignoran”.¹⁷ Podría decirse, entonces, que carácter es destino, que, en cierta manera, la víctima “busca” ser asesinada. Si por ejemplo, va a revelar una verdad que incrimina a otro porque lo siente un deber o por codicia o por haberse casado con cierto personaje, entre otras causas. Así es como el carácter, las relaciones de la víctima con su mundo, los

¹⁷ Boileau y Narcejac, *op. cit.*, p. 75.

sentimientos que su muerte deje en sus allegados, todos estos elementos van perfilando el drama humano que logra que el lector se identifique lo mismo con la víctima que con su justiciero, el investigador.

Resumiendo, el relato policiaco se rige por reglas fijas tales como ser monotemática pero a la vez ser una historia que incluye las historias del héroe y del culpable, empieza por el final (alguien mató a alguien en forma aparentemente inexplicable), se desarrolla en un espacio-tiempo restringido que se distribuye según las necesidades del caso y utiliza, invariablemente, el *flash back*, relato al que para darle complejidad hay que urdir pistas y llenar de sospechosos con motivos plausibles para cometer un crimen. El héroe puede pertenecer a la policía o ser un detective privado o un investigador con alguna otra profesión, pero siempre es un adalid del Bien, aquel que lucha para destruir el Mal y buscar hacer justicia, aun cuando el criminal no pise jamás la prisión. Este héroe forzosamente es alguien en quien el lector confía, ético y capaz, alguien que no se fía de las apariencias, que sabe que nada es seguro hasta que se ha comprendido, un sujeto que sabe leer en el signo su significado más profundo, es alguien que “presiente amenazas, descubre complots precisamente allí donde la naturaleza y la sociedad parecen perfectamente tranquilas y pacíficas”,¹⁸ porque conoce que una vez que tenga la respuesta, desaparecerá el misterio, entonces sólo restará el peligro, algo con lo que se puede lidiar, para lo que el ser humano está capacitado, y regrese así la seguridad que el no saber nos había arrebatado.

Desde su aparición en 1841, representado por el relato de *Los crímenes de la calle Morgue*, el género policiaco ha gozado de celebridad. Ayudó en su

¹⁸ Thomas Narcejac, “Historia del relato policial”, *op. cit.*, p. 67.

difusión que en 1846, gracias a Charles Baudelaire, traductor y biógrafo de Poe, el cuento se conoció en París, donde alcanzó gran popularidad, de allí pasó al Reino Unido y al mundo. En la península itálica, en poco menos de cuarenta años, incursionaron en el nuevo género algunos autores italianos y, si bien el relato policiaco gozó desde un inicio de aceptación entre el público, debió pasar algún tiempo antes de que pudiera hablarse de relatos policíacos propiamente italianos.

Panorámica de la novela policiaca en Italia antes de 1931

Uno de los problemas que enfrentó en su desarrollo el género policiaco en Italia fue su carácter “extranjero”, es decir, que se trataba de literatura creada no sólo fuera de la península itálica, sino en otro continente, con reglas nuevas. Se conocía, por supuesto, el género gótico, el de aventuras, el de terror, pero éstos no eran verosímiles. El nuevo género requería, por el contrario, una rigurosa lógica. Se daba también el hecho de que, mientras en Estados Unidos o Inglaterra era familiar la idea de un investigador privado que ejerciera funciones similares a la policía, en Italia esta idea no sólo resultaba extraña sino poco verosímil. En tal sentido, no es casual que el primer relato policiaco italiano tuviera como protagonista a un funcionario del Estado. Su autor fue Giulio Piccini —conocido en su época por el seudónimo de Jarro—, quien en 1883, en Milán, escribió y publicó las novelas *L'assassino del vicolo della Luna*, *Il proceso Bartelloni* y en 1884 *I ladri di cadaveri*, trilogía en la que se trata el crimen y su investigación respectiva. El personaje central de la trilogía tiene un cargo en el sistema de justicia: un policía “auténtico” llamado Domenico Arganti, apodado *Lucertolo*, hombre inescrupuloso, ambicioso y ávido de

dinero, que incluso fue ladrón,¹⁹ pero con el tiempo se hace honesto si bien se mantiene bebedor y supersticioso. En *I ladri di cadaveri* es ya “el hombre más capaz que la policial judicial tuviera en Florencia en aquel tiempo”.²⁰ En la evolución del personaje se nota el esfuerzo por asemejarlo al detective que sigue siendo el símbolo más destacado del género policial, Sherlock Holmes, pues *Lucertolo* ya razona como aquél. Otro intento interesante fue la historia de *Il marchese di Roccaverdina*, de Luigi Capuana, aunque aquí la historia tiene una derivación ético-moral y algunos críticos lo clasifican como perteneciente al género *noir*.²¹

Estos fueron casos aislados, en el sentido de que el protagonista es italiano. La tendencia general fue la creación de historias con protagonistas y ambientes ajenos a la península itálica. En las postrimerías del siglo XIX y principios del XX continuaron publicándose historias de policías y criminales en periódicos y revistas. En 1914, por ejemplo, se editó una saga protagonizada por un inglés de nombre William Tharps, cuyas aventuras fueron publicadas en la colección “I romanzi polizieschi”. El propósito de los editores era llegar a un público más amplio, pero las peripecias de Tharps resultaban poco creíbles y eran copia fiel de las de Sherlock Holmes. Por ello, pese a la abundancia de historias y personajes de índole criminal, no puede hablarse de un relato

¹⁹ Este fenómeno parece un caso de influencia, en México, el primer autor policiaco reconocido, Antonio Helú, creó un héroe que se ve orillado a convertirse en ladrón. Es una especie de Arsenio Lupin nacional.

²⁰ Loris Rambelli, “El presunto ‘giallo’ italiano: desde la prehistoria a la historia” en *Los héroes ‘difíciles’: la literatura policial en la Argentina e Italia*, ed. Giuseppe Petronio, Corregidor, Buenos Aires, 1991, p. 160.

²¹ Dado que el género *noir* suele confundirse con el policiaco, es pertinente aclarar que éste se distingue en que: “Una característica del *noir* è quella di non risolversi con un finale rassicurante per il lettore: il turbamento dell’ordine da cui prende le mosse la narrazione, non è sempre ricomposto... I fini della narrazione sembrano piuttosto quelli di sviscerare il perché del crimine, la sua violenza, le emozioni ad esso connesse o legate all’inseguimento dei criminali: la distinzione tra bene e male si appanna, a vantaggio della descrizione del lato oscuro insito in un’apparente normalità. Alla forte carica psicologica si associa una cruda componente realistica, che sfocia talvolta in descrizioni estremamente cruenta”. Alberto Asor Rosa, ed., “Il *noir*” en *Letteratura italiana*, Giulio Einaudi, Torino, 2007, p. 48.

policíaco propiamente italiano en este periodo, pues, aunado al hecho de que los autores imitaban en todo a su modelo inglés y, en menor medida, al modelo francés, sus historias carecían de elementos propios del país, por ejemplo el uso de dialectos, la manera de pensar o de desenvolverse, es decir que no eran *latinas*. Además de ello, sólo gozaban de prestigio los autores extranjeros. En realidad, no sería arriesgado afirmar que el género policíaco italiano surgió por razones políticas. Por una parte, el gobierno insistía en que debían incluirse las obras de autores italianos en los catálogos de las editoriales; por otra, estaba el hecho de que el gobierno de Mussolini pretendía que un género esencialmente forastero como el policíaco se mostrara italianizante en todos sus detalles. Se llegó incluso a solicitar que los autores crearan investigadores afines a Mussolini, antisemitas o pronazis.

Nacimiento y evolución del giallo

En 1929 la editorial Mondadori lanzó al mercado su propia colección de relatos policíacos, a la que denominó “I Libri Gialli”. Cada ejemplar incluía el eslogan “Non vi lascerà dormire”, costaba cinco liras y se distinguía porque sus tapas eran amarillas. La colección “I Libri Gialli” tuvo gran éxito, de allí que pronto se asociara el color amarillo de sus libros con el relato policíaco y que éste modificara su nombre por el de “giallo”, denominación que continúa vigente. Los editores de Mondadori incluyeron en su colección sólo autores consagrados, como Arthur Conan Doyle o Emile Gaboriau, es decir, publicaban historias policíacas inglesas o francesas pero no italianas. Sin embargo, como se indicó *supra*, debido a la política gubernamental de Mussolini, la editorial Mondadori se vio obligada a publicar en 1931, en el número 21 de su famosa

colección, la novela *Il sette bello* de Alessandro Varaldo. El personaje creado por Varaldo, el comisario Ascanio Bonichi, puede considerarse ya un investigador literario realmente italiano, pues el autor ambienta su historia en Roma y su atmósfera es del todo *latina*. No obstante, aún no era un producto logrado:

È inevitabile che riuscire ad ambientare una storia poliziesca in una città italiana si traduca in una scelta di impianto narrativo, di stile, di contenuto, che risulta del tutto diversa da quella operata nel mondo anglosassone: e infatti la fisionomia del giallo italiano degli anni '30 si costruisce, come in un grafico, proprio su un asse di imitazione/diversità rispetto ai modelli stranieri. Niente metropoli, niente bassifondi, niente ambientazione "gotiche" in questo prodotto di buon artigianato: ma una provinciale e credibilissima Roma littoria, animata da nient'affatto eccentrici personaggi della piccola-media borghesia.²²

Pese a sus deficiencias, *Il sette bello* fue un éxito y su autor dio a la imprenta aún siete novelas más antes de que apareciera D'Errico, quien publicó en 1936, *Qualcuno ha bussato alla porta*. En la producción policial de Ezio D'Errico destaca su personaje Emilio Richard, comisario de la Suretè, quien pese a su origen parisino, puede también considerarse un detective italiano. Fueron D'Errico y Augusto De Angelis, otro autor de la época y creador del comisario De Vincenzi, quienes "aprono le porte al nuovo poliziesco, ambientato in contesti metropolitani, rispettivamente in una Parigi fredda ma popolare e sanguigna e in una Milano nebbiosa e notturna".²³ Estos autores sensibilizaron a los escritores que les siguieron, pues su estilo de narrar y crear personajes y situaciones permitió una forma nueva de aproximarse al crimen. El mérito de D'Errico fue *latinizar* a su detective Richard, despojarlo de rasgos característicos de los personajes creados por los ingleses y los franceses. Por

²² Benedetta Bini, "Il poliziesco" en *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Letteratura di massa*, Einaudi, Milano, 2007, pp. 52-53.

²³ www.vigata.org/bibliografia/giallonoir_sicilia_ferlita.htm 24-jul-2008.

su parte, De Angelis fue el primer italiano en dejar irresueltos dos casos: *Il canotto insanguinato* y *Il candeliere a sette fiamme*, transformando así estos relatos en verdaderas creaciones *noir*.

Otra consecuencia de la política gubernamental de los fascistas fue la censura, y las editoriales que no acataron las reglas impuestas sufrieron sanciones severas. Así, hubo un momento en que, para publicar un relato policiaco, era necesario contar con autorización gubernamental; incluso las autoridades llegaron al “sequestro ‘di tutti i romanzi gialli in qualunque tempo stampati e ovunque esistenti in vendita’”.²⁴ Tal política tuvo como consecuencia que dejaran de publicarse relatos policiacos. Una vez finalizada la guerra, con la caída de los fascistas, se dejó sentir en la península el fuerte influjo de los escritores estadounidenses, cuya presencia podía notarse incluso en las películas. Sin embargo, en Italia no logró consolidarse una industria fílmica policiaca, pocos fueron los filmes serios y más bien se optó por parodiar a los detectives más célebres. Donde sí hubo vitalidad fue en el teatro; incluso existió la Compagnia degli Spettacoli Gialli, y en la radio se transmitieron conocidos dramas que fueron convertidos en policiales. Y si bien el género policiaco se vio siempre favorecido por el éxito de público, era considerado literatura menor. A finales de los cincuenta Carlo Emilio Gadda publicó *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* mostrando que se podía escribir literatura policiaca de calidad; sin embargo, fue Leonardo Sciascia el que, en 1961, con la publicación de su novela *Il giorno della civetta*:

d'un colpo, legittima il romanzo poliziesco come vero e proprio genere della letteratura. E lo fa scompaginando ereticamente le regole, e dimostrando che il giallo può ancora essere un dispositivo narrativo che provoca diletto, sano godimento nel lettore, anche se diventa una sofferta indagine storica,

²⁴ Benedetta Bini, *op. cit.*, p. 64.

un'inquietante ricognizione delle anime umane. Il poliziesco, dunque, come esplorazione problematica, e come inchiesta metafisica.²⁵

Consagrado el género también en el área de la crítica literaria, a mediados de esa misma década hizo su aparición Luca Lamberti, el comisario milanés que odia a todos; cuyo mundo es muy parecido al real, sórdido en sus detalles. Su autor, Giorgio Scerbanenco, siguiendo a Chandler “saca el delito de su urna de cristal, lo despoja de las buenas maneras y lo restituye a la gente que lo comete por razones concretas”.²⁶ La década del setenta vio nacer los relatos de Enzo Russo, ambientados en Roma, caracterizada como ciudad corrupta y perteneciente a las “caste intoccabili”, cuna del “malaffare e della criminalità”. En esta misma década se incluye por primera vez en una historia de la literatura italiana el relato policial. En los ochenta destacó el trabajo de Silvana La Spina, *Morte a Palermo* (1987), cuya redacción hace de Palermo la verdadera protagonista de la historia. Cada vez con mayor vigor y creatividad —siendo desplazado un poco el comisario de policía por protagonistas de diferentes profesiones, por ejemplo, doctores, detectives privados y periodistas—, en la década de los noventa hicieron su aparición autores como Domenico Campana, Santo Piazzese, Domenico Cacopardo, Piergiorgio Di Cara, Gaetano Savatteri, Giacomo Cacciatore, Andrea Camilleri, Valentina Gebbia y Gery Palazzotto, entre muchos más. La labor literaria de todos ellos mantiene vivo en Italia el espíritu del género literario que un día germinó en la mente de Allan Poe: la novela policiaca.

²⁵ www.vigata.org/bibliografia/giallonoir_sicilia:ferlita.hun/ 12-jul-2008.

²⁶ Gianni Canova, *et. al.*, *op. cit.*, p. 186.

EL RELATO POLICIACO CAMILLERIANO

Andrea Camilleri y su obra

El personaje más importante creado por Camilleri apareció en 1994 en la novela policiaca *La forma dell'acqua*. Se trata del comisario de policía Salvo Montalbano, de cuyas aventuras se han vendido más de diez millones de libros. Con Montalbano como protagonista, Camilleri ha escrito quince novelas y dos libros de cuentos. Este personaje cuenta con su propia serie de televisión, *Il Commissario Montalbano*, y es interpretado por el actor Luca Zingaretti. Tiene su club de fans,¹ su página web, y seguidores que importunan a su autor para decirle qué debe hacer o dejar de hacer con su personaje.

En el año 1925, en Porto Empedocle, Sicilia, nació Andrea Camilleri, hijo único del matrimonio formado por Carmelina Fragapane y Giuseppe Camilleri. En 1944 Camilleri se inscribió como estudiante regular de la Facultad de Letras, estudios que dejó inconclusos. En el año de 1947, Camilleri se inscribió en el concurso de poesía Premio Libera, en el que participaron trescientos setenta jóvenes de toda Italia. Entre los doce finalistas, aparte del propio Camilleri se encontraban, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto y Davide Maria Turolfo. En 1948 Camilleri se afilió al Partido Comunista y comenzó a publicar sus cuentos y poesías. Debido a la intervención de Giuseppe Ungaretti, tres

¹ En plática con su amigo y colega, el español Manuel Vázquez Montalbán, Camilleri confiesa divertido que realizó un *test* para pertenecer al club de *fans* de su personaje, pero que lo reprobó pues sólo pudo contestar siete de las preguntas que le hicieron. Fue rechazado con un "Prepárate mejor". *La Vanguardia* (abril 18, 1999).

poesías de Camilleri fueron publicadas en la prestigiosa colección “Lo specchio di Mondadori”. Sus primeros cuentos fueron publicados en el periódico *L’Ora* de Palermo, otros en *L’Italia comunista*, al cuidado de Aldo Garosci, en Roma. En esa misma época realizó estudios para convertirse en cineasta en la Accademia d’Arte Drammatica Silvio d’Amico. Al mismo tiempo realizó trabajos de director. En 1954, pese a haber ganado el concurso para obtener una plaza de la RAI, no fue admitido por su filiación comunista. En 1958 puso en escena *Finale di partita*, de Beckett, siendo así el primer director en montar teatro del absurdo en su país. Al mismo tiempo, inició su labor docente en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. En 1959 entró en contacto, por lo menos en el aspecto profesional, con el género policiaco, al dirigir la serie televisiva *Teniente Sheridan*, tiempo después realizó *Il comisario Maigret*. Pasaron casi dos décadas para que, en 1977, obtuviera la cátedra de dirección escénica de la Accademia d’Arte Drammatica, que mantuvo durante veinte años. Durante toda su vida profesional Camilleri ha sido un destacado guionista, oficio que aún desempeña. Entre sus trabajos como guionista se pueden contar los guiones de los series de televisión *Teniente Sheridan* y *Maigret*. Su actividad literaria lo ha hecho acreedor a importantes premios italianos, tales como el Premio della Cultura Vittorio De Sica (2004) y el Premio Racalmare (2005), este último por toda su actividad literaria. En 2003 el presidente italiano Carlo Azeglio Ciampi lo nombró Grande Ufficiale. Algunas universidades han reconocido su labor, la Universidad IULM de Milán le otorgó la *laurea honoris causa* en lengua y literatura extranjera (2002). La Universidad de Pisa, en 2005, le confirió la *laurea honoris causa* en sistemas y proyectos de comunicación. Un reconocimiento que considero especialmente significativo es

el otorgado por la Università dell'Aquila: sus académicos le concedieron la *laurea honoris causa* en psicología aplicada al análisis criminal. Otro reconocimiento importante fue el concedido por las autoridades del municipio en el que nació Camilleri, quienes añadieron al nombre oficial de la ciudad el de Vigàta. Es pertinente aclarar que el espacio imaginario ideado por Camilleri, en el que se desarrollan sus historias, se llama Vigàta. En tal razón, desde abril de 2003 el lugar se nombra Porto Empedocle Vigàta.

Después de dos décadas sin dar nada a la imprenta, Camilleri publicó en 1978 *Il corso delle cose*, que fue un rotundo fracaso de público y de crítica. En 1980 publicó *Il filo di fumo*, el primero de una serie de relatos de corte histórico, basados en hechos reales, generalmente ubicados a fines del siglo XIX y principios del XX. Con la publicación de *Il filo di fumo* tampoco sucedió nada notable. Camilleri dejó transcurrir otra década antes de publicar *La stagione della caccia*. Sucedió entonces lo inesperado: el éxito. Camilleri vio reimprimir sus anteriores libros en ediciones que alcanzaron la cifra de sesenta mil ejemplares. En el transcurso de una década compuso cuarenta y siete novelas, entre ensayos, relatos históricos como *La strage dimenticata* e *Il re di Girgenti*,² una biografía de Luigi Pirandello llamada *Biografia del figlio cambiato: la novela su Pirandello*, teatro e historias policiales como *Le inquiete del Commissario Collura* e *Il medaglione*. Las aventuras de Salvo Montalbano se narran en las quince novelas publicadas por la editorial Sellerio de Palermo, cuyos nombres son, en el orden en que fueron publicadas: *La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine*, *La voce del violino*, *La gita a Tindari*, *L'odore della notte*, *Il giro di boa*, *La pazienza del ragno*, *La luna di carta*, *La vampa*

² Que tiene la peculiaridad de estar escrita casi toda ella en siciliano, pero también hay partes en español.

d'agosto, *Le ali della sfinge*, *La pista di sabbia* y *L'età del dubbio*, así como los libros de cuentos *Storie di Montalbano*, *Un mese con Montalbano*, *Gli arancini di Montalbano*, *La scomparsa di Patò*, *La paura di Montalbano* y *La prima indagine di Montalbano*, publicados por la editorial Mondadori de Milán.

Las aventuras policíacas de Salvo Montalbano han sido traducidas al inglés, francés y alemán. En español han salido los títulos: *La forma del agua*, *El perro de terracota*, *El ladrón de meriendas*, *La voz del violín*, *La excursión a Tindari*, *El olor de la noche*, *Un mes con Montalbano* y *La Nochevieja de Montalbano*. También han sido traducidas *La estación de la caza* y *El movimiento del caballo*, pero estas dos historias no son protagonizadas por Montalbano.

El trabajo creativo de Andrea Camilleri ha despertado diversas reacciones. Por una parte, están aquellos que lo consideran un gran escritor o, por lo menos, un autor digno de estudio, y han escrito acerca de él trabajos críticos. La Universidad de Palermo y la editorial Sellerio, por ejemplo, organizaron en marzo de 2007 un congreso denominado "Letteratura e storia. Il caso Camilleri", en el que participaron especialistas de Inglaterra, Suiza, Francia, España, Canadá e Italia, y el propio Andrea Camilleri. El propósito era debatir acerca del manejo lingüístico hecho por el escritor en su obra.³ Quienes han cuestionado el trabajo literario de Camilleri lo han atacado con ferocidad. Su trabajo ha sido puesto en duda. Fuerte ha debido ser la crítica pues el mismo autor hace una defensa de su trabajo en uno de los cuentos aparecidos en *La Nochevieja de Montalbano* (*Gli arancini di Montalbano*), el llamado

³ Sabina Longhitano, catedrática de la UNAM, había ya señalado algunas particularidades lingüísticas de Camilleri en su artículo "Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri", observaciones que fueron expuestas en las IV Jornadas Internacionales Italianas en agosto de 1999.

“Montalbano se rebela”. Luego de que el desarrollo de la trama muestra la violación y posterior muerte y mutilación de una muchacha cuyo cuerpo será devorado por sus asesinos, el comisario intenta resolver el asunto de una manera violenta. Sin embargo, se detiene y se aleja de la escena; sucede entonces este revelador diálogo metatextual:

El septuagenario que, en la noche romana, estaba escribiendo a máquina se levantó de golpe y fue a coger el teléfono, preocupado. ¿Quién podría ser a aquella hora?

—¿Diga? ¿Quién habla?

—Soy Montalbano. ¿Qué estás haciendo?

—¿No sabes qué estoy haciendo? Escribo el relato del cual tú eres protagonista. He llegado al momento en que tú estás adentro del coche y le quitas el seguro a la pistola. ¿Desde dónde me llamas?

—Desde una cabina.

—¿Y cómo has llegado hasta allá?

—Eso a ti no te importa.

—¿Por qué me llamas?

—Porque no me gusta este relato. No quiero entrar en él, no va conmigo. Y, además, la historia de los ojos fritos y de la pantorrilla guisada es absolutamente ridícula, una auténtica gilipollez, y perdona que te lo diga.

—Salvo, estoy de acuerdo contigo.

—Pues entonces ¿por qué lo escribes?

—Hijo mío, trata de comprenderme. Algunos dicen que soy eso que se llama un “buenista”, uno que se dedica a contar historias almibaradas y tranquilizadoras; otros dicen, en cambio, que el éxito que he alcanzado gracias a ti no me ha sentado muy bien, que me repito demasiado, con la mirada puesta tan sólo en los derechos de autor... Afirman que soy un escritor fácil, aunque después se maten tratando de entender cómo escribo. Estoy intentando ponerme al día, Salvo. Un poquito de sangre sobre el papel no le hace daño a nadie. [...]

—[...] Óyeme bien, te voy a decir una cosa que jamás repetiré. Para mí, Salvo Montalbano, un relato de esta clase es inadmisibles. Eres muy dueño de escribir otros del mismo estilo, pero, en tal caso, tendrás que inventarte otro protagonista. ¿Está claro?

—Clarísimo. Pero, entre tanto, ¿cómo termino esta historia?

—Así —contestó el comisario.

Y colgó.⁴

El autor está bajo sospecha, como todos los que hacen crítica o están inmersos en el mundo de las letras. Sólo que este sospechoso en particular es un exitoso anciano que ha vendido más diez millones de ejemplares de los relatos en que Salvo Montalbano es protagonista. Camilleri es un autor que durante toda su

⁴ Andrea Camilleri, *La Nochevieja de Montalbano*, Salamandra, Barcelona, 2001, p. 162.

vida se ha mantenido en el mundo de la creación. Ahora se le cuestiona su arte. El reflector le da en plena cara y él se siente en la necesidad de demostrar que tiene talento. Es un sospechoso. Se le acusa de que se repite demasiado.⁵ De ser maniqueo. Se le acusa de ser un vendedor de *best-sellers*. Sin embargo, Camilleri incursionó en el mundo del hampa *gialla* con conocimiento de causa. Confesó que para realizar la serie televisiva acerca del comisario Maigret, debió deshacer lo escrito por Simenon, esto significa que no sólo conoció el “mecanismo” literario del galo, sino que le gusta el género. Por supuesto, no basta con “desmontar” la obra de otro ni gustar del género para saber escribir, pero ¿realmente Camilleri no sabe escribir y su obra es maniquea? Entre otras cosas, Camilleri posee el don de atrapar al lector. Su escritura es fluida y vital. Tras la acumulación de sencillas pero hermosas palabras, el lector se interesa en la trama de inmediato, en las vicisitudes de los personajes, en que el protagonista logre resolver el misterio y atrape al criminal. Se sabe desde el inicio que, leyéndolo, se va a alguna parte. No es exagerado afirmar que la obra policial de Camilleri responde muy bien a la descripción que de la novela policiaca hizo el escritor inglés Anthony Berkeley:

Estoy convencido de que la vieja novela con un puro y simple enigma criminal, que se apoya únicamente en la intriga, sin agregar los atractivos de los caracteres, del estilo y del humor, tiene los días contados o, en todo caso, se encuentra en manos del síndico de quiebra; estoy convencido de que la novela policial está en camino de convertirse en una novela de interés policial o criminal, pero que atraerá más al lector por su psicología que por su matemática. El elemento enigma persistirá, sin duda, pero se convertirá sobre todo en un enigma de caracteres más que de tiempo, lugar, motivo y oportunidad... Todo asesinato, hasta el más corriente de la vida real, oculta un complejo de emociones, drama, psicología y aventura, cuyas posibilidades novelescas la novela policial corriente desaprovecha por entero.⁶

⁵ Respecto a que se repite demasiado, por lo menos dos de sus tramas, *La pazienza del ragno* y *La prima indagine di Montalbano*, tienen el mismo argumento. Otras repeticiones no las he detectado.

⁶ Boileau y Narcejac, *La novela policial*, op. cit., p. 75.

Tanto la polémica desatada por la obra policiaca de Camilleri, como los homenajes y premios recibidos por el autor, hacen más notoria la omisión de la cual fue objeto, al ser excluido de “Il poliziesco”, la única historia del género policiaco italiano incluida en una antología seria de historia de la literatura italiana. El texto, escrito por Benedetta Bini, se detiene en Giorgio Scerbanenco —exitoso y talentoso autor de los años sesenta, que no ha sido objeto de congresos ni blanco de feroces críticas— esgrimiendo el argumento de que, después de la aportación literaria de ese autor, difícilmente el *giallo* recibiría nuevos e innovadores aires.⁷ Sin embargo, *il giallo* goza de cabal salud en la península itálica y son muchos los autores que a él se dedican, no sólo Camilleri. Pese a todo, el que la historia del género policiaco haya sido incluido por primera vez en una antología seria sobre la literatura italiana, indica también que el género goza del suficiente vigor en Italia como para que uno de sus autores sea objeto de feroces críticas y sentidos homenajes y que la obra de Camilleri en particular, se analice, tal como se hará en esta tesis.

Todos los lineamientos enunciados por Allan Poe están presentes en la saga policiaca creada por Andrea Camilleri, cuyo protagonista es Salvo Montalbano, *commissario di pubblica sicurezza di Vigàta*. Camilleri indica que escribir un relato policiaco se convirtió para él en un reto, toda vez que recordaba que “Sciascia aveva scritto: ‘il romanzo giallo in fondo è la migliore gabbia dentro alla quale uno scrittore possa mettersi perché ci sono delle belle regole, per esempio che non puoi barare sul rapporto logico, temporale, spaziale del racconto’”.⁸ Y lo ha hecho de manera que su personaje esté

⁷ Benedetta Bini, “Il poliziesco”, en *Storia della letteratura italiana. La età contemporanea*, ed. Alberto Asor Rosa, Giulio Einaudi, Torino, 2007.

⁸ www.andreacamilleri.net/13-jull-2008.

siempre “dentro la realtà quotidiana”,⁹ pues la cotidianeidad es lo que mejor revela el carácter de los hombres. Construir la imagen de su comisario basándose en elementos del ámbito cotidiano puede resultar una apuesta arriesgada. Andrea Camilleri lo hace y se apoya en, por lo menos cinco aspectos: un narrador omnisciente siciliano con una visión lúdica del mundo, un uso particular del espacio-tiempo y del lenguaje, la metatextualidad, la sátira y el humor.

El narrador siciliano

Camilleri tiene por costumbre dividir sus novelas policíacas en capítulos numerados con números arábigos. Invariablemente utiliza un narrador siciliano. El origen del narrador es crucial en la narrativa camilleriana pues proclama su intención de privilegiar lo propio sobre *lo extraño*. Puede percibirse en sus textos el orgullo de pertenecer a una región, la siciliana, de larga historia. El narrador siciliano podría considerarse como *provinciano*, en oposición al cosmopolita de las grandes ciudades industrializadas del norte itálico. Sin embargo, es un narrador culto que se expresa en perfecto italiano. Su visión del mundo es lúdica pese a que relata hechos de tipo criminal. Es la suya una visión gozosa cuyo humor no puede ser empañado por la gravedad de los acontecimientos que relata. A diferencia de las descripciones que hace del protagonista, cuya actividad suele ser descrita prolijamente, el narrador da breves esbozos de los personajes secundarios:

Montalbano s'assittò su una seggia ai piedi del letto. Sul comodino un lumino illuminava la fotografia di un tale con una faccia da delinquente da manuale

⁹ A. Camilleri y Carla Del Ponte, conversación “La realtà oltre la fantasia” en *MicroMega*, núm. 1 (ene-feb, 2002), p. 117.

lombrosiano: certo il signor Tumminello, colui che morendo aveva fatto vedova Gesuina Praticò.

“Se la sente di rispondere a qualche mia domanda?” principiò il commissario.

“Se il Signore m’assiste e la Madonna m’accompagna...”

Il commissario sperò ardentemente che il Signore e la Madonna fossero in quei momento disponibili: non se la sentiva di stare in quella càmmara un minuto in più del necessario.

[...]

Soffiando dalle narici come una vera balena, la fimmina si susì a mezzo, tenendo sempre pudicamente la coperta stretta su quella piazza d’armi ch’era il petto.¹⁰

De igual manera, el narrador se permite en ocasiones intervenir para calificar alguna acción de los personajes . En *La pazienza del ragno*,¹¹ el comisario Montalbano, convaleciente, piensa en su testamento y en lo que heredará a su hijo putativo François así como en las razones que opondrá la novia de Montalbano. El comisario argumenta sus motivos. El razonamiento no es del todo convincente, por ello, el narrador comenta que el de Montalbano es un “ragionamiento a coda di porco, d’accordo, ma sempre ragionamiento”. Es un narrador que suele usar comparaciones sorprendentes: “Guidava come un cane drogato”, “dondolava come orso”, “Ah’, fece Montalbano tanto neutro che parse la Svizzera”.¹² Este narrador omnisciente puede, de igual manera, hacer uso de la metáfora: “Ma si trattava sempre di voci, cose d’aria e di vento [los rumores]”,¹³ pero su uso es poco común. De igual manera, puede usar el lenguaje cinematográfico para describir una secuencia en la que se observa tanto la manera de pensar del comisario Montalbano, como sirve de reconstrucción de hechos, que son datos proporcionados al lector para ir descifrando el enigma:

E principiò nella so’ testa una specie di cinematografo, la proiezione di una pillicola. La scena rappresentaba il cammarone. Era un piano-sequenza. I

¹⁰ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 339-340.

¹¹ A. Camilleri, *La pazienza del ragno*, Sellerio, Palermo, 2004, p. 14.

¹² A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milano, 2004, p. 203.

¹³ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, Sellerio, Palermo, 1993, p. 33.

clienti che mangiavano. Il patrone che portava una bottiglia di vino. Lui aveva appena finito d'ordinari il primo e mentre il cammareri s'allontanava verso la cucina, da un tavolino indovi stavano assittate d'è pirsone si susì il piú grasso, andò al telefono ch'era impiccato al muro, infilò un gettone, fici un nummaro, parlò picca e a voci vascia, ridì, riattaccò, tornò ad assittarsi. Dissolvenza.¹⁴

Este narrador, consciente de las diferencias lingüísticas que separan a los italianos, acostumbra traducir ciertas expresiones, poco claras para quienes no pertenecen a Sicilia: "Omo singolo, che da noi viene a dire tanto magro di corpo quanto senza pinsèri di moglie e figli".¹⁵ Es decir que, como ciertas expresiones son comunes sólo a quienes comparten la misma tierra y los mismos códigos lingüísticos y culturales, el narrador se ve en la necesidad de hacer lo que podría denominarse una "traducción intercultural" con el propósito de que se entienda lo que quiere decir exactamente:

"Tu, a mia, non mi vieni appresso!"

Quella frase, da poco sentita, gli sonò nel cervello.

"Tu, a mia, non mi vieni appresso!"

Per uno che non era siciliano, quelle parole sarebbero state certamente poco comprensibili, ma per Montalbano erano chiare come l'acqua. Venivano a significare: tu non verrai al mio funerale, sarò io a venire al tuo perché ti ammazzerò prima.¹⁶

Es un narrador que, en ocasiones, debido a la redacción de la unidad narrativa, se confunde con la voz de su personaje principal, Montalbano:

Rimisi in ordine tutto. Andò nell'ingresso. La signora Bufano si stava facenno 'ntrunari la testa con "Guarda come dondolo, guarda come dondolo, con il twist". C'era uno sgabello provvidenziale, lo mise sutta alla finestra, raprì, acchianò, satò, richiui, scinniì. Olè!! Ecco a voi il commissario Salvo Montalbano: per gli amici, l'acrobata.¹⁷

De manera que resulta un juego de afinidades entre el narrador omnisciente y el personaje narrado. Unidos por características similares, por momentos

¹⁴ A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, op. cit., p. 200.

¹⁵ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, op. cit., p. 237.

¹⁶ *Ibidem*, p. 241.

¹⁷ A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, op. cit., p. 214.

podría pensarse que forman una unidad, pero nunca llegan a fusionarse. Con todo, el narrador se aleja rápidamente del protagonista, pues para Camilleri el narrador siciliano tiene como función ser un fiel relator de la vida cotidiana de su isla: transmite al lector los aromas, sabores y colores que conforman Sicilia:

S'era scordato, invece, dell'odore del porto. Un misto d'acqua di mare ferma, di alghe marcite, di cordame infraciduto, di catrame cotto al sole, di nafta, di sarde. Ogni elemento che componeva quell'odore pigliato a sè, forse non costituiva un gradito omaggio all'odorato, ma l'insieme finiva col formare sciàuro gradevolissimo, misterioso e inconfondibile.¹⁸

Que el narrador de Camilleri sea siciliano adquiere un sentido profundo porque indica una clara toma de postura: narrar desde lo que se conoce para desde allí construir una diegésis que sea comprendida no sólo por el lector italiano, sino incluso por aquellos que no lo son. Se trata de presentar al mundo, sin avergonzarse de pertenecer a la periferia, un rico universo en el que confluyen toda suerte de vivencias humanas.

Vigàta, el hogar primario: espacio y tiempo

Algunos individuos tienen eso que suele llamarse “la patria chica”, el sitio donde se nació o se han vivido las experiencias más significativas, un espacio cómodo e íntimo para quien lo habita. Un sitio donde, con sólo pisar las calles, se siente que “ci lassa il cori”.¹⁹ Un espacio en el que el tiempo, y los acontecimientos con él aparejados, resulta significativo. Un lugar, pues, que corresponde al hogar primario. M. M. Bajtín analiza el papel del tiempo y el

¹⁸ *Ibidem*, p. 116.

¹⁹ *Ibidem*, p. 128.

espacio en las novelas de Goethe. Habla de la importancia de saber *ver* el tiempo, saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo además de percibir de qué manera el espacio se llena, no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres, incluidos los conceptos abstractos. Para Bajtín, el tiempo se manifiesta ante todo en la naturaleza: en el movimiento del Sol y de las estrellas, el canto de los gallos, las señales sensibles y accesibles a la vista de las estaciones del año; todo ello, asegura Bajtín, en su relación indisoluble con los momentos que corresponden a la vida humana, a su existencia práctica —por ejemplo en el trabajo—, y con el tiempo cíclico de diversos grados de intensidad. Vienen después los complejos indicios del tiempo histórico propiamente dicho: las huellas visibles de la creatividad humana, las huellas dejadas por las manos y la razón del hombre: ciudades, calles, edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales, etc., señales en las que se pueden leer las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, de los grupos y las clases sociales. En último lugar, sin ser menos importantes, Bajtín coloca las contradicciones socioeconómicas que son las fuerzas motrices del desarrollo.²⁰ A esta disposición de tiempo y espacio que se conforma por medio de palabras se le llama relato o, para ser más específicos, diégesis, como sugiere Luz Aurora Pimentel:

El relato “no representa una historia, la cuenta, es decir, la significa por medio del lenguaje”. La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese

²⁰ M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2003, p. 216-217.

mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan —todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como *información narrativa*, y será ésta la que proyecte un universo diegético.²¹

En lo que respecta al universo diegético, para ambientar la mayoría de sus historias, sean o no de corte policiaco, Camilleri creó la ciudad de Vigàta, en Sicilia, “‘il centro più inventato della Sicilia più tipica’, in cui è facilmente riconoscibile Porto Empedocle (col suo capoluogo, Montelusa, che sarebbe Agrigento)”.²² Es decir, que en el universo literario Vigàta es un espacio en el tiempo que cuenta ya con su propia tradición. Es parte precisa de Sicilia, isla rica en historia, pues en su suelo habitaron tanto griegos como fenicios, árabes y normandos, amén de la presencia romana y la de sus habitantes originales. Es también conocida porque allí existe un poderoso ente, un Estado dentro del Estado: la mafia. Esta realidad histórica le confiere una atmósfera rica y singular. Camilleri hace más real Vigàta mediante el artificio de darle nombre a calles y avenidas con una clara intención connotativa (Eisenhower, Roosevelt, Lincoln, Kennedy, piazza Dante), incluso se sabe que la calle principal se llama vía Roma, “la principale di Vigàta, piena di negozi, tutti con le vetrine accese macari di notte”²³ En sus historias siempre se sabe la dirección exacta donde ocurren los hechos delectivos: “abita a Vigàta in via Fornace 37”, “da Marinella alla Scala dei turchi”. Como parte de la construcción del espacio geográfico preciso, Vigàta tiene también ciudades vecinas que corresponden con la geografía no literaria (Catania, Palermo, Caltanissetta, Trapani, etc.), o que

²¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI, México, 2005, p. 18.

²² Sabina Longhitano, “Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri” en *La Italia del siglo XX*, ed. Mariapia Lamberti, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, p. 327.

²³ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, op. cit., p. 110.

tienen origen literario, como Montelusa.²⁴ Vigàta es una ciudad en la cual muchas de las escuelas se llaman Luigi Pirandello porque “tutto, a Montelusa e dintorni, si richiamava al concittadino illustre, dagli alberghi ai bagni di mare passando per le pasticcerie”.²⁵ Es una ciudad en la que se sabe que sus ciudadanos transitan en autos Punto, Duetto o BMW. Esto es, se trata de un espacio que pone de manifiesto en sus componentes cotidianos los hechos de los hombres: lo que el hombre usa para transportarse, para comunicarse, así como el nombre de sus calles, tiendas, escuelas, etc. Así las cosas, no es extraño que, como elemento de verosimilitud, Camilleri permita que el tiempo y el espacio religiosos se manifiesten de manera concreta atribuyendo a Vigàta un santo patrón: Calòrio, “amatissimo da tutti, credenti o no, era un frate de pelle nìvura con un libro in mano”,²⁶ e iglesias por todas partes. Vigàta es asimismo una ciudad que cambia y muestra las huellas del tiempo:

Ora Vigàta s'è ingrandita, non è più come allora, poche case radunate attorno al porto, una striscia di abitazioni tra il piede della collina e il mare. Sulla collina, il Piano Lanterna che ora pare Nuovaiorca coi grattacieli, c'éranu quattro costruzioni disposte ai lati dell'unica strada che portava al cimitero e poi si perdeva nella campagna.²⁷

Camilleri construye una ciudad que puede *verse, olerse, sentirse*. A la que dota de un clima que en ocasiones puede resultar feroz:

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 cummugliava 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 arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole.²⁸

²⁴ Camilleri indica que “Agrigento sarebbe la Montelusa dei miei romanzi, però Montelusa non è un'invenzione mia ma di Pirandello [...] e io l'ho rubato il nome, tanto non può protestare”. Portal www.andreacamilleri.net / 13-jul-2009.

²⁵ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, op. cit. p. 247.

²⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁷ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 137.

²⁸ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, op. cit., p. 9.

En *La forma dell'acqua*, la novela que da inicio a la saga de Montalbano, Camilleri comienza su relato hablando del clima con un sentido premonitorio. En el primer párrafo, además de mencionar al terrible siroco, un viento proveniente de África, ardiente y desolador, alude al vendaval causado por el neoliberalismo: una compañía privada realiza actividades que le correspondería realizar al municipio. Con la frase “Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della ‘Splendor’, la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta” el lector sabe que en ese sitio imperan políticas económicas neoliberales, que entre otras particularidades tiene la de despojar al Estado de casi todas sus atribuciones. Por ende, vistos los efectos de esa política económica, se sabe que en Vigàta la vida, en el aspecto económico, es difícil. Ese pequeño párrafo inicial da indicios claros al lector: el espacio diegético creado por Camilleri reproduce la realidad humana, por ende, es cruel. Queda así instituida, de inmediato, como sucede en cualquier novela policiaca, la amenaza latente de que cualquier cosa puede pasar. De hecho, los datos siguientes, *in crescendo*, ofrecen un panorama desolador de corrupción, ineficacia, drogas, prostitución, robos, migración clandestina y muerte. En las primeras páginas de *La forma dell'acqua* Camilleri ofrece un mapa preciso de la criminalidad de nuestro tiempo y de algunos de los problemas más acuciantes que padecen las naciones modernas, por ejemplo, la migración de personas en busca de mejores niveles de vida o el creciente desempleo de jóvenes profesionistas. En unas cuantas páginas, hablando de un espacio de la ciudad: la *mànnara* —un burdel al aire libre, ubicado junto al lecho seco de un río—, el paisaje es

iluminado por la actividad humana; así, mediante la información narrativa, se hace vivo, presente, actual.

El tiempo histórico aparece para dotar a Vigàta de un pasado común con otras ciudades italianas y que se refiere a los acontecimientos acaecidos ya sea durante el fascismo o la Segunda Guerra Mundial. Camilleri recurre a personajes secundarios para sentar las bases de su tradición. El caballero Misuraca es un viejo quisquilloso e irascible que por su manera de ser, puntillosa y metiche, es testigo de ciertos hechos, lo cual conduce a su eliminación. Haciendo un repaso de quién es y qué significa el caballero Misuraca, el comisario Montalbano dice lo siguiente:

Omo d'onestà inattaccabile, campava dignitosamente da quasi povero, manco ai tempi di Mussolini aveva voluto approfittarsi, era sempre stato fedele gregario, como si diceva allora. In compenso, dal '35 in poi, si era fatto tutte le guerre ed era venuto a trovarsi in mezzo alle peggio battaglie, non se n'era persa una, pareva dotato d'ubiquità, da Guadalajara in Spagna a Bir el Gobi in Africa settentrionale, passando per Axum in Etiopia. Poi la prigionia in Texas, il rifiuto a collaborare, una prigionia più dura como conseguenza, a pane e acqua. Rappresentava quindi —concluse Montalbano— la memoria storica di errori storici.²⁹

Así, el tiempo histórico irrumpe en Vigàta a través de las vivencias de uno de sus personajes más viejos y poco agradables, de un personaje que peleó en todas las guerras italianas, siendo fascista. Ambos fenómenos caracterizan plenamente un tiempo histórico real de Italia, y Camilleri lo utiliza para darle mayor vigencia a su propio relato. Una realidad presente y actual para los italianos, para aquellos que temen el regreso de la época fascista. De igual manera, Vigàta es el escenario de las contradicciones internas de las ciudades de la península itálica, mencionadas como al pasar, por ejemplo el conflicto

²⁹ *Ibidem*, p. 46.

entre el Norte rico, industrializado y de vanguardia y el Sur empobrecido y subdesarrollado. En cierto momento de la trama en *La forma dell'acqua*, un hombre del Norte, de Milán, un comerciante que periódicamente acude a Vigàta por cuestiones de trabajo, es asaltado violentamente y herido, uno de los colaboradores del comisario Montalbano le dice: “Dottò, quello quando se ne torna a Milano, si mette con quelli che vogliono staccare la Sicilia dal nord”.³⁰ Con tal expresión, los italianos y quienes conocen la historia de Italia, tienen un recordatorio de uno de los más graves conflictos que se viven en la península: el secesionismo provocado por prejuicios ideológicos.

Asimismo, es pertinente hablar del *flash back*. Éste resulta indispensable al hablar con los testigos de un hecho criminal, y para entender la historia de la víctima e ir perfilando a su asesino. Es en el género policiaco donde el tiempo (la mezcla del pasado con el presente) se imbrica de manera inexorable. Es en las historias policiacas donde se pueden ver mejor “los *vínculos necesarios* del pasado con un presente vivo”; es en el relato policiaco donde es indispensable comprender “el *lugar necesario* que ocupa el pasado en el *proceso permanente del desarrollo histórico*” literario.³¹ Los *flash back* relacionados con el pasado del comisario Montalbano, por ejemplo, resultan necesarios para hacer más profunda la atmósfera de realidad cotidiana, pero son asimismo hechos que tienen conexión con el presente, no sólo porque conforman parte de la estructura psicológica del personaje, sino para que el universo diegético creado por Camilleri siga “dentro la realtà quotidiana”. Además, tales *flash back* tienen la función de proveer de pistas —mediante asociación— al protagonista, por ejemplo, cuando asocia su viaje a Egipto con una gruta en la que encontró dos

³⁰ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, op. cit. p. 123.

³¹ M. M. Bajtín, op. cit., p. 225.

cadáveres dentro. En otras ocasiones, se presenta el *flash back* como complemento de una conversación. Por ejemplo, en cierta ocasión que el comisario debe reunirse con un amigo de infancia que al crecer se volvió delincuente, alude al tiempo en que ambos asistían a preescolar. El amigo empieza diciendo que “Salvù, io lo so quello che vuoi spiarmi. E mi sono preparato bene, puoi interrogarmi magari a saltare”. Los amigos se citaron para tratar asuntos criminales, sin embargo, su espacio-tiempo compartido, la infancia, la preprimaria, surge espontáneo:

Sorrisero al comune ricordo. Si erano conosciuti alla primina, la scuoletta privata che precedeva le elementari, e la maestra era la signorina Marianna, sorella di Gegè, più grande di lui di quindici anni. Salvo e Gegè erano scolari svogliati, imparavano le lezioni a pappagallo e pappagallescamente le ripetevano. C'erano giorni però in cui la maestra Marianna non si contentava di quelle litanie e allora principiava l'interrogazione a saltare, vale a dire senza seguire l'ordinata fila dei dati: qui erano dolori, perché bisognava avere capito, avere istituito nessi logici.³²

Camilleri utiliza tales recuerdos en situaciones presentes, vivas, porque de otra manera resultaría “un pedazo aislado y enajenado del pasado [...] un ‘fantasma’ profundamente repulsivo y horrible”.³³ Además, el hecho de que los protagonistas de tales recuerdos pertenezcan a bandos diversos, por decirlo de manera esquemática, al Bien y el Mal, otorga un carácter más profundo a la anécdota, no sólo ejemplifica que la personalidad de Montalbano es compleja, sino que su autor otorga rasgos humanos positivos al miembro del “bando” del mal. El pasado y sus consecuencias dejan, así, de ser una mezcla mecánica y fortuita del pasado con el presente, pues: “todo tiene un lugar *fijo y necesario* en el tiempo”.³⁴

³² A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, op. cit. p. 46.

³³ M. M. Bajtín, op. cit., p. 225.

³⁴ *Ibidem*, p. 226.

La visión histórica de Camilleri —lo mismo que en Goethe— siempre va apoyada en una percepción profunda, minuciosa y concreta de la región. Camilleri hace de Vigàta un espacio en el que hay sitio para el hombre y para su actividad creadora. Es un espacio de transformaciones y apropiaciones, objeto de intervenciones al mismo tiempo que sujeto siempre enriquecido con nuevos atributos. Vigàta puede ser poblada y edificada. Es un espacio que puede ser el marco de la historia humana. Es un espacio que se puede, simplemente, habitar.

Un nuevo actor: el lenguaje

Es importante recordar, siguiendo a Genette, que “el relato no representa una historia, la cuenta, es decir, la significa por medio del lenguaje”,³⁵ por ende, podría parecer ocioso insistir acerca de que la creación verbal tiene como elemento fundamental la palabra. Sin embargo, en la narrativa de Andrea Camilleri, el lenguaje tiene una función primordial, no sólo porque, siendo un relato, está significada por medio del lenguaje, sino porque el lenguaje utilizado le sirve para precisar su identidad estilística mediante el uso de múltiples planos lingüísticos. Se trata de un hibridismo lingüístico en verdad expresivo que “riproducendo il parlato siciliano, della Sicilia Occidentale, di più, il lessico locale di Porto Empedocle, quasi un lessico familiare”,³⁶ proporciona una enorme fuerza expresiva, tanto a los relatos como a sus propios personajes. Se trata de “un’arguzia speciale alla narrazione, in cui la lingua sta dietro all’andamento sinuoso dell’intreccio”.³⁷ Su estilo narrativo es una elección que

³⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ Sabina Longhitano, *op. cit.*, p. 328.

³⁷ *Ibidem.*

surgió por dos causas. La primera de ellas es consecuencia de la búsqueda personal de Camilleri en su quehacer creativo:

Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare storie mie con parole mie [...]. La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le *parole* que adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronto per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel "parlato" quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare y lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perchè non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza *extra moenia*. Prima di stracciare, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta. Ero a questo punto, quando tornai a imbattermi nel gaddiano *Pasticciaccio*: credo, mal grado qualche critico abbia scritto il contrario, di no dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai più lontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni. E così, [...] cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo [...]. Lo considero un discreto avvio per una ricerca di linguaggio certamente lunga e difficile.³⁸

Escribiendo en la lengua que le resultaba familiar, el dialecto siciliano, Camilleri notó no sólo que el relato fluía, sino que poseía un "livello d'espressività" que funcionaba perfectamente para decir lo que tenía en mente, pero que era, al mismo tiempo, expresión de la realidad, elemento fundamental en la narrativa del escritor siciliano. Camilleri es definido como un autor que considera necesario poner de manifiesto la realidad circundante: "Per alcuni l'impegno deve essere quello di occuparsi della realtà vicina, per altri questo non è vero. Camilleri, a ragione, sostiene la prima tesi".³⁹

³⁸ A. Camilleri, "Mani avanti", *apud* S. Longhitano, *op. cit.*, pp. 331-332.

³⁹ Congreso "Storia e letteratura. Il caso Camilleri", www.vigata.org/14-jul-2008.

La segunda causa proviene de sus influencias literarias, en particular de Manzoni y Pirandello. Acerca de Manzoni, Camilleri refiere que en la lectura escolar que debió hacer de *I promessi sposi*, detestó la novela; pero, ya como parte de sus lecturas personales de adulto, la ha leído al menos tres veces y la utiliza de continuo cuando desea “trarne ispirazione”. De Pirandello aprendió el uso de múltiples planos lingüísticos:

Quando metti in scena la riduzione pirandelliana in dialetto del *Ciclope* di Euripide devi fare i conti con molteplici piani linguistici. [...] Il ciclope è un contadino e Pirandello lo fa esprimere in stretto vernacolo. Da lui [Pirandello] ho imparato a lavorare su più piani linguistici.⁴⁰

Tales planes lingüísticos han creado un fenómeno que la italianista canadiense Jana Vismuller-Zocco ha denominado *singlossia*, en clara oposición a la diglosia, que se define como la situación en la cual el uso de dos lenguas comporta una diversificación de funciones y que se vincula a estados culturales específicos, cuando dos o más comunidades están unidas por la religión, la política y la economía por una entidad mayor, a pesar de la escisión socio-cultural que las separe. Tal escisión puede marcar fronteras de clase. La utilización de las dos lenguas está condicionada por el uso literario que de una de ellas se haga en detrimento de la de menor “rango” social. Fenómeno éste existente en Italia, tierra en la que la proliferación de diversos dialectos forzó la elección de una lengua “nacional”, que unificara a los italianos, y les permitiera comunicarse mediante una lengua común, tal lengua resultó ser la florentina, básicamente debido al prestigio de autores como Dante, Petrarca y Boccaccio. Ahora bien, se entiende que la diglosia se da entre el italiano y el dialecto predominante en la región y que la lengua de mayor prestigio, la italiana, prevalece sobre el dialecto. En oposición, la

⁴⁰ *Idem.*

singlossia de Camilleri revalida el uso del dialecto siciliano, considerado *inferior*, sobre la lengua italiana, culturalmente más prestigiosa. Pero Vismuller-Zocco está convencida de que “in Camilleri l’italiano non è da addensare in posizione antitetica al dialetto ma da organizzare in un sistema di sincronie che tiene connotazioni eterogenee”.⁴¹ Por su parte, Camilleri está más que consciente de lo que implica, para él, el uso que hace del dialecto siciliano, y para explicarlo apela a Shakespeare:

Un’altra questione da discutere è l’uso del dialetto. Nel teatro ho sempre tenuto presente Shakespeare che dice: “Il mio uomo è attore e tutto il mondo è teatro”. È una frase da me messa in scena interamente nella creazione della mia scrittura. È stato ben osservato che il punto di partenza per me è la parlata piccolo-borghese: e in realtà quando torno a Porto Empedocle è in questo modo che parlo con i miei amici superstiti, un misto di siciliano e italiano che appartiene al parlato contadino.⁴²

Así pues, no es raro que Camilleri, para dar mayor realismo, e incluso un efecto cómico, utilice cantos que tienen un significado ideológico:

Fazio, Germanà e Galluzzo l’aspettavano vestiti da fatica, appena lo videro impugnarono pale, pichi e zappuna e intonarono il vecchio coro dei braccianti agitando in aria gli attrezzi:

“È ora, è ora! La terra a chi lavora!”

“Ma quanto siete stronzi!” fu il commento di Montalbano.⁴³

Pero también está presente la sabiduría popular que se manifiesta mediante refranes: “Commissario, lei u sapi megliu di mia, se uno non trova ventu a favuri, nun naviga”,⁴⁴ frases hechas: *facevano lo stesso giro delle sette chiese, pigliati dai turchi, bagnare il pane, si tirò il paro e lo sparo, un core d’asino e uno di lione*, entre otras, que otorgan al relato una atmósfera familiar.

De igual manera aparecen otras lenguas como el el inglés (cameraman, speaker, privacy, etc.), la lengua extranjera que más influencia tiene en los italo parlantes, y esto es más notorio en el hecho de que, por ejemplo, Camilleri

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit., p. 120.

⁴⁴ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, op. cit., p. 70.

pone en cursivas *mutatis mutandis*, pero no hace lo mismo con las palabras inglesas, dándoles así carta de naturalización. También, de forma inesperada en un relato policiaco, Camilleri hace que su protagonista se exprese, al dirigirse a su amigo Gegè, un conocido lenón y distribuidor en pequeño de drogas, en términos poéticos: “Come stai, occhiuzzi di miele e zàgara?”.⁴⁵

El uso de otras lenguas no se limita a intercalar ciertas palabras al construir una frase, sino que Camilleri también reproduce el habla de los extranjeros que han buscado en la península italiana un modo de vida más digno, tales extranjeros que no son bien vistos por muchos italianos, son llamados *extracomunitari*:

Quando Fazio ebbe ben chiuso la porta, formò un numero. Gli rispose una voce di donna che pareva la parodia del doppiaggio di una negra.

“Bronto? Chi balli? Chi balli tu?”.

“Ma dove le vanno a raccattare le cameriere in casa Cardamone?” si domandò Montalbano.⁴⁶

A esta habla difícil, calificada como parodia de doblaje, Camilleri aúna la de los italianos de otras regiones. Estos personajes requieren del italiano como lengua común para poder descodificar los mensajes:

L'agente Balassone, malgrado il cognome piemontese, parlava milanese e di suo aveva una faccia stremata da due novembre.

“L'è el dì di mort, alegher!” aveva pensato Montalbano: vedendolo, gli era balzato alla memoria il titolo de un poema di Delio Tessa.

“Allora?” [...] “De là del mur, c'è” disse sibillinamente Balassone che oltre ad essere malinconico era magari mutànghero.

Mi voui dire per cortesia, se non ti è troppo di peso, che c'è altre la parete?” [...]

[...] “On sit voeuij”

“Vuoi usarmi la cortesia di parlare italiano?”.⁴⁷

⁴⁵ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit. p.12.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 107.

Por otra parte, Longhitano particulariza en la narrativa de Camilleri diversas desviaciones de la norma culta italiana, de tipo léxico, sintáctico y semántico; por ejemplo, hace notar que: “Tra le deviazioni di tipo lessicale si annoverano parole proprie solamente del dialetto siciliano, specialmente verbi, che hanno bisogno di essere tradotti in italiano per essere compresi”⁴⁸ y a continuación da una lista de tales verbos: “*susiri* per ‘alzarsi’, *cataminarsi* per ‘muoversi’, *taliare* per ‘guardare’”. Otro tipo de desviación sería aquella que la misma Longhitano califica como “fonética”: que consiste en que, para lograr reproducir el modo de hablar el dialecto siciliano, se hace una transcripción fonética de las palabras: *linzuola*, *vagnatizzo*, *presenza*, *aggilata*, *piricolo*, *paisi* (que corresponderían a “lenzuola”, “bagnaticcio”, “presenza”, “gelata”, “pericolo”, “paese”).

También es frecuente que algunos vocablos italianos aparezcan con otros significado. Por ejemplo *magari*, que tiene, por lo menos, tres significados en siciliano: el primero, que es similar al uso italiano, indica el deseo de que algo se realice, el segundo significa *quizá*, y el tercero, que es particular de Sicilia, equivale a *también*. Longhitano indica que Camilleri utiliza el vocablo *magari* con estos tres valores.⁴⁹

El juego semántico puede verse cuando el lenguaje, como un presdigitador, tiene el efecto de dignificar una palabra: *sbirro*, de claro sentido despectivo, pues al utilizarla, tanto Montalbano como el *questore* Burlando para denominar su profesión, la ennoblecen, toda vez que ambos son personajes *cabales*. Otro uso puede apreciarse también cuando el narrador interviene para

⁴⁸ Sabina Longhitano, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁹ Sabina Longhitano, *op. cit.*, p. 339.

indicar el uso específico de una palabra. En *La forma dell'acqua* Montalbano se dice “Ora mi metto a tambasiàre” y de inmediato el narrador explica que:

Tambasiàre era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili. È così fece, dispose meglio i libri, mise in ordine la scrivania, raddrizzò un disegno alla parete, pulì i fornille del gas. Tambasiàva.⁵⁰

Otro empleo semántico ocurre cuando, por ejemplo, para conseguir que una investigación continúe abierta, el comisario Montalbano utiliza el lenguaje burocrático, que sabe satisface plenamente a su interlocutor:

La mia richiesta, signor prefetto, come ho già detto al dottor Lo Bianco e ribadisco a lei, è dettata da una volontà di trasparenza, allo scopo di troncare sul nascere ogni malevola illazione su una possibile intenzione della polizia di non acclarare i risvolti del fatto e archiviare senza i dovuti accertamenti. Tutto qua”

Il prefetto si dichiarò soddisfatto della risposta, e del resto Montalbano aveva accurato scelto due verbi (acclarare e ribadire) e un sostantivo (trasparenza) che da sempre rientravano nel vocabolario del prefetto.⁵¹

Pero el lenguaje, en Camilleri, sirve sobre todo para caracterizar a los protagonistas. El propio autor ha admitido que es el lenguaje el que primero define a sus personajes. En una intervención suya en el congreso “Letteratura e storia. Il caso Camilleri”, realizado en Palermo en 2007, indicó que:

È stato detto in questo convegno che spesso e volentieri i personaggi li faccio parlare prima ancora di descriverli. E in realtà io dico questo al mio personaggio: “Vieni avanti, parla: ti fabbrico secondo come m’hai parlato, seconde le cadenze e il tono, le inflessioni e la voce”.

Así pues, el lenguaje propio de cada personaje es el vehículo que mejor los *construye*, es el lenguaje el que los hace reales. Entre los subordinados de Montalbano se halla Agatino Catarella, con el que Camilleri realiza otro hábil

⁵⁰ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, op.cit., p. 51.

⁵¹ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, op. cit., pp. 40-41.

juego con el lenguaje, pues a la dificultad de leer “en siciliano”, agrega un obstáculo más: el idiolecto de Catarella:⁵²

Catarella, al commissariato, l’avevano messo a rispondere alle telefonate nell’errata convinzione che lì potese fare meno danno che altrove. Montalbano, dopo alcune solenne incazzature, aveva capito che l’unico modo per poter avere un dialogo entro limiti tollerabili di delirio era di adottare il suo stesso linguaggio.

“Domando pirdonanza e compressione, dottori”.

Ahi. Domandava perdono e compresione. Montalbano appizzò le orecchie, se il cosiddetto italiano di Catarella diventava cerimonioso e pomposo, veniva a significare che la quistione non era leggera.

“Parla senza esitanza, Catarè”.

“Tre giorni passati cercarono propio di lei, dottori, lei non c’era, però io me lo scordai a farle referenza”.

“Da dove telefonavano?”.

“Dalla Flòrida, dottori”.

“Atterri, letteralmente. In un lampo vide se stesso in felpa fare footing assieme a baldi, atletici agenti americani dell’antinarcotici impegnati con lui in una complessa indagine sul traffico di droga.

“Levami una curiosità, come vi siete parlati?”.

“E come dovevamo parlarci? In taliàno, dottori”.

“Ti hanno detto che volevano?”.

“Certo, tutto di ogni cosa mi dissero. Dissero così che morse la moglie del vicequestore Tamburanno”.

Tirò un sospiro di sollievo, non poté impedirselo. Non dalla Flòrida avevano telefonato, ma dal commissariato di Florida, vicino a Siracusa. Caterina Tamburrano era molto malata da tempo e la notizia non gli arrivò inaspettata.⁵³

Catarella es de origen campesino y habla como tal. Entonces, siendo un campesino que trabaja en una ciudad realizando labores propias de la ciudad, cambia su lenguaje para no desentonar; pero no se trata de un acto de rechazo al propio origen, sino debido a la ingenuidad de su carácter. Además es emotivo, respetuoso de las jerarquías, torpe y siempre está dispuesto a ayudar. El resultado es que allí donde se encuentra, ocurre un desastre.

Un giorno gli si era appresentato con la faccia di circostanza.

«Dottori, lei putacaso ne saprebbi fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?».

«Specialisti di cosa, Cataré?».

⁵² Catarella es uno de los personajes más conocidos de la saga, en él recae una parte del elemento cómico de la trama, podría decirse. Apareció por primera vez en *Il cane de terracota*.

⁵³ A. Camilleri, *La voce del violino*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 10.

«Di malatia venerea».
Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore.
«Tu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti?».
«Io m'arricordo che questa malatia me venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni».
«Ma che minchia mi vai contando, Cataré? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?».
«Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea».

Así, como afirma Longhitano: "I personaggi di Camilleri parlano nella propria lingua, è attraverso la loro lingua che i personaggi esistono, il loro linguaggio è uno dei fattori maggiormente caratterizzanti, que definisce la loro identità, il loro rapporto col mondo".⁵⁴ De este modo, el discurso de Camilleri, el lenguaje que utiliza para construir su universo diegético, se convierte en actor fundamental, que permite la coexistencia, en el mismo nivel de dignidad, entre el siciliano, el italiano y otras lenguas. Sin duda, el uso que del lenguaje hace Camilleri, puede leerse como: "Un impasto pacifico e creativo. Una nuova lingua che il lettore non sempre capisce ma sempre ne trova il senso".⁵⁵ El lenguaje es la *esencia* en la narrativa de Camilleri, pues sin él no se comprendería el universo diegético creado por el autor.

La metatextualidad, la sátira y el humor

La estrategia de utilizar la metatextualidad le viene natural a Camilleri, pues es reflejo de las lecturas que ha hecho a la largo de su vida, de su trabajo creativo como guionista y director de cine, teatro y televisión. Hacer referencia a textos de otros, a películas, entre otras cosas, le sirve, al igual que el lenguaje, para caracterizar a sus personajes, empezando por el protagonista: "il commissario stava leggendo un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l'intrincava

⁵⁴ Sabina Longhitano, *op. cit.*, p. 328.

⁵⁵ Convegno "Storia e letteratura : il caso Camilleri", www.vigata.org/17-jul-2008.

assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbán”.⁵⁶ Es una primera y pronta definición: el policía es un policía que gusta de leer novelas policiacas. De igual manera el personaje indica que tanto el escritor del *giallo* como él mismo tienen idéntico apellido, sólo que uno está españolizado. En otro momento, para hablar de la relación que sostiene con su pareja, el comisario Montalbano indica que:

Gli piaceva mangiare da solo, godersi i bocconi in silenzio, fra i tanti legami che lo tenevano a Livia c’era magari questo, che quando mangiava non rapriva bocca. Pensò che in fatto di gusti egli era più vicino a Maigret che a Pepe Carvalho, il protagonista dei romanzi di Montalbán, il quale s’abbuffava di piatti che avrebbero dato foco alla panza di uno squalo”.⁵⁷

Esta parte del discurso de Camilleri puede leerse como un juego de espejos. Camilleri mezcla personajes como el escritor barcelonés y de ficción, pero muy conocidos en el ámbito de la novela policiaca, como son Maigret y Pepe Carvalho. Parte del juego consiste en que al aludir a personajes de los que tanto Camilleri como Montalbano son lectores, el siciliano aleja a su comisario de los “de ficción”, pues se sabe que quienes tienen por hábito leer, suelen hacer referencias a sus lecturas de muchos modos. Camilleri lo hace utilizando como estrategia narrativa el que su personaje sea culto, logrando de esta manera humanizarlo para el propósito de su relato, siempre “dentro la realtà quotidiana”. Al mismo tiempo, Camilleri establece una correspondencia entre su comisario y Maigret —también él funcionario del Estado, y el detective privado Carvalho—, asemejándolos en el oficio y acercándolo a Maigret respecto a lo que come pero distanciándolo de Carvalho, que ingiere cosas que podrían quemar el estómago de un tiburón. Si el lector es medianamente aficionado al género policiaco, podrá fácilmente entender esta mención a dos clásicos del

⁵⁶ A. Camilleri, *Il cane di Terracotta*, op. cit., p. 10.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 41-42.

género, que es una forma de homenaje a los creadores de dichos personajes, Georges Simenon y Manuel Vázquez Montalbán. Asimismo, el escritor siciliano indica que su comisario se apellida Montalbano porque:

La lettura di un romanzo di Vázquez Montalbán *Il pianista* —che non ha nulla a che fare con il suo Pepe Carvalho— mi aveva suggerito una strada possibile per strutturare *Il birraio di Preston*. Gli rimasi grato a questo autore spagnolo e decisi di chiamare il commissario del quale stavo scrivendo questa prima avventura, Montalbano, che è anche un cognome siciliano diffusissimo. Così pigliavo due piccioni con una fava: pagavo un certo debito a Montalbán e nello stesso tempo davo un nome siciliano preciso a questo commissario.⁵⁸

Por otra parte, es notoria la intención de satirizar la sociedad italiana, en particular a los políticos, de los que se deduce han hecho de Italia rehén de la criminalidad de cuello blanco. En su artículo “Procesamiento de ironía y efectos humorísticos: su interrelación en la interpretación de la sátira política”, Sabina Longhitano indica que:

La sátira política se puede definir como un sub-tipo de discurso irónico cuyo blanco es un tema socio-político actual. Desde un punto de vista cognitivo, la ironía ha sido recientemente definida como modalidad discursiva en la que quien habla interpreta un discurso atribuible a alguien diferente de sí mismo, con el objetivo de disociarse tajantemente, a menudo burlándose, de este discurso.

Puede decirse que Camilleri hace sátira política en el sentido indicado por Longhitano. En *La forma dell'acqua* acaece la muerte de un connotado político. Montalbano ignora la identidad del muerto antes de acudir a la escena del crimen; sin embargo, da la orden de que no haya periodistas por respeto al desconocido difunto; tal acto suyo le atrae el agradecimiento de altas personalidades vigateses, y el comisario sabe de ello a través de su jefe inmediato, el *questore* Burlando, se da entonces el siguiente diálogo entre Montalbano y su inmediato superior:

“Devo trasmetterle dei ringraziamenti” esordì il Questore.

⁵⁸ www.andreacamilleri.net/23-jul-2008.

“Ah, sì? E da parte di chi?”.

“Da parte del vescovo e del nostro ministro. Monsignor Teruzzi si è compiaciuto della carità cristiana, ha detto proprio così, da lei, come dire, messa in atto nell’evitare che giornalisti e fotografi, privi di scrupoli e di dicensa potessero ritrarre e diffondere sconce immagini del cadavere.”

“Ma io quell’ordine l’ho dato che ancora non sapevo chi fosse il morto! L’avrei fatto per chiunque”.

“Ne sono al corrente, m’ha riferito tutto Jacomuzzi. Ma perchè avrei dovuto rivelare questo trascurabile particolare al santo prelado? Per disilluderlo sulla sua, sua di lei, carità cristiana? È una carità, carissimo, che acquista tanto maggior valor quanto alto è la posizione dell’oggetto della carità stessa, mi spiego? Pensi che il vescovo ha citato persino Pirandello”.

“Ma no!”.

“Sì, invece. Ha citato i *Sei personaggi*, quella battuta in cui il padre dice che uno non può restare agganciato per sempre a un gesto poco onorevole, dopo una vita integerrima, a causa di un momentaneo sfaglio. Come a dire: non si può tramandare ai posteri l’immagine dell’ingegnere con i pantaloni momentaneamente calati”.

“E il ministro?”.

“Quello Pirandello non l’ha citato perchè manco sa dove sta di casa, ma il concetto, tortuoso e bofonchiato, era lo stesso. [...] Si è permosso d’aggiungere una parola in più [...]. Prudenza”.

“Che c’entra la prudenza con questa storia?”.

“Non lo so, io la parola gliela passo para para”.⁵⁹

Pero existe una diferencia importante. Longhitano indica que para hacer sátira política un tercero se atribuye las palabras de un político para satirizarlas. Es decir que se hace sátira política de un personaje conocido cuya declaración, con toda seguridad, se publicó en algún periódico o se emitió en un noticiario televisivo o radial. Camilleri, por su parte, en el colofón de sus libros inserta siempre una nota en la cual aclara que sus personajes son sólo responsabilidad de su imaginación. Pese a ello, en el párrafo precedente pueden reconocerse ciertos tipos de políticos (religiosos y de Estado) que son comunes en el ámbito occidental donde ha predominado la cultura cristiana. De esta forma es fácil, aunque el lector no conozca la realidad italiana, que pueda identificar no ciertamente a personajes reales, pero sí tipos de personajes, un comportamiento social, dado que son personajes fácilmente identificables por

⁵⁹ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, op. cit., pp. 30-31.

medio de su mismo discurso,⁶⁰ y tal reconocimiento es lo que vuelve lúdica toda la secuencia narrada. El espíritu que domina a Camilleri es el del escarnio, que le permite alejarse del modo de actuar de tales personajes, indicar con claridad una postura de confrontación. De esta manera, sin aludir aludiendo a muchos, la sátira se universaliza. Por otra parte, en el párrafo citado podemos reconocer varios niveles de ironía. El primero se refiere al propio Montalbano, hombre de izquierda, cuando se alude a la “sua di lei, carità cristiana”, pues el *questore* no puede imaginar a alguien más lejano de la caridad cristiana que su subordinado, no porque éste carezca de nobles sentimientos, sino porque tales sentimientos de nobleza jamás los experimentaría Montalbano como los imagina un prelado de la Iglesia católica. Además, al repetir las palabras del obispo, tal y como lo hace, el *questore* pone sutilmente de relieve la hipocresía que caracteriza a muchos miembros de la élite religiosa, y esto se confirma en la ansiedad que demuestra monseñor Teruzzi por mantener a salvo la imagen pública de un político cuyo cadáver fue encontrado en condiciones poco honorables, ansiedad que lo lleva a citar a un clásico italiano, Pirandello, para conseguir su objetivo. También hay una fina burla en las palabras del *questore* cuando indica que el ministro, es decir el político sin sotana, no tiene la más remota idea de la existencia de Pirandello —al que seguramente debió leer en algún momento de su instrucción primaria, y permite inferir la desgracia que implica el que los políticos no sean hombres cultos—, pero que igualmente comparte las angustias del obispo, lo que los asimila, con independencia del credo político del ministro, pues tanto el ministro como el prelado son personas que sostienen el *status quo*. La ironía concluye cuando el *questore* indica que

⁶⁰ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Gaceta, México, 1986, p. 76.

el ministro agregó una palabra a su recomendación: “prudenza”, lo que puede interpretarse como una confirmación de la tortuosidad de la mente política para la que es más importante conservar el estado de cosas que saber la verdad de los hechos. Es un párrafo que sirve, asimismo, para indicar el escepticismo del *questore* respecto a sus propios congéneres, funcionarios del Estado o no, que lo delinea perfectamente como hombre culto, inteligente y con un fino sentido del humor. La secuencia metatextualidad-sátira política igualmente sirve para perfilar la psicología de Montalbano, un sencillo comisario de policía que tiene la generosidad de dar una orden que salvaguarda, realmente, la integridad de un desconocido difunto.

Y como el sentido del humor prevalece en Camilleri pese a lo sórdido de los temas policíacos, sea que involucren a políticos o no, pueden encontrarse descripciones que ponen de relieve la pomposidad pueblerina y que se refleja, por ejemplo, en la topografía: “La montagna del Crasto, che da parte sua montagna non si era mai sognata d’essere, era una collina piuttosto spelacchiata, sorgeva a ovest di Vigàta e distava dal mari manco cinquecento metri”.⁶¹ Es una gozosa visión del mundo, que le permite a Camilleri burlarse incluso de su protagonista y de las convenciones del género policíaco. En *La pazienza del ragno*, Camilleri hace que Montalbano, en plena investigación de un crimen, visite a una testigo sin avisarle. El comisario razona que es mejor no ponerla sobre aviso para que el factor sorpresa le permita extraer la mayor cantidad posible de datos de su testigo:

La porta si raprí e comparse una vintina laiduzza, di vascia statura, nívura come un corvo, grassoccia e con l’occhiali spessi. Tina, di sicuro. E la pigliata alla sprovista funzionó.

«Il commissario Monta...»

⁶¹ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit., pp. 88.89.

«...talbano é!» fece Tina con un sorriso che le spaccava la facci da una grecchia all'altra. «Maria, che bello! Non ci speravo di conoscerla! Che bello! Tutta sudata sono per l'emozione! Che felicità»

Montalbano parse addivintato un pupo senza fili, non arrinisciva a cataminarsi.⁶²

En esta secuencia pueden identificarse, por lo menos, dos convenciones del género policiaco, particularmente del estadounidense, que es el que ha tenido más difusión durante el siglo xx, con las que Camilleri juega; por ejemplo, la testigo responde de manera festiva en vez de asustarse por la visita de un representante de la ley. Pero no sólo eso, en verdad se siente feliz de recibir la visita del comisario Montalbano al que considera una *superstar*. Por su parte, el comisario semejaba un títere sin hilos, incapaz de moverse por la sorpresa. Todo policía que se respete debe de atemorizar a quien trata en sus investigaciones, pues es deber suyo obtener todo tipo de información, por banal que parezca, que lo ayude a resolver el caso. Todo policía duro debe de manejar la situación, ser el titiritero y no el títere. El personaje de Montalbano, que odia la celebridad, se ve en verdaderos apuros a causa de la admiración de una joven. Camilleri aprovecha el clisé para “enfrentar” a su temible comisario (que en *La pazienza del ragno* convalece más de un mes por haber sido herido cuando mató a un peligroso delincuente) con una estudiante universitaria, baja de estatura, muy morena y regordeta, de la que termina huyendo en una hilarante secuencia. Es una estrategia narrativa que indica con claridad que Camilleri no toma a su personaje muy en serio como héroe policiaco, no porque lo degrade, sino porque es su manera de decir que el suyo es un héroe al que podríamos calificar como de carne y hueso.

⁶² A. Camilleri, *La pazienza del ragno*, op. cit., p. 43.

El relato policiaco, dadas las leyes que lo regulan, puede definirse como un relato en el que un personaje, mediante la observación, el análisis y la deducción aplicadas a un hecho criminal, intenta descubrir al autor de un delito.⁶³ El relato policiaco, por ende, indica que:

El mundo que existe siempre escapa a toda interpretación posible, siempre resulta misterioso; siempre que uno intenta aprehenderlo, se escabulle. Esto provoca una actitud de compromiso reticente con este mundo, que es al mismo tiempo el del juego como el de la prueba. Esta actitud la adoptan tanto el autor como el personaje y el lector. La novela de inspiración policial, en la medida que se unen en ella una novela y una historia, nos hace sentir, de un modo falsamente tranquilizador, que toda existencia es turbia, precaria y problemática.⁶⁴

Lector ávido de relatos policíacos, Andrea Camilleri confiesa que “desarmó” algunos relatos de Georges Simenon cuando se vio en la necesidad de hacer el guión y dirigir la serie televisiva *Il commissario Maigret*. Así pues, también lector atento, Camilleri ha escrito los relatos que componen la saga del *commissario di pubblica sicurezza di Vigàta*, Salvo Montalbano, siguiendo las reglas enunciadas por Poe, y la que postula Chandler como inherente a la lógica de todo relato policiaco: que el culpable reciba un castigo. Es posible que por su apego a tales leyes del género policiaco, en particular al último, Camilleri haya sido llamado “buenista”, pues en sus historias acerca de Montalbano el culpable siempre es castigado. Sin embargo, no pueden considerarse los relatos policíacos camillerianos como maniqueos, pues sus personajes y atmósferas son una representación de la realidad italiana en general, y de la siciliana en particular, la vida socio-económica en Vigàta “e dintorni” está regulada por un régimen claramente neoliberal y muestra sus contradicciones, simbolizadas por la falta de trabajo para jóvenes profesionistas, por la

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 151.

presencia de los *extracomunitari*, en que las funciones que, por definición pertenecen al Estado, son ejecutadas por particulares, por el contubernio entre políticos y mafiosos, entre otras. Los personajes no son esquemáticos ni siguen una lógica del mal contra el bien, sino que están unidos por intereses, como sucede en cualquier comunidad humana real. Son personajes que pueblan el universo diegético camilleriano y pueden encontrarse en cualquier estrato social. En sus relatos, el pobre no es necesariamente bueno y puro ni el rico es la encarnación terrena de la maldad. Muchos criminales pueden considerarse incluso brillantes y los policías, torpes. De igual manera, pese a la presencia en el paisaje siciliano, de la internet y los celulares amén de toda clase de elementos tecnológicos propios de la modernidad, el misterio, condición indispensable del relato policiaco, está presente. No es un misterio ligado por un elemento material, por ejemplo, muertes que suceden en un local cerrado. El misterio creado por Camilleri produce terror, un terror de adultos, como puede ser la impotencia, el sentimiento del fracaso de los significados, de la ineficiencia de las leyes para proteger a los ciudadanos y, por ende, la indefensión. Su relatos igual abordan temas propios del género, como es el homicidio realizado por particulares, como aquellos crímenes cometidos por el crimen organizado, cuyo ejemplo más espeluznante es el tráfico de *bambini extracomunitari* para la venta de órganos a clientes adinerados; sin faltar los hechos criminales realizados por la mafia. Así, el temor, en la narrativa de Camilleri, no se expresa por la desaparición insólita del criminal, sino que se encuentra en el interior de los personajes; está constituido por lo que éstos ignoran. Lo que crea el misterio es el punto de vista, la perspectiva con respecto a los acontecimientos. Narcejac considera que la novela policíaca es

ante todo un relato de hechos misteriosos, y el misterio es parte de los relatos policíacos camillerianos. De igual manera, Camilleri ha despojado al relato policíaco de la sequedad lingüística que lo caracterizaba al construir un relato en el que se mezclan diversos planos lingüísticos mediante los cuales el autor recrea la esencia siciliana. En general, el relato policíaco suele representar escenarios sórdidos que reconstruyen segmentos sociales, por ejemplo, el mundo de la víctima y, por ende, el del criminal; también pueden ser un retrato de la corrupción policíaca o del mundo del poder. Se intenta mostrar las sordideces que permiten que alguien sea asesinado y que su asesino, muy posiblemente, escape a la justicia. Se recrea el mundo, pero se destacan los aspectos más espeluznantes, que son los que explican la comisión del delito. Estos elementos también se hallan presentes en Camilleri, pero éste los hace parte de un universo mayor, el de la gente común, la que comete pequeñas infracciones y se pelea con el vecino y sólo mata en el pensamiento.

Camilleri es un autor que ha opuesto la particularidad de la tierra natal contra el centralismo lingüístico, que se concentra en la lengua italiana, es el autor que ha hecho de la *singlossia* una cualidad literaria. Pero no es una acción que confronte ambos sistemas lingüísticos, sino que los complementa. Camilleri es considerado un revolucionario por el manejo que hace del lenguaje: “La sua vera rivoluzione è stata l’esaltazione del linguaggio e la sua natura mimetica: non solo la trama, ma anche l’idioma dev’essere realistico”.⁶⁵ Es un escritor italiano nacido en Sicilia, que escribe en perfecto italiano, cuyo dominio del lenguaje le permite jugar con él, inventar palabras, como el verbo *tambàsiare*, o crear su propia versión del dialecto siciliano. Es una elección de

⁶⁵ “Convegno Letteratura e storia. Il caso Camillero”, www.vigata.org / 14-jul-2008.

estilo lúcida y determinada que logra poblar su universo de múltiples voces: la de los propios sicilianos, la del resto de los italianos, la de los *extracomunitari*, la de los desamparados, la de los políticos, la de los delincuentes, la de los héroes. El lenguaje camilleriano aspira a mostrar al mundo el mundo tal cual es, con todas las voces que lo conforman. Así, al dar voz a todas las voces, el lenguaje provincial utilizado por Camilleri se universaliza. Y al estructurar sus relatos tal como están organizados: un narrador siciliano con una visión lúdica del mundo, la atmósfera de Vigàta, un uso particular del lenguaje, así como la metatextualidad, la sátira política y el humor —que constituyen los hilos sobre los cuales se teje el relato policiaco camilleriano, el cual sigue siempre las reglas del género—, enriquece su narrativa y, con ello, innova el género mismo.

MONTALBANO SONO: ASPECTOS QUE DEFINEN AL HÉROE-INVESTIGADOR CAMILLERIANO

La cotidianeidad

En su artículo “Introducción al análisis estructural del relato”,¹ Roland Barthes indica que desde la aparición de los formalistas rusos, se constituye como unidad del relato todo segmento de una historia que se presente como el término de una correlación entre distintos elementos de la historia que ésta se encargará en algún momento de hacer explícita. Asimismo, indica que el alma de toda función es su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel o, en otra parte, en otro nivel. Así, comenta que en *Un coeur simple* Flaubert hace saber al lector que las hijas de un subprefecto tenían un loro. Este dato: la posesión del loro será de gran importancia en la vida de la protagonista. El enunciado de este detalle, indica Barthes (cualquiera que sea la forma lingüística) constituye pues, una función, o unidad narrativa. Este fenómeno también se presenta en el relato policiaco, en el que, mediante la estrategia de nombrar, como al descuido, ciertos detalles, se van sembrando las pistas que conducirán al investigador (y presumiblemente, al lector) a descifrar el crimen. Camilleri utiliza simultáneamente unidades discursivas que narran tanto el ambiente doméstico de Montalbano como el aspecto laboral, directamente relacionado con el crimen, particularmente con el homicidio. Ahora bien, ¿por qué en Camilleri

¹ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1991.

este aspecto cotidiano cobra tanta importancia siendo que, como indica Barthes, “hay que oponerse a las pretensiones de ‘realismo’”? Indica Barthes que hay ciertos elementos, a los que llama catálisis —que son aquellos utilizados para llenar el espacio narrativo de las funciones esenciales, nudos, de la historia— y que consisten en la enumeración de actividades: “Bond se dirigió al escritorio, levantó el tubo, dejó el cigarrillo, etcétera”—,² en las que suele apoyarse la pretensión de realidad de cualquier relato. Sin embargo, indica, no son inútiles, sino parte de una función mayor, que es la integradora. En la narrativa de Camilleri, las secuencias que podrían denominarse como domésticas, es decir, aquellas en las cuales se conoce más de cerca el mundo íntimo del protagonista, no tienen el propósito de llenar el espacio vacío entre funciones esenciales, tienen el inequívoco propósito de mostrar la personalidad del protagonista, de manera de construir el particular tipo de *sbirro* que encarna: es a través de tales unidades domésticas que la personalidad del protagonista va adquiriendo sentido en el universo diegético:

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas. Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad.³

Camilleri ha indicado que sus relatos se encuentran “dentro la realtà quotidiana”, tal afirmación podría entenderse como el propósito del autor de tejer tramas en las cuales el enigma a resolver presente una impecable lógica que haga verosímil la historia. Esto se halla presente en la narrativa policiaca de Camilleri, quien construye tramas rigurosamente lógicas; sin embargo, pese

² *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 13.

a la afirmación de Barthes de que hay que oponerse a las pretensiones de realismo, Camilleri organiza sus relatos insertando unidades narrativas que *transpiran* cotidianeidad. Todo relato, con excepción, tal vez, de la ciencia ficción, está construido con elementos extraídos de la realidad, toda vez que la diégesis aspira a representar el universo de acción humana; es por ello que surgen las catálisis encargadas de narrar acciones como: subió, salió, cocinó, durmió, entre otras, que sirven, como indica Barthes, para llenar el espacio narrativo entre funciones esenciales. De igual manera, para sostener la pretensión de realidad, se suele apelar a describir el sitio en que se encuentran los personajes, Raymond Chandler es un buen ejemplo, pues su detective privado Marlowe, quien siempre narra en primera persona, cuando entra en algún lugar, suele recurrir a amplias descripciones, a manera de que se conforme, por arte de las palabras, un escenario, pero es sólo eso: un lugar donde transcurren los hechos importantes. En Camilleri no es así. Por lo que respecta a su personaje Salvo Montalbano, el autor suele insertar en la trama largas secuencias en las que relata los pormenores de la vida diaria de su *commissario di pubblica sicurezza, su vita, morte e miracoli quotidiani*. En tales secuencias es posible conocer lo que sueña, aquello que piensa, lo que hace cada momento de su existencia literaria:

La persiana della finestra spalancata sbattì tanto forte contro il muro che parse una pistolettata e Montalbano, che in que prciso momento si stava sognando d'essiri impegnato in un conflitto a fuoco, s'arrisbigliò di colpo sudatizzo e, 'nzemmula, agghiazzato dal friddo. Si susì santiando e corse a chiudere.

[...]

Rimettendosi corcato, Montalbano si concesse un'elegia alle scomparse mezze stagioni. Dove erano andate a finire? [...] Quasi con le lagrime agli occhi, Montalbano s'arricordò degli abiti di mezza stagione e dello spolverino di suo padre. E questo gli fece macari venire in testa che, per andare in ufficio, avrebbe dovuto mettersi un vistito d'inverno. Si fece forza, si susì e raprì l'anta dell'armuar dove c'era la roba pesante. Il feto di un quintale o quasi di naftalina l'assugliò alla sprovista. Prima gli mancò il sciato, poi gli occhi gli lagrimiarono e quindi principiò a stranutare. Di stranuti ne fece dodici a fila, col moccaro che gli

colava dal naso, la testa intronata e sintendosi sempre piú indolenzire la cassa toracica. Si era scordato che la cammarera Adelina da sempre conduceva una sua personale guerra senza esclusione di colpi contro le tarme, uscendone sempre implacabilmente sconfitta. Il commissario ci arrinunciò. Richiuse l'anta e andò a pigliare un pullover pesante dal settimanale. Macari qui Adelina aveva usato i gas asfissianti, Ma Montalbano stavolta sapeva come stavano le cose e si parò tenendo il sciato. Andò sulla verandina ed espose sul tavolino il pullover per fargli svaporare all'aria aperta tanticchia di feto. Quando, dopo essersi lavato, sbarbato e vestito, tornò nella verandina per metterselo, il pullover non c'era più. Proprio quello novo novo che gli aveva portato Livia da Londra! E ora come faceva a spiegare a quella che qualche figlio di troia di passaggio non aveva resistito alla tentazione, aveva allungato una mano e vi saluto e sono? Si rappresentò paro paro come si sarebbe svolto il dialogo con la sua zita.

“Figurarsi! Era prevedibilissimo!”.

“Ma perché, scusa?”.

“Perché te l'ho regalato io!”.

“E che c'entra?”.

“C'entra sì! Eccome se c'entra! Tu non dai mai nessuna importanza a quello che ti regalo! Per esempio, la camicia che ti portai da...”.

“Quella ce l'ho ancora”.

“Sfido che ce l'hai ancora, non l'hai mai messa! E poi: il famoso commissario Montalbano che si lascia derubare da un ladruncolo! Roba da nascondersi sottoterra!”.

E in quel momento lo vide, il pullover.⁴

Esta descripción de lo que sucede cuando Montalbano se despierta, inicio de *L'odore della notte*, abarca cinco páginas. Camilleri se deleita construyendo el amanecer de un día cualquiera de su comisario e inserta no sólo las acciones realizadas por el personaje, sino también descripciones líricas del clima, con lo que el ambiente de intensa cotidianeidad se vuelve poético:

Tirava una tramontana accussi gelida e determinata che, invece di rattivare i colori della matinata, come sempre aveva fatto, stavolta se li portava via cancellandoli a metà e lasciandone le sinopie, o meglio, le tracce splàpite come quelle di un acquerello dipinto da un dilettante in libera uscita domenicale. Evidentemente l'estate, che già da qualche giorno era trasuta in agonia, aveva addeciso durante la nottata di rendersi definitivamente defunta per lasciare posto alla stagione che veniva appresso e che avrebbe dovuto essere l'autunno.⁵

Pero tales descripciones (la citada *supra* es parte de un texto de cinco páginas) acerca de las actividades domésticas de Montalbano no son excepciones en el

⁴ A. Camilleri, *L'odore della notte*, Sellerio, Palermo, 2001, pp. 9-11.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

relato policiaco camilleriano, antes bien, el autor tiene cuidado de insertarlas para construir la trama como si fueran en tiempo real. Por ejemplo, en *La pazienza del ragno*, todo el primer capítulo está dedicado a la convalecencia de Montalbano; tal estrategia narrativa de Camilleri lo aleja de otros escritores del género, quienes de inmediato entran en materia, es decir, muy pronto alguien es asesinado. En un relato el autor debe elegir siempre aquello que resulte pertinente para efectos de la narración. El narrador siciliano, por tanto, sabe que las secuencias en las cuales describe los afanes cotidianos de su protagonista tienen un efecto en la trama. Por lo general, las descripciones del ambiente que rodea a un personaje son, como se indica *supra*, escenarios en los cuales se espera el advenimiento de las funciones esenciales, aquéllas que dan sentido a la historia. Son siempre un paso para que la trama avance. En Camilleri, las secuencias en las cuales se narra la vida doméstica de su personaje tienen vida por sí mismas. No están allí para dar paso al siguiente episodio de la trama. O no sólo. En la narrativa camilleriana, cuando llega un llamado —que suele ser telefónico— para que continúe la acción relativa a la trama policiaca en sí, el autor lo presenta como un asunto más de la cotidianeidad. Un cierto hombre vive junto al mar, duerme, sueña, hace el amor, se pelea mentalmente con su novia, se baña, se rasura, toma café como primera bebida del día, lee el periódico, desayuna, fuma, tiene recuerdos, sueños eróticos, lecturas y pleitos consigo mismo y, entre este cúmulo de actividades diarias, como suele hacer un ser humano real, llega el momento de partir al trabajo, siempre a la misma hora (con excepción de los casos urgentes), en automóvil, a la oficina para dirigir a un equipo de hombres, todos dispuestos a realizar un trabajo, que en este caso es de tipo policiaco. Es un

hombre que acude todos los días a comer a la *trattoria San Calogero* —cuyo propietario, Enzo, lo considera un cliente distinguido, no porque sea el comisario de la ciudad, sino por su impecable gusto culinario—, después de lo cual acostumbra dar una larga caminata a la orilla del mar, para “bajar la comida” y cena la comida que le prepara su empleada doméstica diariamente. Es alguien que en ocasiones cambia de restaurante porque desea probar nuevas delicias gastronómicas, que eventualmente se reúne con sus amigos, maniático de la limpieza y el orden, que sólo viaja por cuestiones de trabajo y, ocasionalmente, por placer. Es un hombre que lo primero que hace cuando regresa a su casa es encender la televisión para enseguida quedarse en camiseta y calzones. También es hombre que viste de manera informal, se infiere, pues cuando debe visitar personas de elevada posición, usa una vestimenta más formal. Es un hombre al que no es raro ver nadar a deshoras. Montalbano es alguien de quien fácilmente puede percibirse que es de costumbres rutinarias.

Su equipo está encabezado por el *vicecommissario* Mimì Augello y los inspectores Fazio, Gallo, Galluzzo, Germanà, Tortorella y el agente Agatino Catarella. En la comisaría de Vigàta un día de trabajo puede empezar así:

La cabina miracolosamente c'era ancora, il telefono miracolosamente funzionava e Fazio arrispunì che il secondo squillo non era ancora finito.

«Fazio, sei già vigilante a quest'ora?».

«Sissi, duttù. Manco mezzo minuto fa m'ha telefonato Catarella».

«Che voleva?».

«Poco ci capii, s'era messo a parlare tàliano. A occhio e croce pare che stanotte hanno sbaligiato il supermercato di Carmelo Ingrassia, quello grosso che sta tanticchia fora di paese. Ci sono andati almeno con un tiro un camion grosso».

«Non c'era il guardiano notturno?».

«C'era, ma non si trova».

«Ci stavi andando tu?».

«Sissi».

«Lascia perdere. Telefona subito a Tortorella, digli che avverta Augello. Ci vadano loro due. Dicci che tu non si puoi andare, contagli una minchiata qualsiasi, che sei caduto dalla culla e hai battuto la testa. Anzi, no, digli che i

carabinieri sono venuti ad arrestarti. Meglio, telefona e digli d'avvertire l'Arma, tanto il fatto è cosa da niente, una cazzata di furto, e l'Arma contenta perché l'abbiamo chiamata a collaborare. Ora stammi a sentire: avvertiti Tortorella, Augello e l'Arma, tu chiami Gallo, Galluzzo, madonna santa mi pare d'essere in un pollaio, e Germanà e venite dove ora vi dico. Armatevi tutti di mitra».

«Cazzo!»

«Cazzo, sissignore. È cosa grossa che dev'essere fatta con prudenza, nessuno si deve lasciare scappare mezza parola, soprattutto Galluzzo cu sò cognato il giornalista. Raccomanda a quella testa di Gallo di non mettersi a guidare come a Indianapolis. Nenti sirene, nenti lampeggianti. Quando c'è scarmazzo, movimento d'acqua, il pesce scappa. E ora stai attento che ti spiego dove devi viniri».⁶

En la cita puede percibirse un hecho que es dominante: el comisario confía más en el inspector Fazio, su verdadero hombre de confianza, que en su vicecomisario, a quien deja de lado con alguna frecuencia porque, aunque lo respeta por su inteligencia, detesta que tenga iniciativa. Inteligencia, iniciativa y que sea joven. Mimí Augello, treintañero y simpático *dongiovanni*, le hace experimentar unos feroces celos por la magnífica relación que tiene con la pareja del comisario, Livia, quien, a parecer de Montalbano, siempre lo defiende y justifica. Con este personaje Montalbano suele sacar lo peor de sí. En cierta ocasión, estando ausente por convalecencia, al regresar a la comisaría, Montalbano encuentra a Augello despachando en la propia oficina de Montalbano, quien a duras penas se contiene “di pigliare a calci in culo chi aveva osato sedersi sulla sua seggia”. Es tan grande la rabia del comisario que le hace saber a su subordinado Mimì Augello que él, Augello, es el culpable de que haya muerto un hombre y que al propio Montalbano le hayan disparado. Mimì Augello se horroriza por lo que escucha, tiembla, palidece, entonces “Montalbano valutò di essersi vendicato abbastanza per lo spossamento della sua scrivania”.⁷ Y se comporta así con Augello pese a que fue éste el que, en los hechos, le salvó la vida. Mimì había llegado a la escena del crimen

⁶ A. Camilleri, *Il cane di terracotta, cit.*, pp. 26-27.

⁷ A. Camilleri, *Il cane di terracotta, op. cit.*, p. 190.

minutos después de que Salvo fuera herido, y lo confortaba: “Come ti senti? Come ti senti? Ora arriva l’ambulanza, non hai niente, stai calmo”.⁸ Cuando Mimí Augello le narra a su superior los acontecimientos. Montalbano:

«Grazie» disse grato Montalbano.

«Che grazie! Tu non avresti fatto lo stesso per me?».

Montalbano si fece un rapido esame di coscienza, scelse di non rispondere.⁹

El conflicto llega a tal punto que Augello indica que solicitará su traslado, entonces, en una de las más extrañas acciones del comisario, éste solicita a su subalterno que permanezca a su lado. Finalmente, durante el transcurso de la saga y pese a que mentalmente lo critica de continuo y verbalmente le reclama que, por ejemplo, Mimì llegue más tarde a trabajar que todos los otros investigadores, Montalbano se reconcilia interiormente con Augello. Tiempo después, cuando Mimì, un tanto nervioso, le comunica a su superior que se irá a Palermo debido a que se casará con una investigadora de esa ciudad, Montalbano siente un vacío en el estómago ante el temor de perderlo, por ello, conociendo que la debilidad del vicecomisario son las mujeres, urde presentarle a Beba, una espléndida mujer, para hacerlo olvidar de su propósito matrimonial que lo mudará a otra ciudad. La estratagema funciona y Beba y Augello terminan casándose. Pero, más importante aún, viven en Vigàta y Mimì continúa en su cargo. Posteriormente Montalbano es invitado a ser el padrino de bautizo del hijo de la pareja, a quien sus padres le ponen por nombre Salvo.

Una de las cosas que más satisfecho tiene a Montalbano es el haber conformado un equipo de trabajo bien cohesionado, inteligente, eficaz, y ésta es la razón principal por la cual no desea ser promovido al cargo de *questore*,

⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁹ *Ibidem*, p. 180.

pues tiene la certeza de que no podrá volver a conjuntar un equipo de ese calibre. Entre los aspectos desagradables de su vida como comisario de Vigàta se hallan firmar las pilas de documentos que cada cierto tiempo le presenta Fazio y su relación con el nuevo *questore*, Luca Bonetti-Alderighi. Su primer superior, el *questore* Burlando, era hombre inteligente, culto, gentil, discreto, con la capacidad de comprender las cosas de una manera fría, racional, con el cual tenía una relación entrañable y a quien no solo estimaba sino que “certe volte gli avesse parlato come a un padre”,¹⁰ compartían el mismo gusto por la buena comida y las lecturas refinadas. Cada cierto tiempo el *questore* Burlando lo invitaba a probar algún platillo inventado por la señora Burlando. El *questore* respetaba y entendía a su subordinado, si bien había ocasiones en que lo sacaba de quicio porque Montalbano tendía a irse por la libre al realizar su trabajo. Sin embargo, sabedor de que el comisario tiene sus propias ideas respecto a la impartición de justicia, lo dejaba actuar con libertad, no por debilidad, sino porque era fuerte. Lo apoyaba siempre pues conocía bien la labor que desempeña y los resultados: “Risolva tutto lei, con i suoi uomini. È meglio che nessuno sappia niente. Non lo devono sapere nemmeno in questura: l’ha appena visto, le talpe possono trovarsi dovunque”.¹¹ Por el contrario, la relación que sostiene con el actual *questore* Bonetti-Alderighi es desastrosa, pues éste considera al comisario inepto para el trabajo y lerdo de entendimiento. Cualquier misión importante la deja en manos del capaz Mimí Augello mientras Montalbano se ve obligado a ocuparse de casos menores, como el robo. Sin embargo, en una interesante evolución de la saga, Camilleri ha hecho que su *commissario di pubblica sicurezza* actúe casi como un

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹¹ *Ibidem*, p. 77.

investigador privado. Esto, debido a que en los casos de homicidio, Montalbano, colocado en papel de comparsa, se las arregla para desentrañar el crimen aunque el crédito se lo lleven otros, cosa que no le afecta pues no gusta de la celebridad.

Otro asunto que, al principio, resultó desagradable para el *questore* Burlando, su comisario de Seguridad Pública y su equipo, fue la imposición de Agatino Catarella, un pariente lejano del honorable Cusumano, político de peso en *Vigàta e dintorni*, al que fue necesario darle un trabajo de investigador en la comisaría. El "agente" Agatino Catarella es un individuo con un idiolecto muy particular, torpe, cuya masa encefálica le sirve para entender a la perfección el funcionamiento de las computadoras, actividad en la cual es un genio, pero que es irremediabilmente imbécil para todo lo demás:

Non ci fu bisogno d'aspettare una settimana. Il terzo giorno appresso la scoperta delle armi, terminata la sua guardia che correva da mezzanotte a mezzogiorno, Catarella, morto di sonno, s'apprisintò a rapporto dal commissario: Montalbano voleva che tutti così facessero appena smontati dal turno.

«Novità?».

«Nisciuna, dottori. Tutto calma e placidità».

«Va bene, anzi va male. Vattene a dormire».

«Ah, ora che ci faccio mente, una cosa ci fu, ma cosa da nenti, gliela riverisco più per scrupolo che per doviri, una cosa passeggera».

«Cos'è questa cosa da nenti?».

«Che un turista passò».

«Spiegati meglio, Catarè».

«Il ralugio poteva assignare le ventuno del maitino».

«Se era il maitino, erano le nove, Catarè».

«Come vuole lei. E fu propio che allora allora sentii il rompo d'una potente motogigletta. Pigliato il binocollo che portavo a tracollo, caustamente m'affacciai e confermato ne fui. Trattavasi di motogigletta roscia».

«Non ha importanza il colore. E poi?».

«Dal di supra della medesina discendette un turista di sesso maschile».

«Perché hai pensato che si trattasse di un turista?»

«Per via della machina fotografica che si portava d'incollo, grande, così grande che un cannone pareva».

«Sarà stato un teleobiettivo».

«Quello, sissignore. E si mise a fotografare».

«Che fotografava?».

«Tutto, dottori mio, fotografò. Il paisaggio, il crasticeddru, il loco istesso da dentro del cui io mi trovavo».

«S'avvicinò al crasticeddru?».

«Maisignuri. Al momento di ricavarcare la motogigletta e partirsene, mi salutò con le mani».

«T'ha visto?».

«No. Sempre di dentro arrimasi. Peroni, come le dissi, una volta che mise in moto fece ciao inverso la casuzza»..¹²

Además de ser un pequeño símbolo del nepotismo, de que incluso los mejores funcionarios suelen verse afectados por decisiones ajenas al buen funcionamiento de su institución, Catarella ocupa en la saga un lugar importante, pues Camilleri se sirve de él para lograr un efecto cómico, sus comentarios distienden el clima de violencia y hacen más ligera la trama; tiene asimismo un efecto fársico al llevar hasta sus últimas consecuencias la imagen del policía estúpido e incompetente, cuya mentalidad burocrática se manifiesta incluso en la manera de describir los hechos. Para hacer menos catastrófica la presencia de Catarella en la comisaría, le fue asignado el cargo de recepcionista. Pero en la recepción tampoco faltan los embrollos provocados por la tendencia de Catarella a cambiar los nombres de quienes se comunican a la comisaría, por ejemplo, llamar Ponzio Pilato a un personaje de nombre Sozio Melato. Por otra parte, con sus superiores es siempre respetuoso y les habla siempre anteponiendo el título académico: *dottori, il signori e quistori*. Sin embargo, pese a su imbecilidad natural, es un personaje por el cual se siente simpatía, y al que todos sus compañeros quieren. De igual manera, Catarella siente una devoción canina por Montalbano:

«Domando comprensione e pirdonanza, dottori, ma quando che mi vengo a trovarì darrè la sò porta chiusa, mi moziono e la mano mi sciddrica».

«Ma che cosa ti emoziona?»

«Tutto quello che l'arriguarda, dottori».

«Che vuoi?».

«Ponzio Pilato arrivò».

«Fallo entrare. E non mi passare nessuna telefonata».

«Manco dei signori e questori?».

«Manco».

¹² *Ibidem*, p. 95.

«Manco della signorina Livia?».
«Catarè, non ci sono per nessuno, lo vuoi capire o te lo faccio capire io?».
«L'accapii, dottori».¹³

Es pertinente hacer notar que Camilleri acostumbra llamar sólo por su nombre o apellido a personajes secundarios fijos: su novia se llama Livia, su empleada doméstica es Adelina, su anterior jefe era el *questore* Burlando, su hombre de confianza es Fazio, entre otros. Agatino Catarella comparte con Mimì Augello ser de los pocos personajes fijos que tienen nombre y apellido.

Para acentuar más la atmósfera de cotidianeidad, Camilleri hace que en los relatos de la saga se mezclen otros casos criminales, menores, que ocupan un espacio diegético secundario, pero que igual sirven para afincar en el lector la sensación de estar leyendo el día completo del comisario, descripciones que a veces tienen un movimiento en sentido cinematográfico:

Al commissariato, a parte il brigadiere, trovò solo tre agenti. Gli altri erano appresso al proprietario di un negozio di vestiti che aveva sparato alla sorella per una questione d'eredità e poi era scappato. Aprì la porta della cammera di sicurezza. I due munnizzari erano seduti sulla panca, stretti l'uno all'altro, pallidi malgrado la calura.

“Aspettatemi che poi torno” disse loro Montalbano e i due manco arrispunnero, rassegnati. Era cosa cògnita che quando uno incappava, per qualsiasi scascione, nella liggi, la facenna si faceva sempre longa.

“Qualcuno di voi ha avvertito il giornalisti?” spiò il commissario ai suoi. Fecero cenno di no.

“Badate: non li voglio tra i coglioni”.

Timidamente, Galluzzo si fece avanti, alzò due dita come per spiare di andare al cesso.

“Manco mio cognato?”.

Il cognato di Galluzzo era il giornalista di “Televigàta” che si occupava di cronaca nera e Montalbano s'immaginò la lite in famiglia se Galluzzo non gli avesse detto niente. Difatti Galluzzo stava facendo occhi piatosi e canini.

“Va bene. Che venga solo dopo la rimozione del cadavere. E niente fotografi”.

Partirono con la macchina di servizio.¹⁴

¹³ A. Camilleri, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 200.

¹⁴ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, cit., 2005, p. 20.

Por lo que se refiere a sus amistades, amores y parientes, toda la saga de Montalbano está llena de detalles biográficos. Se sabe que Montalbano nació en 1950, pues a los 18 años, siendo un universitario, participó en el emblemático movimiento estudiantil de 1968; sin embargo, el narrador siciliano no proporciona ni mes ni día. Siendo Montalbano muy niño perdió a su madre, de quien se sabe heredó la incapacidad para tolerar los bruscos cambios de temperatura, tan comunes en Vigàta. Su padre, el señor Montalbano, decidió casarse hasta que el hijo obtuvo su título universitario, hecho que los separó irremediablemente, pues Salvo jamás le perdonó esa “traición”. El señor Montalbano debe seguir la carrera de su hijo a través de los medios de comunicación, y para verlo, inventa pretextos: “mentre bevevano un bianco ch’era una billizza e che suo padre aveva trovato dalle parti di Randazzo. Una settimana avanti gliene aveva portato sei bottiglie, ma era una scusa per stare tanticchia assieme”.¹⁵ En uno de los momentos más significativos de la saga, Salvo se resiste a visitar a su padre moribundo en el hospital. Sin embargo, no lo hace por bajeza moral, sino porque no tolera la vista de un moribundo. La muerte de su padre le destroza el alma. La forma cómo se despidió de él, en espíritu, junto al mar, es conmovedora.

En el apartado que podría denominarse como “las mujeres de su vida”, se percibe que la experiencia sentimental de Montalbano no es muy amplia. Tiene una pareja a la que adora y teme, Livia, que vive en Génova y con la cual sostiene una intensa relación, por otra parte muy peculiar, pues pasan la mayor parte del tiempo lejos. Se hablan constantemente por teléfono, se visitan, se pelean todo el tiempo. Respecto a esto último, incluso Salvo le propuso a su

¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

pareja que hicieran de cuenta que acababan de conocerse, todo con tal de que su relación volviera a ser significativa. Se sabe que Livia viaja con frecuencia, si bien Salvo sólo la ha acompañado a sitios cercanos en Sicilia. En *Il ladro di merendine* parte de la trama trata acerca de la adopción de un niño, François, por parte de Salvo y Livia, pero en *La gita a Tindari* se sabe que el niño prefiere a otra pareja como padres adoptivos. Salvo Montalbano considera a Livia la única persona en el mundo capaz de comprenderlo y de leerle la mente, le tiene pavor a su mordaz lengua, conocedor de lo despiadada que puede ser Livia. Han hablado de matrimonio, pero Montalbano teme dar ese paso fundamental de la vida. La relación del comisario Montalbano con Livia le ha provocado a Camilleri muchos dolores de cabeza porque sus lectores insisten en que se resuelva, es decir, algunos están porque se casen, pero otros desean que el autor haga romper a la pareja:

Del Ponte: Bisognerà risolverla questa storia di Montalbano, perché lei l'ha portata avanti troppo tempo tennendola in sospeso, adesso bisogna trovare una soluzione.

Camilleri: Lei cosa ne dice?

Del Ponte: Io direi, be', dopo tutti questi romanzi siamo sempre ancora lí.

Camilleri: Lei come la vorrebbe questa soluzione?

Del Ponte: Non lo so, però qualcosa dovrebbe succedere.

Camilleri: Ma ci sono tanti che la pensano in modo diverso. Se dai una soluzione qualsiasi a la situazione sentimentale di Montalbano molti lettore si risentirebbero. Por esempio, molti miei lettori siciliani mettono in discussione il fatto che Montalbano stia con una donna di Genova. Già questo è messo in discussione.

Del Ponte: Ma io come donna vorrei sapere.

Camilleri: Signora, conceda al commissario un po' di paura. Ha raggiunto i cinquant'anni e sposarsi a una certa età... E poi tutti a chiedermi come andrà a finire. Mah, io rispondo che la domanda andrebbe formulata in altri termini: Volete chiedermi quando finirà l'amore? Perché gli anni incalzano...¹⁶

La sugerente relación amorosa entre Montalbano y Livia permite al autor mostrar a su personaje en situaciones que difícilmente se darían si ambos vivieran en la misma casa. Por ejemplo, el hecho de que ella deba utilizar el

¹⁶ A. Camilleri y Carla Del Ponte, conversación en *MicroMega*, 1/2002, gennaio-marzo, p. 119.

aeroporto cada que va a Vigàta facilitata que Montalbano tenga comportamientos románticos:

L'aereo atterrò vicinissimo allo scalo, i passeggeri non ebbero bisogno di trasbordare. Montalbano vide Livia scendere dalla scaletta, avviarsi a testa bassa verso l'entrata. Si nascose in mezzo alla folla, taliò Livia che dopo una lunga attesa raccoglieva il suo bagaglio dal nastro trasportatore, lo metteva supra un carrello, si avviava verso il posteggio dei tassi. La sera avanti, per telefono, erano rimasti d'accordo che lei avrebbe pigliato il treno di Palermo alla stazione. Invece aveva già deciso di farle la sorpresa, presentandosi all'aeroporto di Punta Ràisi.

«È sola? Posso darle un passaggio?».

Livia, che stava dirigendosi verso il tassi di testa, s'arrestò di botto, lanciò un grido.

«Salvo!».

S'abbracciarono felici.

«Ma tu stai da Dio!».

«Pure tu», disse Montalbano. «È da più di mezz'ora che stò a taliarti, da quando stavi sbarcando».

«Perché non ti sei fatto vedere prima?».

«Mi piace osservarti mentre esisti senza di me».¹⁷

La otra novia que se le conoce al comisario se llama Mery, pero sólo apareció en *La prima indagine di Montalbano*. Anna Ferrara, también investigadora e hija de otro policía, es la que lo ama sin esperanza. Para impedir algún romance entre ambos se interpone la amistad que Montalbano siente por el padre de ella y amigo de él, pero la razón más importante es que Anna no le inspira ninguna emoción. Sólo apareció en las dos primeras novelas de la saga. Por lo que respecta a otras mujeres, Camilleri presenta a Montalbano como hombre que tiene trato con mujeres bellísimas que lo tientan, aunque en esencia, él es un personaje construido como hombre fiel y nunca ha tenido la intención de serle infiel a su novia genovesa. Sin embargo, Livia tiene una formidable oponente, la hermosa sueca Ingrid Sjostrom, mecánico de profesión y esposa de ligerísimos cascos de un acaudalado vigatés miembro de una connotada familia política. El comisario recurre a Ingrid cuando requiere saber con precisión asuntos relativos a automóviles. Livia siente celos de Ingrid y se

¹⁷ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit., p. 191.

enfurece si sabe que Montalbano estuvo con ella, no sin cierta razón, pues esta mujer sí conmueve el corazón de Montalbano:

Da quando l'aveva conosciuta [...] fra il commissario e quella splendida donna era nata una curiosa amicizia. Di tanto in tanto Ingrid si faceva viva con una telefonata y passavano una serata a chiacchierare. A Montalbano la giovane rimetteva le sue confidenze, i suoi problemi, e lui fraternamente e saggiamente la consigliava: era una sorta di padre spirituale —ruolo che aveva dovuto imporsi a forza, Ingrid suscitando pensieri non precisamente spirituali— del quale la donna accuratamente disatendeva i consigli. In tutti gli appuntamenti avuti, sei o sette, mai che Montalbano fosse arrivato in anticipo su di lei, Ingrid aveva un culto addirittura maniacale per la puntualità.¹⁸

Otra oponente de Livia es la empleada doméstica Adelina, pero en este caso sus diferencias son de tipo doméstico. Cuando Livia acude a ver a su novio, la empleada se retira:

La matina appresso ebbe il piacere di rivedere Adelina, la cammarera:
«Perché non ti sei fatta viva in questi giorni?».
«Ca pirchi! Ca pirchi a la signurina non ci piaci di vidirimi a casa quannu c'è iddra».
«Come hai saputo che Livia era partita?».
«Lu seppi in paìsi».
Tutti, a Vigàta, sapevano tutto di tutti.
«Che mi hai accattato?».
«Ci faccio la pasta con le sardi e pi secunnu purpi alla carrettera».¹⁹
Squisiti, ma micidiali. Montalbano l'abbracciò.

Y una vez de vuelta, lo primero que hace la empleada es: “Verso mezzogiorno squillò il telefono e Adelina, che stava puliziando a fondo l'appartamento certo per cancellare le tracce del passaggio de Livia, andò a rispondere”.²⁰ Pero Adelina, que siempre se expresa en dialecto siciliano, con Montalbano se entiende muy bien —de hecho uno de sus nietos es ahijado de bautizo del comisario—. Montalbano, por su parte, ha detenido en repetidas ocasiones a los dos hijos delincuentes de Adelina sin que esto afecte su relación laboral y de amistad. La doméstica le tiene gran respeto a su jefe, pero cuando el

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ *Ibidem*, p. 234.

²⁰ *Ibidem*.

comisario ha llegado a estar enfermo, ella lo cura y trata como una madre a su hijo.

También sostiene una relación entrañable con una maestra jubilada:

La signora Clementina Vasile Cozzo era una donna anziana, paralitica, una ex maestra elementare baciata dall'intelligenza e dotata di naturale, composta dignità. Il commissario aveva fatto la sua conoscenza nel corso di una complessa indagine di tre mesi narrò e le era rimasto filiarmente legato. Montalbano apertamente non se lo diceva: ma quella era la donna che avrebbe voluto scegliersi per madre, la sua l'aveva persa che era troppo nico, ne conservava nella memoria solo una specie di luminescenza dorata.²¹

Camilleri ha dotado a Vigàta de dos televisoras locales, Retelibera, cuyo conductor principal es Nicolò Zito, "rosso di capelli e d'idee" y amigo de Montalbano. En esta emisora se analiza y critica lo que ocurre sin concesiones; por el contrario Televigàta, la otra televisora, es progubernativa, sin importar el signo ideológico del gobierno en turno. Su conductor principal, Pippo Ragonese, locutor de derecha, desacredita al comisario Montalbano a la menor provocación. Cuando Montalbano fue herido, lo acosó de tal modo —se infiere—, que los hombres de la comisaría, con Mimì Augello a la cabeza, le dan una tunda que lo incapacita para trabajar durante unos días. Sin embargo, el verdadero terror de Montalbano respecto a los *mass-media*, es conceder entrevistas: "La conferenza stampa si risolvette per Montalbano, come del resto già lui stesso sapeva, in una lunga, patita vrigogna".²²

Entre este mundo de personajes, también se hallan los representantes de la mafia, los miembros de las familias Sinagra y Cuffaro. En sus primeros tiempos como comisario de Vigàta, Montalbano intentó combatirla, pese al consejo en contra de su antecesor, pero no pudo avanzar debido a la reticencia de la gente, temerosa de las consecuencias de testificar contra miembros de la mafia.

²¹ A. Camilleri, *La voce del violino*, op. cit., pp. 22-23.

²² *Ibidem*, p. 67.

Así pues, aunado a los elementos analizados en el capítulo anterior de esta tesis: narrador siciliano con una visión lúdica del mundo, un uso particular del lenguaje, la ciudad de Vigàta, la sátira política, el humor y la metatextualidad, la intensa atmósfera de cotidianeidad que caracteriza a las historias de la saga de Montalbano puede incluirse como uno de los fundamentos de la construcción del universo diegético policiaco camilleriano. El hecho de poder realizar un resumen amplio de las relaciones amorosas y laborales del personaje Salvo Montalbano indica con claridad el ambiente de cotidianeidad que permea las historias de la saga, en la cual aparecen los mismos personajes una y otra vez. Esto, desde luego, no es una novedad en los relatos policiacos. Incluso Sherlock Holmes tiene un hermano (que es más inteligente que él). El doctor Watson está siempre a su lado. En las series policiacas estadounidenses también los investigadores cuentan con familia y se presentan pequeños conflictos familiares para enriquecer la trama. Pero en la narrativa camilleriana estos personajes tienen la función de mostrar al lector que son, realmente, parte de un mundo. Son personajes cuyas acciones provocan en el lector una reacción que, de manera inconsciente, los lleva a tratarlos como si fueran humanos. Los comentarios de Carla del Ponte citados *supra* (p. 37) son muestra de ello. Pero donde Camilleri concentra su estrategia realista es en las descripciones de la intimidad de Montalbano. Como se ha indicado ya, Camilleri suele mostrar sus actividades íntimas, aquéllas que realiza cuando Montalbano existe sin sus amigos y familiares, en largas secuencias cuyo único fin es hacer saber cómo se comporta, qué piensa, qué sueña, por qué se enoja, qué lo perturba, cuáles son sus fobias, filias, manías, sinsabores, sus temores y anhelos, qué lo excita, qué lo intimida. Tal atmósfera

de cotidianeidad es una elección de estilo, esto es claro, pero que tiene la función integradora de mostrar al personaje desde sus entrañas, pues es en la vida diaria donde mejor se revela el carácter de los hombres. Al respecto, Camilleri hace decir a su personaje:

«Vede, il commissario De Rosa mi avrebbe detto di andare a pigliare Borruso e di portarglielo in commissariato. Lei, invece, quando le ho spiato se voleva che andassi a pigliarlo, mi ha risposto che preferiva venire su lui stesso, macari se era, com'è, una faticata. Perché l'ha fatto?»

«Mah, brigadiere, forse perché mi pare giusto vedere le persone delle quali mi devo occupare nel loro ambiente quotidiano. Credo, o forse m'illudo, di capire meglio come sono fatte».²³

La atmósfera de cotidianeidad que se respira en la saga de Salvo Montalbano es casi desconocida en otras novelas del género policiaco. En Italia, por ejemplo, se publicó en 1972 *La donna della domenica*, de Fruttero y Lucentini, historia policial que hace énfasis en la vida cotidiana de los personajes. Esta estrategia tiene como propósito, además de la obvia elección de estilo, confundir al lector, y se logra al mostrarle los pensamientos y acciones de ciertos personajes que son sospechosos, mientras que el verdadero asesino es cuidadosamente ocultado. Por lo que respecta a autores que presumiblemente han influido en la narrativa policiaca camilleriana, como Manuel Vázquez Montalbán o George Simenon, sus elementos de cotidianeidad son definitivamente telón de fondo. Por supuesto, es posible hacer un resumen de los hechos más importantes de la vida del personaje central y de sus relaciones cercanas. Pero los datos son someros, apenas los esenciales para dar el efecto de realismo del que habla Barthes. En otros relatos policiacos se conocen algunos hechos relativos al asesinato, por ejemplo: su nombre, con quién vivía, cómo eran sus relaciones, etc., que pueden leerse como archivos

²³ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano, 2007, p. 279.

de la víctima. Se perfilan rasgos del criminal a través de las declaraciones que hacen los testigos, gente cercana a la víctima. Pero todos son elementos que conciernen al crimen, no tienen realidad por sí mismos, sino en función del enigma que debe resolverse. Los datos biográficos del investigador principal o son muy escasos o no existen. En la saga del comisario Maigret, en quien Camilleri confiesa haberse basado, a grandes rasgos, para estructurar a su personaje, no se encuentran descripciones tan detalladas de la vida cotidiana del personaje, que más bien se *mete* en el crimen:

¡El azar en toda regla! La víspera Maigret no sabía que iba a emprender un viaje. Se hallaba, no obstante en la estación en que París empezaba a caérsele encima: un mes de marzo con regusto a primavera, con un sol claro, picante, ya cálido.

La señora Maigret se había ido a Alsacia para un par de semanas, a casa de su hermana, que estaba esperando un hijo.

El martes por la mañana el comisario recibió una carta de un compañero de la Policía Judicial que se había retirado hacía dos años y que se había instalado en Dordogne.²⁴

En realidad, sólo podría hacerse un brevísimo resumen con los datos que Simenon aporta sobre su comisario parisino: hijo de un campesino, Jules desde muy joven entró a la policía, en la que fue un anónimo investigador hasta que se convirtió en el célebre comisario Maigret. Tiene cerca de treinta años casado con la misma mujer, una ama de casa que asea su hogar, tiene su ropa limpia, cocina y siente veneración por su marido, con el cual tiene un comportamiento sumiso. Se sabe también que a Maigret le gusta comer bien. Que vive en el bulevar Richard. Que en su vejez perdió la estupenda figura de su juventud. Que pasan las vacaciones en Alsacia con la cuñada de Maigret. Que algunas noches cenan con sus amigos. Y es todo. No se sabe qué sueña o cómo ama a su mujer. No *tambasia* ni nada en el mar, etc., es decir que lo que tiene detrás,

²⁴ Georges Simenon, *El loco de Bergerac*, Orbis, Buenos Aires, 1983, primera página. Cabe aclarar que esta edición, insólitamente, no está numerada.

si bien da un efecto de realidad, jamás es la realidad camilleriana en la que un minuto parece seguir al otro. Por su parte, Vázquez Montalbán hace descripciones amplias de los ambientes, sin particularizar en su personaje principal y, cuando describe alguna actividad de Pepe Carvalho en la intimidad, se refiere a aspectos burdos:

El rojo seguía abotonando la niebla y se desperezó lo suficiente como para notarse hinchado el sexo. Se lo palpó con un cierto orgullo y entonces notó que le venía un cosquilleo dentro. He de mear. No se oía nada que anunciara la cercanía del tren esperado y más allá del margen de la carretera se adivinaba la suficiente broza y niebla como para proteger una meada lenta y segura de las miradas de las serpientes de coches, motos, bicicletas y camiones que aguardaban el paso del tren.²⁵

No es son de ese tipo de acciones cotidianas las que describe Camilleri, no por prurito, creo, sino porque su estrategia se dirige a mostrar el carácter de su personaje. Es cierto que todo mundo acude a los sanitarios. También lo es que el modo de realizarlo da una pista acerca de la personalidad de quien ejecuta la acción. Sin embargo, este tipo de realidad, si se muestra o se omite, no hace una diferencia sustancial. Además de que, en mi opinión, es vulgar e innecesaria. Respecto a Chandler, un estupendo narrador, describe atmósferas cotidianas que refieren directamente al ambiente criminal:

Se abrochó el impermeable y colocándose el sombrero en su cabeza lanuda salió de la habitación. Cerró la puerta con cuidado, como si aquel cuarto hubiera sido el de un enfermo.

Pensé que estaba más loco que una cabra. Sin embargo, me resultaba simpático.

Coloqué el dinero en un lugar seguro, me serví un trago antes de desplomarse sobre el sillón que todavía estaba tibio.

Mientras jugaba con el vaso, me pregunté qué clase de tipo sería ese Steiner. Sabía que tenía una buena colección de libros pornográficos. Y que los alquilaba a diez dólares el día. A determinadas personas.²⁶

²⁵ Manuel Vázquez Montalbán, *La soledad del manager*, Planeta, Barcelona, 1998, p. 16.

²⁶ Raymond Chandler, *Asesino en la lluvia*, Bruguera, Barcelona, 1986, p. 23.

Su narrador y personaje principal, John Marlowe, aunque de personalidad definida, no proporciona más que datos mínimos acerca de sí mismo: bebe mucho whisky sin hielo, fuma, tiene un coche, una oficina en Los Ángeles, lleva pistola a todos lados y posee un agudo sentido del humor. Eso es todo.

Por otra parte, en la estructuración física de su héroe, Camilleri utilizó, una vez más, la cotidianeidad para construirlo. Bajtín, al hablar de la forma espacial del personaje, indica:

Cuando observo a un hombre íntegro, que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mí el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí, no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (cabeza, cara y su expresión, el mundo tras sus espaldas, toda una serie de objetos y relaciones que me son accesibles a mí e inaccesibles a él). Cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas. Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes, se puede adoptar una postura más adecuada, pero para eliminar la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, que se vuelvan una misma persona.²⁷

Las peculiaridades que Bajtín indica en el modo como el ser humano se relaciona con otro, que en un cierto sentido podrían interpretarse, en un plano físico, como la incapacidad de estar completos, puesto que si bien es posible que un ser humano conozca parte de su cuerpo, es también cierto que jamás podrá tener una visión totalizadora de su ser físico, al menos no con los medios corporales de los que dispone. Para conocerse en su integridad física, el ser humano debe recurrir al espejo, en sentido real, es decir, al vidrio pulido y metalizado que refleja la luz y da imágenes de los objetos; o al espejo metafórico simbolizado por la mirada ajena. Camilleri construye su personaje basándose en la afirmación de Bajtín, esto es, que su personaje central es físicamente inaprensible. Incluso para el propio Camilleri sus personajes, en

²⁷ M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 28.

general, le son inaprensibles desde el momento en que el autor prefiere primero *escucharlos*. Camilleri, fiel a la máxima bíblica “Y en el principio fue el verbo”, deja que sea la palabra la que materialice a sus personajes:

È stato detto in questo convegno che spesso e volentieri i personaggi li faccio parlare prima ancora di descriverli. E in realtà io dico questo al mio personaggio: “Vieni avanti, parla, ti fabbrico secondo come mi hai parlato, secondo le cadenze e il tono, le inflessioni e la voce. Dopodiché, se ne ho voglia, gli do un aspetto fisico, ma in genere preferisco lasciare libero il lettore di farsi da sé un’immagine. Io gli metto a disposizione i dati.”²⁸

Y según las cadencias e inflexiones de sus voces, arquitecta su psicología. En cambio, deja al lector la responsabilidad, o el placer, de asignarle una identidad física al personaje. Esto es otro desdoblamiento de la cotidianeidad, mediante el cual cada ser humano se hace una imagen del otro y le asigna las cualidades y atributos que más le convengan, al igual que los defectos y bajezas. Así, siendo *un otro* por su calidad de ente literario, el efecto de sentido²⁹ Salvo Montalbano se aproxima al lector porque éste tiene permiso de construirlo “a su imagen y semejanza”, es decir, de crearlo desde su interior. Con tal estrategia, Camilleri confiere inaprensibilidad a su personaje para que el lector lo construya tal como hace cotidianamente con otras personas, lo hace más cercano, lo humaniza, para que sea perfectamente legible en su universo diegético particular. A lo largo de todos los relatos que constituyen la saga lo único que se sabe acerca de la apariencia física de Montalbano es que tiene un lunar debajo del ojo izquierdo.³⁰ De igual manera, al serle fiel a la creencia de que: “vedere le persone nel loro ambiente quotidiano... [per] capire meglio come sono fatte”, Camilleri permite al lector ver a su personaje en su ambiente

²⁸ “Convegno Letteratura e storia. Il caso Camilleri” (www.vigata.org/18-jul-2008).

²⁹ L. A. Pimentel llama *efecto de sentido* al personaje entendido como el resultado de estrategias narrativas y discursivas (*op. cit.*, p. 59).

³⁰ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, *op. cit.*, p. 68.

natural para que aquél comprenda cómo está hecho, por qué actúa como lo hace, sus motivaciones más profundas. Este “mostrar” la intimidad del personaje facilita asimismo la reflexión: si un “hombre” común y corriente como Montalbano es capaz de realizar tal hecho significativo, ¿indicará acaso que también puedo hacerlo yo? Es decir, es otra forma de cimbrar el alma del lector, de hacerle sentir que es posible hacer cambios en este mundo. Y el autor teje todo este discurso sin ser, ni remotamente, panfletario. Camilleri podría estructurar su relato para que, al estilo de Sciascia, reproduzca escenarios con algunas pinceladas de lo cotidiano, logrando, no obstante, una metáfora corrosiva sobre el poder, o esbozar la realidad italiana. Sin embargo, profundiza en el ámbito cotidiano hasta lograr reproducir fielmente la realidad siciliana, sus olores y sabores, el modo de hablar y de pensar, lo que explica a los sicilianos. Presenta una realidad social y la enfoca desde la perspectiva de su protagonista, que de este modo se convierte en todos los sicilianos. Es una elección de estilo, sí, pero también la estructura mediante la cual revela el ser intrínseco de su héroe.

Como ha ya sido indicado, la cotidianeidad es atributo esencial de los relatos humanos, con excepción, tal vez, de los de ciencia ficción; todo relato, por su naturaleza, tiende a estar inserto en un ámbito humano. Una tragedia como *Medea* se desarrolla en Corinto, entre los muros de la casa que habitan Medea y Jasón. Los crímenes en que se ve involucrado Sherlock Holmes son resueltos por la habilidad de éste de dar a los pequeños detalles (una colilla tirada, los zapatos sucios de fango, etc.) una interpretación diferente. Un crimen cometido en una nave espacial de la NASA o rusa o china, de igual manera se cometería en las condiciones de normalidad propias del sitio.

Incluso los casos de excepción, como suelen ser las guerras, se desarrollan en el ambiente cotidiano que le es característico. Así, hablar de cotidianeidad como elemento fundamental en la construcción de la narrativa policiaca camilleriana podría parecer redundante y ocioso. Pero Camilleri se detiene continuamente en describir las actividades domésticas que realiza su personaje. ¿Son sólo catálisis que permiten llenar el espacio narrativo entre funciones esenciales? No, no lo son. Las catálisis suelen ser una lista de actividades: Fulano se levantó, fue al teléfono, llamó, colgó. Es decir, indican un estado de cosas que, al tiempo que llenan el espacio narrativo llevan a la siguiente función esencial, incluso podrían ser más breves: Fulano llamó a Zutano. En Camilleri está presente algo que podría considerarse como una estética de lo cotidiano, es decir, una valoración suprema de ciertas actividades, las realizadas en la intimidad por su comisario, que son las encargadas de hacer más humano el universo diegético camilleriano. Tales secuencias se caracterizan por dar la impresión de que las acciones narradas suceden minuto a minuto, que es una manera de hacer más real lo real. Es tan intensa la atmósfera de cotidianeidad que, cuando se presenta el crimen, resulta una *anormalidad*. Ahora bien, el crimen es, *per se*, una anormalidad, un acto que rompe el equilibrio, el círculo de seguridad que envuelve a los involucrados, y los sume en el terror más profundo. Por ello, debe intervenir un cazador-investigador que restituya el orden perdido. Siendo esto así, ¿cómo puede resultar para el *commissario di pubblica sicurezza di Vigàta*, encargado de resolver hechos criminales, una *anormalidad*? Porque no es el personaje quien lo ve como anormalidad sino, subliminalmente, el lector. Es como si Camilleri dijera: esto no debería de existir en nuestra realidad, el crimen es tan

abominable que incluso en una novela del género policiaco el crimen debe verse como una *anormalidad*. En Camilleri, la cotidianeidad deja de ser el telón de fondo para ser representación verbal de la vida. Así, en el momento que el crimen se presenta, asemeja una novela inserta en la vida misma.

De cazador a héroe

El concepto de héroe nació en la antigua Grecia y se aplicaba a sujetos cuyos progenitores eran una diosa y un hombre, o viceversa, y eran más que hombres pero menos que dioses. Heracles es el más representativo de tales semidioses, si bien Aquiles es anterior. Pero algo se le debe a Aquiles, quien al ser protagonista de la *Ilíada*, logró que tal apelativo se aplicara también a quienes son personajes principales de cualquier poema en que se presenta una acción, en particular de la épica, y más tarde, en la edad moderna, por extensión se denomina héroe a quien protagoniza una historia. También suele aplicarse el calificativo de héroe a todo aquel que realiza una acción heroica, que según definición de la Real Academia de la Lengua, es el esfuerzo eminente de la voluntad hecho con abnegación, que lleva al hombre a realizar actos extraordinarios en servicio de Dios, del prójimo o de la patria. En Camilleri, Salvo Montalbano es el héroe en el sentido de que es el protagonista de los relatos policiacos. Considerando lo anterior, bien podría pensarse que no es necesario un escenario cotidiano, en el sentido de común, sin brillo, para construir la personalidad del protagonista. La historia literaria está llena de ejemplos de seres prodigiosos que realizaron grandes hazañas, historias en las que no se da tal énfasis a la cotidianeidad. Están los citados Heracles, Aquiles, el troyano Héctor, Eneas. En el mismo género policiaco se encuentran personajes como Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Jules Maigret o, más

recientemente, los comisarios que acompañan al austríaco *Kommissar Rex* — un perro investigador— o, para apelar a la narrativa visual estadounidense, los detectives que integran el equipo de *Law and Order*, o bien el señor *Monk*. Tampoco faltan en el imaginario heroico seres como Superman, Spiderman, Rambo o el Santo. Algunos de estos héroes tienen a su favor el ser hijos de diosas o dioses, lo que resulta en que son auxiliados por su poderoso progenitor —Tetis, la madre de Aquiles, importunaba constantemente a Zeus para que interviniera a favor de su hijo— o que nacieron con cualidades que los hicieron superiores a los hombres. La fuerza sobrehumana de Heracles es un excelente ejemplo. Eneas es constantemente apoyado por las divinidades a fin de que cumpla su glorioso destino: ser el fundador de la casta romana. Entre los héroes de tiras cómicas es fácil encontrar seres de otro planeta, como Superman, con vista de rayos x y la capacidad de volar, entre otras cualidades sobresalientes, o a Spiderman, cuya condición es producto de un fallido experimento científico. Rambo, igual que el Santo, se apoya en la fuerza bruta y las armas más sofisticadas. Tanto Sherlock Holmes como Hercule Poirot y Monk cuentan con una mente privilegiada y el primero posee asimismo la cualidad de saberse mimetizar tras un disfraz, es rápido de cuerpo y, al parecer, infatigable. Por lo que respecta a Hercule Poirot, si bien su apariencia es ridícula, la brillantez de su mente apabulla a sus contrincantes. Algo similar ocurre con el detective privado, *mister Monk*, al que se ha dotado de más de trescientas clases de fobias para hacerlo en verdad ridículo, pero cuya capacidad mental —que es “a gift and a curse”— termina por imponerse a las más siniestras mentes criminales. En los tres casos, sus intelectos son claramente superiores a los del resto de los mortales literarios. El *Kommissar*

Rex cuenta con su espectacular olfato canino para descubrir las huellas del crimen, lo que permite a los investigadores que lo acompañan dar con el criminal. Los investigadores de *Law and Order* cuentan, por su parte, con tecnología de punta que les permite ser eficaces en su desempeño investigativo. El personaje construido por Camilleri, si bien no es hijo de una diosa ni cuenta con superpoderes ni tampoco es el más adaptado a los cambios tecnológicos —no sabe usar la computadora; el celular sólo lo utiliza en misiones muy específicas, aunque sí recurre a la medicina forense—, fue dotado por su creador con características que lo facultan para su labor policiaca.

Todo parece indicar que, desde el principio, en Andrea Camilleri estaba clara la intención de crear un comisario de policía lo más apegado posible a la realidad asequible a un italiano. Por ello no extraña que el protagonista de la saga sea un *commissario di pubblica sicurezza*, es decir, eligió como protagonista a un personaje que desempeña un cargo que realmente existe en el sistema judicial del Estado italiano, pero no sólo perteneciente al ámbito italiano, sino europeo. El autor indica que:

Io sono stato sempre un lettore di romanzi polizieschi e da sempre ho avuto una preferenza per il poliziesco europeo. Ora è difficile che nel romanzo poliziesco europeo si trovi la figura del poliziotto privato, è raro. Il poliziotto privato in Europa ha delle possibilità di movimento molto ristrette nel campo delle sue indagini, non è come negli Stati Uniti, quindi, va a finire che i poliziotti europei sono sempre un po' figure istituzionali: commissari, ispettori. Siano essi inglesi o svizzeri o francesi.³¹

Ahora bien, es raro que se encuentre en la novela policiaca europea la figura del investigador privado, pero no es una anomalía. Se puede hablar de Riccardo Finzi, creado por Luciano Secchi, que es un detective privado

³¹ Andrea Camilleri y Carla del Ponte, *op. cit.* p. 114.

conocido como “el Sherlock Holmes de los pobres”; también se pueden mencionar a las periodistas que protagonizan *Mentre la mia bella dorme* de Rossana Campo y *Voci* de Dacia Maraini y conducen sendas investigaciones criminales. Es cierto que, en Italia, la imagen del investigador privado no es tan popular, como en Gran Bretaña o los Estados Unidos, cuya narrativa cuenta con figuras como la de Sherlock Holmes, Sam Spade o John Marlow, creados por Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammett y Raymond Chandler, respectivamente; sin embargo, Camilleri podría haber construido un personaje cuya profesión fuera la de periodista, pues no son pocas las veces que tales profesionales, lejos de la ficción, investigan y documentan sonados casos criminales. Con todo, siendo Camilleri mismo lector de *gialli* desde muy niño, optó por aquello que le resultaba más familiar y tomó como modelo, como él mismo reconoce, al comisario Jules Maigret. Respecto a cómo construyó a su personaje, Camilleri admite que no sólo se basó en la imagen que proporciona el comisario creado por Simenon, sino que, inadvertidamente dotó a su personaje de cualidades que poseía el padre del propio Camilleri. También influyó en su acto creativo la experiencia de que en su niñez conoció a *marescialli dei carabinieri*:

in un piccolo paese era una vera e propria istituzione in quanto aveva anche funzioni diverse dal maresciallo dei carabinieri. Era per esempio una sorta di giudice di pace. Ci si andava informalmente, dal maresciallo del carabinieri, per sottoporgli una certa questione e quello diceva: fate in questo modo, e lo diceva nell'ordine del consenso, della pacificazione, per evitare che certe situazioni degenerassero. Ora, molte cose di Montalbano risalgono dalla mia memoria di queste civile vivere di persone che volontariamente si rifacevano a un'autorità.³²

El autor también admite que dotó a su personaje con las mejores cualidades de un siciliano “cioè un certo senso della lealtà, del rispetto per le regole del

³² Andrea Camilleri y Carla del Ponte, *op. cit.*, p. 115.

gioco”.³³ Pero Camilleri también proporcionó a su personaje una característica fundamental: la vocación de *sbirro*, algo que viene de nacimiento, como la vocación para la medicina o la literatura. ¿Cuáles son las características que definirían a un *sbirro*? Camilleri indica algunas:

Si può essere sbirri di nascita, avere nel sangue l'istinto della caccia, come lo chiama Dashiell Hammet, e contemporaneamente coltivare buone, talvolta, raffinate letture? Salvo Montalbano lo era e, se qualcuno gli rivolgeva stupito la domanda, non rispondeva. Una volta sola, ch'era particolarmente d'umore nivuro, rispose malamente all'interlocutore:

“Si documenti prima di parlare. Lei lo sa chi era Antonio Pizzuto?”

“No.”

“Era uno che aveva fatto carriera nella polizia, questore, capo dell'Interpol. Di nascosto traduceva filosofi tedeschi e classici greci. A settant'anni e passa, andato in pensione, cominciò a scrivere. È diventato il più grande scrittore d'avanguardia che noi abbiamo avuto. Era siciliano.”

L'altro ammutolì. E Montalbano seguì.

“E dato che ci siamo, le vorrei dire una mia convinzione. Leonardo Sciascia, se invece di fare il maestro elementare avesse fatto un concorso nella polizia, sarebbe diventato meglio di Maigret e di Pepe Carvalho messi assieme.”³⁴

Así es que el primer instinto con el cual debe de contar un *sbirro* es el de cazador, es decir, la gana de perseguir a otro hasta abatirlo. Esta gana debe de ser perentoria, inaplazable. Para mejor cumplir su cometido, el cazador debe de saber leer la huella dejada por la presa a fin de interpretar dónde pueda estar y atraparla. La caza fue uno de los oficios primarios del *homo sapiens*. Sin embargo, Camilleri admite que, siendo como es esencial llevar en la sangre el instinto de la caza, es decir de nacimiento, por vocación, esto, dejado en estado puro, lo asimila, en cierta medida al salvaje; por ello el cazador debe de aprender a pensar mediante “buone, talvolta raffinate letture”. Camilleri incluso hace que su personaje reflexione acerca del arte de investigar, reflexión evocada a partir de la lectura de Jorge Luis Borges:

Si fece capace che non era andato oltre alla pagina 71, lì si era intoppato a ragionare supra a una frase: *Il fatto stesso di percepire, di porre attenzione, è di*

³³ *Idem.*

³⁴ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, cit., p. 121.

tipo selettivo: ogni attenzione, ogni fissazione della nostra coscienza, comporta una deliberata omissione di ciò che non interessa.

Questo era vero, si disse, in linea generale. Ma nel suo caso particolare, di sbirro cioè, la selezione tra ciò che interessa e ciò che non interessa non doveva esseri contemporanea alla percezione, sarebbe stato un errore grave. La percezione di un fatto, in un'indagine non può consistere in una scelta contestuale, dev'essere assolutamente oggettiva. Le scelte si fanno apresso, faticosamente e non per percezione, ma per ragionamenti, deduzioni, comparazioni, esclusioni. E non è detto che non comportino lo stesso il rischio dell'errore, anzi. Ma, in percentuale, la possibilità di errore è più bassa rispetto alla scelta dovuta a un'istintiva selezione percettiva. Però, d'altra parte, a ben considerare, in cosa consisteva quello che Hammett chiamava "l'istinto della caccia" se non nella capacità di una fulminea selezione all'atto stesso della percezione?³⁵

Otra característica que Camilleri considera debe poseer quien desempeña un trabajo de investigación es la curiosidad: "Lei fa il poliziotto e perciò è curioso per nascita e per mestiere".³⁶ Camilleri ha tenido mucho cuidado en manifestar, en diferentes secuencias de sus relatos, que su personaje piensa y es curioso. Cuando Montalbano está inserto en una investigación, diversos procesos deductivos entran en funcionamiento en su cerebro. Para que se ponga en funcionamiento su naturaleza de *sbirro* puede bastar un detalle insignificante:

"Italiano innamorato non più fisto."

E rise. Macari l'acrobata scoppiò in una risata di testa, sgradevolissima.

Non si può confessare a nessuno, forse manco a se stesso, che un'indagine viene avviata solo perché c'è stata una risata troppo sgradevole, dintra la quale sonavano derisione, disprezzo, trionfò, malvagità.³⁷

Detalles pequeños que para otros personajes, incluso del mismo oficio que Montalbano, pasan inadvertidos porque no ven la relevancia, al comisario de Vigàta, por el contrario lo ponen en alerta mediante un desasosiego interior:

Qualcosa, che non sapeva assolutamente spiegarsene il percome e il perché, l'aveva sottilmente squietato. In questo consistevano il suo privilegio e la sua maledizione di sbirro nato: cogliere, a pelle, a vento, a naso, l'anomalia, il dettaglio macari impercettibile che non quatrava con l'insieme, lo sfaglio minimo rispetto all'ordine consueto e prevedibile.³⁸

³⁵ A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 240-241.

³⁶ *Ibidem*, p. 33.

³⁷ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, pp. 137-138.

³⁸ *Ibidem*, p. 287.

Una naturaleza de cazador que lo hace percibir la huella que otros han pasado por alto. Y para intentar descifrar quién dejó tal huella, Camilleri hace que su comisario piense una y otra vez en el problema, que lo *rumie*:

Montalbano usava, quando voleva pinsàri meglio a un problema o più semplicemente pigliare tanticchia d'aria bona, accattarsi un cartoccio di càlia e simenza, vale a dire ceci abbrustoliti e semi di zucca, e andarsene a fare una lunga passata fino a sotto il faro che stava in cima al molo di levante. Passata ruminante sia di bocca che di cervello.³⁹

Y si Montalbano va a descansar, su cerebro sigue trabajando en busca de la solución:

Verso le due di notte, mentre dormiva, qualcuno gli dette una specie di pugno in testa. Gli era capitato qualche altra volta d'arrisbigliarsi in questo modo e si era fatto persuaso che, mentre era in sonno, una parte del suo cervello restava vigilante a pinsàre a un qualche problema. E a un certo momento lo chiamava alla realtà.⁴⁰

Su *natura di sbirro* continúa haciendo su *mestiere*, indagar, preguntarse, descifrar. Pero, sobre todo, pensar. Según indica Camilleri, Montalbano es un hombre que trabaja “da lupo”:

Il grosso modello mio è stato inizialmente Maigret, quindi già da ragazzino lo leggevo, sapevo che questo commissario in qualche modo aveva un superiore che non era tanto il capo della polizia ma era il giudice al quale doveva andare a riferire lo stato delle indagini. Ora questo tipo di gerarchia è simile un po' in tutti gli altri paesi e non sempre i rapporti tra chi indaga e il giudice sono idilliaci. [...] Allora io al mio commissario Montalbano gli levo di torno in genere il pm. Di quest'ultimo personaggio ne faccio un fissato o uno che si occupa poco delle indagini, metto cioè Montalbano in condizioni di lavorare più da lupo solitario che da subordinato.⁴¹

Camilleri no crea historias en las que su comisario trabaje como subordinado, pero esto no significa que trabaje solo. Cuenta con un equipo de trabajo con el

³⁹ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹ Andrea Camilleri y Carla del Ponte, *op. cit.*, pp. 114-115.

que realiza diversos operativos que son encabezados por el propio comisario, quien indica todo lo que hay que hacer. El personaje está creado para aparecer como alguien dotado de la capacidad de ver cuándo no puede actuar solo —a riesgo de hacer fracasar su acción—, por ello no es raro que en la trama se sucedan las secuencias en las cuales el *commissario di pubblica sicurezza* solicita ayuda. Son las acciones que tienen que ver con el desciframiento de un crimen las que son dirigidas por el pensamiento de Montalbano, es su cerebro de *sbirro* el que descifra el signo. Es su cerebro el que trabaja como lobo solitario. Siendo cazador, es un líder nato: es quien debe dirigir la búsqueda. Camilleri tiene presente siempre que su personaje debe actuar conforme a las reglas que el propio autor estableció, que al realizar *indagini*, sus pesquisas deben estar fundamentadas en lo posible, en la lógica:

Del fatto che Lorella non era sicura d'aver racconosciuto in modo certo il suo aggressore, il commissario si persuase che diceva la verità. istintivamente diffidava da tutti quelli che venivano a esporre quello che avevano visto con assoluta certezza, che erano pronti a mettere la mano sul fuoco. E che spesso poi finivano col ritrovarsi come a Muzio Scevola con la manuzza carbonizzata. Era persuaso che la testimonianza più vera fosse quella ingravidata dal seme del dubbio, e perciò spesso incerta se non contraddittoria.⁴²

Asimismo, Montalbano es un cazador que fue dotado por su creador con las mejores cualidades de un siciliano, es decir, es un personaje con un fuerte sentido de la lealtad, alguien que sigue las reglas del juego, reglas la mayor parte de las veces, establecidas por él, pero a las que se atiene con lealtad. Por ejemplo, frente a gente *non sancta*: “Davanti a delinquenti, a gente che non lo quatrava, era invece capace di sparare smáfari a faccia stagnata, poteva sostenere d'avere visto la luna pizzi pizzi, merlettata”. Sin embargo, no es capaz de “contare una farfanteria a persone che sapeva oneste o che

⁴² A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, cit., p. 268.

estimava”.⁴³ Es un personaje que otorga un enorme valor a la palabra dada. Así, es capaz de establecer un pacto con un delincuente: el comisario no actuará por cierto tiempo a petición de un ladrón, quien desea estar a lado de su esposa enferma, pero después de pasado el plazo, el dicho ladrón se presentará en la comisaría para ser encarcelado. Y el delincuente se entrega porque el comisario creyó en él y cumplió su parte del trato. Todos, incluidos los delincuentes, conocen que es congruente, por ello les resulta un ente confiable. Hombre de palabra, capaz de respetar las reglas del juego, es, sin embargo, desafiante: “Per natura sua, delle autorizzazioni era portato a stracatafottersene altamente”.⁴⁴ Y es un policía que jamás hará el trabajo sucio, por ejemplo, reprimir:

Appena in ufficio, Fazio gli comunicò che gli operai della fabbrica del sale, che erano state tutti messi in mobilità, pietoso eufemismo per dire che erano stati tutti licenziati, avevano occupato la stazione ferroviaria. Le loro femmine, stese sui binari, impedivano il transito dei treni. L’Arma era già sul posto. Sarebbero dovuti andare anche loro?

«A fare che?».

«Mah, non so, a dare una mano».

«A chi?».

«Come a chi, dottò? Ai carabinieri, alle forze dell’ordine, che poi siamo noi, sino a prova contraria».

«Se proprio ti scappa di dare una mano a qualcuno, dalla a quelli che occupano la stazione».

«Dottò, io l’ho sempre pensato: lei comunista è».⁴⁵

Que su comisario *di pubblica sicurezza* tenga ideales comunistas implica otra toma de postura del autor, que se reafirma luego de unos penosos incidentes reales ocurridos en Génova. El asunto fue muy sonado en Italia y Camilleri, en las primeras páginas de *Il giro di boa* pone a su comisario de Vigàta en situación de compromiso consigo mismo. En las páginas 9 y 10 se relatan los incidentes, Montalbano sentado frente al televisor, se entera del asunto y

⁴³ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, cit., p. 43.

⁴⁴ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, cit., pp. 251-252.

⁴⁵ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, op. cit., pp. 164-165.

experimenta una gran desazón. El teléfono suena durante interminables minutos hasta que por fin contesta. Se trata de Livia, su novia que vive en Génova:

«Che facevi?».

«Niente. Pensavo a quello che hanno detto in televisione».

«Sui fatti di Genova?».

«Sì».

«Ah. Anch'io ho visto il telegiornale».

Pausa. E poi:

«Vorrei essere con te. Vuoi che domani prendo un aereo? Possiamo parlarne assieme, con calma. Vedrai che... ».

«Livia, ormai c'è poco da dire. In questi ultimi mesi ne abbiamo parlato e riparlato. Stavolta ho preso una decisione seria».

«Quale?».

«Mi dimetto. Domani vado dal Questore e gli presento le dimissioni. Bonetti-Alderighi ne sarò felicissimo».

Livia non reagì subito, tanto che Montalbano ebbe l'impressione che fosse caduta la linea.

«Pronto, Livia?».

«Sono qui. Salvo, a mio parere, tu commetti un errore gravissimo ad andartene così».

«Così come?».

«Arrabbiato e deluso. Tu vuoi lasciare la polizia perché ti senti come chi è stato tradito dalla persona nella quale aveva più fiducia e allora...».

«Livia, io non mi *sento* tradito. Io *sono stato* tradito. Non si tratta di sensazioni. Ho sempre fatto il mio mestiere con onestà. Da galantomo. Se davo la mia parola a un delinquente, la rispettavo. È perciò sono rispettato. È stata la mia forza, lo capisci? Ma ora mi siddriai, m'abbuttai».

«Non gridare, ti prego», fece Livia con la voce che le tremava.

Montalbano non la sentì. Dintra di lui c'era una rumorata stramma, come se il suo sangue fosse arrivato al punto di bollitura. Continuò.

«Manco contro il peggio delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l'avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allo sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa lorda! Ma ti rendi conto, Livia? Ad assaltare quella scuola e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c'erano questori e vicequestori, capi della mobile e compagnia bella!».

Solo allora capì che a fare quel suono che sentiva nella cornetta erano i singhiozzi di Livia. Respirò profondamente.

«Livia?».

«Sì».

«Ti amo. Buenanotte».

Riattacò. Si curcò. Ed ebbe inizio la nuttata 'nfami.⁴⁶

El personaje de Camilleri está caracterizado como de izquierda, es decir, de ideas progresistas; pero esta abierta toma de postura del autor no tendría mayor mérito si la psicología del personaje no la hiciera congruente. Ser de

⁴⁶ A. Camilleri, *Il giro di boa*, op. cit., pp. 11-12.

izquierda no implica pureza del alma o grandes ideales, es el todo lo que le da sentido a esta postura ideológica del personaje. Sin embargo, la ideología del comisario y el hecho de no ser capaz de hacer el trabajo sucio, vuelve al personaje poco confiable para otros, con lo que se acarrea la enemistad de muchos de sus compañeros de oficio, con una distinta visión del mundo, o incluso de la gente de derecha.

Otro elemento a destacar entre las características con las cuales Camilleri dotó a su personaje, consiste en que su protagonista siente repugnancia por las armas de fuego. Esto indica que rehúsa la violencia por la violencia. Y que la pistola no lo define. Sí posee un arma, pero sólo la saca de la guantera cuando va a necesitarla. Y sabe hacer uso de ella muy bien cuando se requiere: “U sapi, dutturi, che lei spara come un dio? A uno l’ha pigliato in gola con un colpo solo, all’altro l’ha ferito”,⁴⁷ sin sentirse apesadumbrado, después de todo es un cazador, y los cazadores abaten. Es parte de su *mestiere*. Es, además, un cazador que igualmente puede reírse de sí mismo: “Oltrepassò la soglia pistola in pugno. Il salone era in qualche modo debolmente illuminato dal riflesso del mare. Con un calcio spalancò la porta del bagno e via via le altre, sentendosi, in chiave comica, un eroe di certi telefilm americani”,⁴⁸ porque no se ve a sí mismo como héroe, sino como un hombre que realiza un trabajo duro, eficaz, honrado. Que, por no ser semidiós ni poseer habilidades sobrehumanas, no siempre es capaz de sacar adelante su empeño, no porque no lo desee, sino porque las condiciones políticas y culturales pueden representar una formidable muralla:

Nel primo anno di commissariato a Vigàta, Salvo Montalbano, che non aveva voluto abbracciare la scuola di pinsèro del collega che l’aveva preceduto, “lasciali

⁴⁷ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit., p. 178.

⁴⁸ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, op. cit., p. 143.

ammazzare tra di loro, non t'intromettere, è tanto di guadagnato per noi e per la gente onesta', sulle indagini per quegli omicidi si era gettato cavallo e carretto, ma ne era uscito con le corna rotte".⁴⁹

Es un personaje al cual su autor constantemente lo hace luchar contra el deseo que le provocan algunas mujeres porque le es fiel a su pareja. Es un personaje que debe luchar contra su tendencia a hacerse el simpático en los momentos menos oportunos, de peligro incluso: "Vigatesi" ripetè. E il diavoletto dell'ironia che sempre gli stava allato macari nei momenti più difficili, gli suggerì d'aggiungere "fratelli, popol mio" come Alberto da Giussano. Vinse la tentazione".⁵⁰ Asimismo, es de destacar el hecho de que Camilleri lo haya insertado en un espacio en el cual es posible corromperse: lo hizo funcionario del Estado, mostrando con esta elección la complejidad del personaje que luchó en el mítico sesenta y ocho contra lo establecido y termina por elegir insertarse en el aspecto laboral al servicio del Estado represor, cuyo ámbito es muy capaz de corromper el corazón más firme. Esta posibilidad vuelve interesante la elección de carrera hecha por Camilleri para su personaje, pues es como si lo insertara en una lucha personal constante contra las peores formas de corrupción, de la cual el personaje sale indemne. Es igualmente un personaje capaz de llorar sin sentir vergüenza por ello: "S'aspettava il dolore, ma quando venne fu così intenso da farlo lamentare e chiàngere come un picciliddro".⁵¹ Es un personaje con muchas debilidades, cuyo talón de Aquiles es hablar en público:

La conferenza stampa si risolvette per Montalbano, come del resto già lui stesso sapeva, in una lunga, patita vrigogna. [...] Gesti imperiosi e occhiatezze costrinsero Montalbano, che voleva restarsene in mezzo alla gente, ad assitarisi a mancina del suo capo. Cominciò a parlare il questore [...]. Poi parlò De

⁴⁹ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, op. cit., p. 42.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 145.

⁵¹ A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, op. cit., p. 175.

Dominicis che spiegò il ruolo di Tanu u grecu in seno all'organizzazione, ruolo se non di primissimo, certamente di primo piano. Si risedette e Montalbano capì che veniva abbandonato ai cani.⁵²

También es capaz de experimentar remordimientos por haber cometido una equivocación: “Nervoso, scorbutico, diede le disposizioni al brigadiere y lo lasciò ad aspettare il giudice. Sentiva, oltre a un'improvvisa malinconia, un sottile rimorso: e se fosse intervenuto con maggiore saggezza sul maestro? Se avesse avvertito a tempo debito gli amici di Contino, il suo medico?”.⁵³ En ocasiones, tales equivocaciones han puesto en riesgo su propia vida. De igual manera, es capaz de admitir sus límites: “Dopo pochi secondi si rese conto che mai avrebbe potuto raggiungerla e si fermò”,⁵⁴ porque su estructura de personaje complejo tiende a asimilarlo lo más posible a lo humano.

Además de las cualidades analizadas *supra*, *il commissario di pubblica sicurezza* de Vigàta fue dotado con tres cualidades más, que podrían considerarse *heroicas*. La primera de esta trilogía de cualidades es la capacidad de *comprender*.

Si avviarono verso il paese, diretti al commissariato. Di andare dai carabinieri manco gli era passato per l'anticamera del cervello, li comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva.⁵⁵

¿En qué consiste esta capacidad de *comprender*? El propio Camilleri la define como una voluntad de entender, como la capacidad de “posizionarsi all'interno di sè stesso e in un rapporto con gli altri”. Así, para Camilleri, entender es comprender y aceptar cosas que en ocasiones son difíciles de justificar. Porque para él, es el único modo, serio y posible, de enfrentar la vida. “Tutto quello che

⁵² *Ibidem*, p. 67.

⁵³ A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 17.

ho capito l'ho voluto capire freddamente, con determinazione. E questa volontà di capire l'ho trasmessa al mio personaggio Montalbano”.⁵⁶ Esta capacidad permite al personaje realizar su trabajo de investigador de manera poco ortodoxa, por ejemplo, reunirse con un reconocido delincuente —que desea entregarse sin sufrir menoscabo en su prestigio “profesional”— y llegar a un acuerdo con él, acuerdo que se cumple de una manera original: escenificando la captura del mafioso. Durante toda la secuencia en que se entrevistan Tanu u greco y Montalbano, Camilleri va insertando unidades narrativas que permiten conocer la segunda habilidad heroica de su comisario: la de sostener “una civiltà nei rapporti umani assai rara al giorno d’oggi”. Entre otras cosas, el personaje está construido de manera que su psicología rechace la idea de maltratar a alguien en desventaja: “Montalbano lo taliò malamente. Non gli piaceva essere interrotto, e non gli pareva manco giusto che a uno venisse dato del tu solo perché si trovava in posizione d’inferiorità”.⁵⁷

Esta civilidad en las relaciones humanas con la cual su creador lo dotó, también permite que el personaje actúe para favorecer a los desvalidos en detrimento de los poderosos, con lo que se asemeja a otro personaje mítico de la literatura: Robin Hood. Esto puede verse con claridad con dos personajes de *La forma dell’acqua*: Saro Montaperto e Ingrid Sjostrom. Al primero logra que se le entregue, por considerarlo justo y de razón, una recompensa a pesar de que la conducta de Montaperto fue, por decir lo menos, errática respecto a la ley:

Ti spettano di diritto, é la percentuale per la collana che hai trovato e che mi hai consegnato. Questi soldi ve li potete spendere a faccia aperta, senza problemi. [...] Non ti devi scantare, la cosa é regolare ed é in mani a mia. Però é meglio

⁵⁶ www.andreacamilleri.net/24-jul-2008.

⁵⁷ A. Camilleri, *La forma dell’acqua*, op. cit., p. 344.

pigliare tutte le precauzioni, non vorrei che Rizzo facesse come i cornuti che ci ripensano dopo, alla scordatina. Dieci milioni sono sempre dieci milioni.⁵⁸

En el segundo caso, Ingrid Sjostrom es inculpada de un crimen que no cometió. Dadas las características del asunto —la muerte de un conocido político—, el comisario se ve precisado a *actuar* en la clandestinidad para impedir que las abrumadoras pruebas condenen a una inocente. Es una civilidad que le impide decir mentiras a personas a quienes considera honestas o que le son queridas. Es esta actitud la que le ha ganado la estima del *questore* Burlando, quien define a su subordinado en los siguientes términos: “Sto parlando all’amico Montalbano, badi bene. A un amico di cui conosco l’intelligenza, l’acume, e soprattutto una civiltà nei rapporti umani assai rara al giorno d’oggi”.⁵⁹

La tercera cualidad heroica otorgada por Camilleri a su personaje consiste en un particular y profundo sentido de la justicia.

Dada la unidad de la integración del ser humano, es evidente que las vivencias de Justicia aparecen y se desarrollan en estrecha conexión con otras tendencias, más aún, van a ser un aspecto de la gran tendencia o impulso vital, la cual tiende a la integración unitaria de todos los impulsos, instintos y energía del ser humano. Si nos preguntamos bajo qué aspecto la Justicia presente al impulso vital, podemos contestar que la Justicia es precisamente el gran criterio de la integración de la personalidad, por el cual no sólo se ordenan en forma jerarquizada y en un sistema unitario las diversas tendencias de un individuo humano sino que ese mismo individuo encuentra su lugar entre los demás seres humanos.⁶⁰

Es así que el sentido de justicia de Montalbano se manifiesta de modo continuo en el personaje, pues es para él una vivencia, algo intrínseco de su personalidad. Posee las dos caras de la justicia: Temis y Némesis. La primera es la diosa de la legalidad, aquélla que tiene los ojos vendados para indicar su imparcialidad en los casos a resolver; Némesis, es la diosa de la venganza, la

⁵⁸ *Ibidem*, *La forma dell’acqua*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 154.

Miguel Villoro Toranzo, *La Justicia como vivencia*, Porrúa, México, 2004, p. 19.

que “castiga a aquellos culpables a quienes no alcanza la justicia humana; por ejemplo, los ingratos, los orgullosos, los perjuros, los inhumanos”.⁶¹ Vive en él este espíritu de justicia que, por ende, rechaza la violencia, pues “la justicia es la mejor de todas las cosas”.⁶² No es un traje que alguien se pone sólo en ocasiones especiales, sino parte de un todo congruente. Frente a un acto particularmente atroz, Montalbano puede experimentar intensas emociones: “La raggia cieca che aveva dintra poteva per fortuna sfogarsela remando”.⁶³ Sin embargo, no permite que sus emociones interfieran con su labor de *sbirro*, que rechaza la vilencia por la violencia. Su capacidad de comprender las cosas de una manera distinta, lo lleva a tener un comportamiento calculado, a fin de que sus actos sean eficaces y sean portadores de justicia.

Este actuar buscando, primero, la verdad, y después de modo que reciban su castigo quienes lo merecen, está siempre presente en la saga narrativa de Camilleri, quien logra que su personaje siga siempre dentro de los márgenes de la ley. Sin embargo, el desarrollo de la saga ha llevado a que el comisario de seguridad pública de Vigàta participe en un caso en el que se enfrenta consigo mismo y logra vencerse. Este conflicto aparece en *La pazienza del ragno*, un atípico relato policiaco en el sentido de que el delito motivo de la historia no es un asesinato, sino un secuestro, que es el pretexto para una refinada venganza, y su desenvolvimiento logra que el lector reflexione acerca de las consecuencias de la Némesis. ¿Puede la venganza ser justa? Si, para vengarse, se comete un delito ¿el hacedor se asemeja al delincuente que lo ofendió? ¿Existen motivos que justifiquen la venganza? Cuando, por el desarrollo de la trama, el comisario descubre quién es el autor

⁶¹ Jean Humbert, *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1962.

⁶² Hesíodo, *Teogonía*, Porrúa, México, 1990, p. 35.

⁶³ A. Camilleri, *Un mese con Montalbano, op. cit.*, p. 302.

intelectual del secuestro, el personaje debe enfrentar un conflicto moral: actuar conforme a las leyes o seguir su conciencia:

Quello che da lí a poco avrebbe fatto –si spió – viniva a significare in qualichi modo che, arrivato alla fine, o quasi, della só carriera, all’occhi dei superiori, all’occhi stessi della liggi, rinnegava i principí ai quali per anni e anni e anni aviva obbedito? Ma lui, di questi principí, era stato *sempre* rispettoso? Non c’era stata una volta che Livia l’aviva aspramente accusato di agire come un dio minore, un piccolo dio che si compiaciva di alterare i fatti o di disporli diversamente? Livia si sbagliava, non era un dio, assolutamente. Era solo un omo che aviva un pirsonale criterio di giudizio supra a ciò che era giusto o ciò che era sbagliato. E certe volte quello che lui pinsava giusto arrisultava sbagliato per la giustizia. E viceversa. Allora, era megliu essiri d’accordo con la giustizia, quella scritta supra i libri, o con la propia cuscenza?⁶⁴

Este dilema permite una interesante evolución del personaje, quien decide encubrir la culpabilidad de los verdaderos perpetradores del secuestro y con ello renunciar a todo lo que había creído. Congruente con la psicología de la cual ha sido dotado, el comisario Montalbano actúa al margen de la ley porque:

Sì, per te [lo fa]. Pirchí sono rimasto affattato dalla qualità, dall’intensità, dalla pureza del sentimento tò di odio, sono pigliato da quello di dannato che è capace di passare pi la tó testa, dalla friddizza e il coraggio e la pazienza coi quali hai eseguito quello che volivi, dall’aviri messo in conto il prezzo da pagare e di esseri già pronta a pagarlo. E l’ho fatto macari pi mia, pirchí non è giusto che ci sia sempri chi patisce e chi godi a prezzo del patimento dell’altri e col favore della cosiddetta liggi.⁶⁵

En el texto anterior se resumen las tres cualidades heroicas con las cuales Montalbano, un hombre que tiene sus propias ideas acerca de la justicia, fue dotado: la capacidad de comprender, “una civiltà nei rapporti umani assai rara oggi” y su sentido de justicia. El personaje se ve inmerso en un conflicto moral por el cual deja de lado muchas de las cosas en las que había creído —lo que implica, que a su manera, confiaba en las leyes, en el valor de la legalidad— porque no es justo que haya siempre alguien que sufra y quien goce a costa del sufrimiento de los otros, apoyado por el código penal creado para beneficio

⁶⁴ *Ibidem*, p. 238.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 250.

de unos cuantos. El conflicto moral que lo lleva a actuar al margen de la ley tiene un fundamento poético y filosófico: “lo sono venuto qua a parlare a carte scoperte, a dirle dei miei sospetti... anzi no, della mia speranza”. La esperanza, una hermosa palabra si sólo se mantiene como vocablo; pero que bien puede servir para, paso a pasito, hacer de éste un mundo mejor. Una palabra pequeña pero que lleva implícito un nuevo mundo: la esperanza de que alguien pueda cambiar y ser mejor, para sí misma y los otros. La antagonista de Montalbano en *La pazienza del ragno* estaba consumida por el odio provocado por una inmensa traición. Cual Medea, logra despedazar al traidor. Pero, a diferencia de la enorme hechicera, Susanna Mistretta *comprende* que causó mucho daño, por el cual está dispuesta a pagar. A redimirse. La antagonista, quien sabe que Montalbano puede hacerla apresarse, se siente comprendida por el representante de la ley, experimenta la: “spiranza, appunto, di essere capita fino alla radice del cori”. Y el *comisario di pubblica sicurezza di Vigàta* decide, a costa suya, darle la oportunidad, no sólo de redimirse, sino de transformar el arma letal del odio en amor. ¿No es ésta una justicia poética?

Camilleri, buen conocedor de los hombres, explora la profundidad del alma humana y la descubre capaz de hacer mucho bien y muchísimo mal. Posiblemente es por ello que se decide por crear un personaje que podría, en principio, denominarse *un justiciero*. Sin embargo, para evitar que su personaje fuera políticamente correcto, lo dotó con características ajenas a la psicología de quienes ven en el *new age* al sucesor del cristianismo⁶⁶ como forma de vida. Lúcida y fríamente Camilleri eligió las características que considera debe poseer un *sbirro*. Están las primeramente enumeradas: la vocación de *sbirro*, el

⁶⁶ Se entiende aquí por cristianismo al todo que representa la cultura occidental.

instinto de la caza, la curiosidad, reflejos mentales rápidos para decidir cuál rastro seguir, su capacidad de liderar y el de evadir las reglas. Pero estas cualidades igualmente debían de poseerlas los primitivos cazadores humanos que perseguían seres vivos para abatirlos por efectos de supervivencia. Sin embargo, Camilleri no podía quedarse en un nivel tan primario al crear a su personaje. Con estos elementos sólo se tiene un cazador. Para insertarlo en el mundo civilizado, Camilleri también lo hizo aficionado a las buenas lecturas (eco de las suyas propias), a ejercitar constantemente su inteligencia con autores profundos, con aquellos que obligan al lector a reflexionar sobre lo dicho. Lo hizo sentir repugnancia por las armas de fuego —siniestro símbolo del poder del más fuerte, de la barbarie *civilizada*—. Hombre de izquierda, cuya visión del mundo le impide hacer el trabajo sucio, alejándolo así del salvajismo del *australopithecus*. Un personaje con la capacidad de reírse de sí mismo, lo que facilita ver las cosas en su justo medio. Todos estos elementos hacen del personaje creado por Camilleri un investigador altamente civilizado. Sin embargo, por la organización que Camilleri hace de sus relatos, pueden notarse tendencias que apuntan a que el protagonista de la saga se convertirá en algo más. Las tres últimas características analizadas hasta aquí: la capacidad de comprender, la civilidad en las relaciones humanas y el sentido de justicia, revelan en el personaje el esfuerzo eminente de su voluntad, hecho con abnegación, que lo lleva a realizar actos extraordinarios en servicio del prójimo, es decir, a realizar actos de heroísmo. Las secuencias narrativas que describen al personaje, tanto las domésticas como las laborales, son el germen que permite fecundar el relato camilleriano. Son elementos que maduran y

permiten definir al cazador, particularizar al investigador altamente civilizado, y que hacen del personaje Salvo Montalbano un héroe.

CONCLUSIONES

Desde que en 1841 fue publicado el primer relato policiaco, “Los crímenes de la calle Morgue”, los seguidores de Edgar Allan Poe han escrito un mar de tinta imaginando intrigas que aterrorizaran a sus lectores, pues todo relato que aspire a ser considerado policiaco debe tener como característica atemorizar por medio de ciertos procedimientos. Tales procedimientos configuran una técnica que, sin embargo, utiliza el miedo y lo modula con medios propios del arte. En este sentido, el valor literario de una novela policiaca es mayor cuanto más pequeña es la parte reservada a la técnica.¹ Muchos escritores han incursionado exitosamente en el género inventado por Poe. Ha habido quienes han hecho realizaciones notablemente asombrosas, como es el caso de la novela negra, cuyo progenitor es el estadounidense Dashiell Hammet. O la novela psicológica, cuyo autor es el francés Georges Simenon. Otra interesante derivación es el género *noir*, cuyo representante más conspicuo en Italia es Giorgio Scerbanenco. Todos estos autores han enriquecido el género policiaco, que dejó de ser un pasatiempo de media tarde para pasar a mostrar al lector los horrores que acechan al mundo, engañosamente tranquilo. En este sentido, contribuyó incluso la inglesa Agatha Christie, quien con sus personajes anodinos: la solterona, los viejos, la vecina chismosa, el pastor, etc., contribuyó a crear en el imaginario colectivo la idea de que el crimen muy bien puede

¹ Boileau y Narcejac, *op. cit.*, pp. 147-148.

cometerlo la viejecita que habita en el segundo piso del edificio. Los desesperanzadores finales de todo relato *noir*, por su parte, han contribuido a fijar en el lector la idea de que no existe esperanza para el género humano. Los relatos de escritores como Leonardo Sciascia han dado vida y voz a personajes poderosos y con ello ha realizado corrosivas metáforas del poder y sus alcances. El relato policiaco camilleriano, por su parte, ha sido considerado maniqueo, igual que la obra de Christie, porque en sus historias el criminal siempre es castigado, de una forma u otra. Es decir, porque el bien sale triunfante sobre el mal. En el caso de la escritora inglesa —creadora de las novelas-problema en las que todo lo que importa es descubrir al criminal— realmente es así: sus relatos son el triunfo del Bien sobre el Mal. Pero Camilleri no tiene una visión esquemática de la realidad. En la narrativa del siciliano podemos encontrar, sí, todos los elementos que, desde Poe, constituyen el ABC del crimen, es decir, en cualquiera de sus relatos hay un hecho criminal aparentemente inexplicable; un personaje —o varios en forma simultánea o sucesiva— que es considerado erróneamente culpable porque los indicios superficiales parecen delatarlo; una observación minuciosa de los hechos materiales y psicológicos, a la que sigue la discusión de los testimonios y, ante todo, un riguroso método de razonamiento que triunfa sobre las teorías apresuradas. Por su parte, el analista, es decir, Montalbano, no adivina nunca. Razona y observa. Además, la solución, que concuerda perfectamente con los hechos, es totalmente imprevista. De igual manera; al final del relato se percibe que cuanto más extraordinario parecía el caso, más fácil resultó de resolver; y, por último, el culpable es castigado. Seguir estos lineamientos requiere de cierta sagacidad y la habilidad de redactar de manera tal que los hechos

presentados resulten atractivos para el lector. Es por ellos que muchos escritores de mediano talento han hecho carrera literaria siguiéndolos. Pero se requiere de verdadero genio para construir un universo singular *sin salirse* de tan estrechos márgenes. Lo que podríamos denominar una estética de la cotidianidad, que valoriza particularmente los actos íntimos del protagonista, el uso particular del lenguaje, un héroe con un profundo sentido de justicia y el crimen visto como una *anormalidad* por su intrínseca perversidad, son los elementos de los cuales se vale Andrea Camilleri para crear un universo diegético particularmente rico, estimulante y creativo.

Heredero de la novela de aventuras que durante siglos conservó el impulso de una leyenda o de un cuento de hadas, el género policiaco se ha mostrado más flexible de lo que sus detractores quisieran. Poco a poco la experiencia hizo retroceder el ámbito de lo fabuloso. Los dioses desertaron de la Tierra. El paladín, la dama y el malvado, figuras eternas del relato de aventura, se acercaron a los mortales y de entre las filas de éstos surgieron sus sucesores, y la novela de aventuras se transformó en novela policiaca, que de la novela de aventuras conserva las aventuras y el conflicto fundamental que opone el bien al mal,² que se simboliza en el duelo entre el detective o policía y las fuerzas del mal. A este género tan particular, guiado por leyes precisas, Camilleri aporta la realidad creadora que construye un universo diegético tan real que el lector casi puede insertarse en él. Espacio diegético habitado por un héroe construido con estrategias narrativas que hacen más profunda la atmósfera de cotidianidad. Un héroe cuyo sentido de justicia cuenta con las dos caras de la moneda: Temis y Némesis.

² Roman Gubern, *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1976, p. 66-67.

Al constituir a su personaje con tales características, Camilleri hace de su *comisario di pubblica sicurezza di Vigàta*, Salvo Montalbano, un héroe complejo: rutinario, limpio, ordenado, con una empleada doméstica que se encarga de tener su casa limpia y la cena lista, que come siempre en los mismos sitios, sibarita, culto, refinado, brutal en ocasiones, fiel, de fácil ira, celoso, solidario; en esencia un personaje de rutinas que es capaz, no obstante, de encajar en la definición que de un ser humano hace Breton:

La conciencia es esa fuerza individualista, sí, libertaria por excelencia, que, ante esta o aquella situación, nos introduce, con tal de que el camino no esté devastado por culpa nuestra, en lo más secreto de nosotros mismos y nos impone inscribirnos contra lo que para nosotros constituye el *escándalo*; la conciencia es la que nos une a esta vocación del hombre, la única, en último análisis, que se puede considerar sagrada: la de oponernos, ocurra lo que ocurra, en lo que a nosotros toca, a todo lo que atenta a la más profunda dignidad de la vida. El sentido de esta dignidad es innato en nosotros, sólo depravándonos podemos perderlo. Con la condición de no hacer mal uso de sus componentes, que son la libertad y el amor, ahí está el único diamante que llevamos con nosotros.³

Puede afirmarse que Andrea Camilleri ha innovado un género que a muchos les parece rígido y sin valor artístico. Con Camilleri, el relato policiaco deja de ser una especie de fórmula a aplicar mecánicamente, para convertirse en un relato audaz, capaz de utilizar los elementos más inesperados para darle una vuelta de tuerca. Y para coronar sus relatos, su protagonista, Salvo Montalbano, encarna un ideal de justicia con connotaciones metatextuales que parecen decir, con Dante: “Diligite justitiam qui iudicatis terram” (Amen la justicia ustedes que en la Tierra tienen el poder de ejercitarla).

³ André Breton, *Magia cotidiana*. André Breton, Espiral, Madrid, 1989, pp. 154-155.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Gaceta, México, 1986.
- BAJTÍN, M.M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1993.
- BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *Edgar Allan Poe*, Fontamara, Barcelona, 1981.
- BINI, Benedetta, "Il poliziesco" en *Letteratura italiana. L'età contemporanea: letteratura di massa*, diretta da Alberto Asor Rosa, Giulio Einaudi editore, Torino, 2007.
- BRETON, André, *Magia cotidiana. André Breton*, Espiral, Madrid, 1989.
- BOILEAU Pierre y Thomas Narcejac, *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968.
- CAMILLERI, Andrea, *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo, 1994.
- _____, *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano, 1999.
- _____, *La gita a Tindari*, Sellerio, Palermo, 2000.
- _____, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo, 2003.
- _____, *Il cane di terracotta*, Sellerio, Palermo, 2003.
- _____, *La voce del violino*, Sellerio, Palermo, 2003.
- _____, *La pazienza del ragno*, Sellerio, Palermo, 2004.
- _____, *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milano, 2004.
- _____, *L'odore della notte*, Sellerio, Palermo, 2005.
- _____, *La Nochevieja de Montalbano*, Salamandra, Barcelona.
- _____, y Carla del Ponte, "La realtà oltre la fantasia" en *MicroMega*, n. 1, gennaio-marzo, Roma, 2002.
- "Convegno: Letteratura e storia. Il caso Camilleri", www.vigata.org.
- www.andreacamilleri.net.
- CAMPO, Rossana, *Mentre la mia bella dorme*, Feltrinelli, Milano, 2005.

- CHANDLER, Raymond, *Cartas y escritos inéditos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1962.
- _____, *Asesino en la lluvia*, Bruguera, Barcelona, 1983.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del novecento*, presentazione di Eugenio Montale, Garzanti Editore, 1971.
- DI CASTRO, Elisabetta, «Salvatore Veca y las teorías de la justicia» en *Italia: literatura, pensamiento y sociedad. V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, ed. Mariapia Lamberti, UNAM, México, 2003.
- ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1990. .
- HESÍODO, *Teogonía*, Porrúa, México, 1999.
- GARCÍA Máñez, Eduardo, *Introducción al estudio del derecho*, Porrúa, México, 1999.
- GRACILIANO González, Jesús Miguel, *Historia de la literatura italiana II*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
- GUGLIELMI, Angelo, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milano, 1973.
- GUBERN, Román, *La novela policial*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- LONGHITANO, Sabina, «Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri» en *La Italia del siglo XX. IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, ed. Mariapia Lamberti, UNAM, México, 2001.
- _____, «Pragmática y literatura: un análisis cognitivo del primer párrafo de *Baol* de Stefano Benni» en *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas y literatura*, ed. Mariapia Lamberti, UNAM, México, 2005.
- PLATÓN, «La República» en *Diálogos de Platón*, Porrúa, México, 1979.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo Veintiuno Editores, México, 2005.
- POE, Edgard Allan, *Relatos*, ed. de Félix Martín, Cátedra, Barcelona, 2001.
- PULLINI, Giorgio, *La novela italiana de la posguerra 1940-1965*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- ROSSI PAPISCA, Annunziata, *La novela italiana contemporánea*, UNAM, México, 1975.
- SIMENON, George, *Pietr el Letón*, Tusquets, Barcelona, 2003.

Storia siciliana del giallo e del noir, pubblicato sul catalogo del "Noir in Festival"
2004, www.vigata.org/bibliografia/giallonoir_sicilia_ferlita.htm
VILLORO Toranzo, Miguel, *La justicia como vivencia*, Porrúa, México, 2004.