

O TRATAMENTO DO *CODE SWITCHING* E A REFLEXIÓN METALINGÜÍSTICA NA TRADUCIÓN DO ITALIANO AO GALEGO DE *MONTEDIDIO* DE ERRI DE LUCA

María Cristina González Piñeiro

mcristinagonz@gmail.com

[Recibido 27/04/09; aceptado 22/07/09]

DE LUCA, Erri. 2008. *Montedidio*. Tradución ao galego de M^a Cristina González Piñeiro. Cangas: Rinoceronte. ISBN 978-84-936413-3-7. 164 páxinas. 14 €.

0. Introducción

Montedidio é unha novela escrita por Erri De Luca a finais da década de 1990 e publicada pola editorial Feltrinelli no 2001. Un rapaz sen nome recolle por escrito a súa abrupta pasaxe á vida adulta, e xunto a el aparecen outros personaxes tocados de certo halo máxico, como o carpinteiro e artista pescador con quen traballa o protagonista como aprendiz, a nai enferma do rapaz e mailo seu pai avellentado debido á saúde da súa muller e, sobre todo, un entrañable e tenro zapateiro hebreo chegado dende o leste de Europa escapando do terror do holocausto. De feito, a trama desenvólvese nos anos da tardía posguerra en Nápoles, no arrabalde ficticio que inspira o título. Esta determinada ambientación ou coordenadas espazotemporais non resultan inocuas, casuais ou indiferentes sexa para o lector, a súa sedución e o goce da súa experiencia lectora, sexa dende logo para o tradutor.

Nesta época Italia está aínda vendo nacer as primeiras xeracións de italo falantes, polo que a ambientación en Nápoles, onde a día de hoxe o dialecto goza dunha especial vitalidade, supón case dun xeito automático a presenza na obra dunha das cuestións clásicas ou eternas que se formulan os prácticos e/ou os teóricos da tradución: como tratar na lingua e na obra meta o *code switching*.

Alén dos problemas que presenta e o interese que suscita a convivencia e alternancia do dialecto napolitano, o italiano (aínda que quizais sería máis apropiado falar de italiano rexional) e un terceiro código que parece participar do hebreo e do yiddish (cuxa aparición se limita ou reserva eminentemente ao personaxe de don Rafaniello, o mencionado zapateiro xudeu), outro factor que volve máis complexa a ardua tarefa da tradución

radica na reflexión metalingüística que percorre a obra. Deste xeito, a lingua eríxese nun dos personaxes principais da trama e un dos elementos nos que en parte se sustenta o encanto ou o éxito desta novela en concreto.

1. O *code switching*

1.1. Teoría e práctica da tradución de Erri De Luca

Trala lectura da obra comezamos a pescudar e meditar como facer fronte ás características de *Montedidio*. A pesar de que en xeral postulamos unha perspectiva imanentista na análise e interpretación, e polo tanto tamén na tradución, da obra literaria, debemos recoñecer que non dubidamos en consultar a produción académica do autor da novela, dado que Erri De Luca, alén de ser escritor, é tamén tradutor de textos hebreos antigos.

O autor (De Luca, 2001, p. 31-35) concibe a tradución como un exercicio de admiración cara ao texto orixinal, e en función desta relación os resultados son acertados en maior ou menor medida. A actitude e o achegamento de De Luca cara ao texto que se vai traducir variará segundo o seu xénero discursivo. No caso da prosa é fundamental aferrar o ton do relato, que se debe conservar no texto de chegada. Os trazos dialectais, e non se refire só á lingua, teñen que ser así mesmo mantidos¹. Debido a que estas indicacións ou quizais reflexións non nos conduciron a unha aplicación práctica no noso texto continuamos indagando na actitude cara á tradución de De Luca.

No caso máis complexo da tradución da poesía o autor revélase máis concreto: os versos teñen que manter o número de sílabas orixinal así como a mesma distribución de acentos e, en caso de conflito, débese priorizar o ritmo en detrimento da palabra e dos seus significados².

1 «Quando si traduce la narrativa è importante acciuffare il tono di voce, il ritmo, il timbro del racconto. Se si ammira la prosa non è troppo difficile acciuffare il tono. È importante poi trasferirlo e mantenerlo nel nuovo testo. Si deve mantenere anche ciò che è dialettale, l'acre di un racconto sarcastico, la lingua divertita di una storia che mentre descrive punge, la lingua asciutta di chi narra fatiche. In prosa bisogna amare la punteggiatura» (De Luca, 2001, p. 31).

2 «Più tosto, più complesso è tradurre i versi. Prendiamo come primo esempio l'ultimo verso della poesia yiddish di Abraham Sutzkever "Jerushaláim". Il verso recita *'Un tot hot moire, as dos Leben zol ihm nit verschlingen'*. Qui si muove un endecasillabo e allora in italiano bisogna che ci sia lo stesso numero di battute. Ma non basta che sia di undici sillabe: deve avere la stessa collocazione di accenti [...] E poi se riascoltate a mente questo verso vi accorgerete che i suoi accenti vanno a ritmo di valzer: únduetre, únduetre, únduetre, úndue. C'è un guizzo di ballerino, di allegria, di festa di questo ultimo verso della poesia "Jerushaláim". [...] Terzo esempio da Anna Akmatova: *'Tak próshloe nad cérdzem blast' teriáet'*: 'Così il passato sopra il cuore perde forza' oppure 'Così il tempo sopra il cuore perde forza'. Con la parola 'tempo' al posto di 'passato' si riacquista il ritmo ma si perdono dei significati. È più semplice trovare una cadenza simile in inglese, perché in questa lingua ci sono molte più parole tronche che in italiano.

Coa finalidade de completar a visión de Erri De Luca sobre a tradución, decidimos profundizar na súa teoría e práctica de tradución das antigas escrituras hebreas. Na terceira parte do citado artigo céntrase nas circunstancias da tradución do *Tanach*. De acordo con este autor, neste caso concreto en absoluto relacionado coa tradución de prosa e verso en xeral, a tradución debe ser concibida e practicada como un servizo que consiste en achegar a lingua, e polo tanto o lector, da tradución á lingua e ao texto do orixinal³. De aí, por exemplo, que se altere a orde sintáctica da lingua italiana sobre o modelo hebreo e que se muden as preposicións rexidas polos verbos pretendendo unha obediencia ou achegamento ao texto e á lingua orixinal⁴. Acorde a esta concepción e finalidade de servizo da tradución, a versión definitiva resultante lembra as traducións interlineares que adoitamos atopar nos textos didácticos dos clásicos latinos, pero en ausencia dun texto acabado, literario tamén como o orixinal, que sexa o produto final e fundamental para o lector da L2.

De todos os modos, ningunha das propostas tradutolóxicas do escritor resultaron válidas ou orientativas de xeito efectivo para o tipo de obra, público e liña editorial de *Montedidio*.

Na nosa breve traxectoria como tradutora atopáramos previamente outra obra na que as teorías do seu autor, que nestoutro caso eran estritamente literarias e non de corte tradutolóxica, e a práctica da súa tradución non se

È importante conservare il ritmo più che la parola. Bisogna andare in ceppi, andare vincolati nella poesia. I versi che hanno un ritmo sono dei suoni che ballano dentro» (De Luca, 2001, p. 31-32). Non é a única vez que o autor sinala nesta páxina certa falta de axilidade do italiano respecto ao inglés; noutro parágrafo da mesma páxina 32, en ocasión da tradución dun verso de Josif Brodskij, podemos ler que o italiano «denuncia qui una mancanza di agilità dovuta alla scarsità di parole corte, monosillabe» (De Luca, 2001).

3 «Tutto questo non c'entra niente con la traduzione delle antiche scritture, cioè con le traduzioni dalla Tanach che è sigla ebraica da 'Torá, Neviím, Khtuvím': legge, profeti, scritti. Qui siamo di fronte a un lavoro di restauro e il traduttore è un restauratore di una forma del passato remoto» (De Luca, 2001, p. 32).

4 Franco Nasi (2001, p. 135-150) recolle uns versos traducidos por Erri De Luca nos que se persegue unha escrupulosa fidelidade ao antigo hebreo:

«Mosè verso Iod E Parlò
per dire: Sinai in monte
figli di verso Parla
verso di loro e dirai Israele
la terra verso verrete quando
a voi do io che
è a Jod. sabato la terra e smetterà [...].»

O estudoso sinala as numerosas dificultades sintácticas e lexicas que presenta o texto meta: a dirección da lectura, a ausencia de artigos, a conservación das preposicións hebreas mesmo con verbos italianos que requirirían unha diferente, así como o emprego de termos da lingua de orixe noutras localizacións do texto.

demonstraron completamente compatibles. Trátase da tradución do italiano ao galego de *Seda* de Alessandro Baricco. Para o célebre autor, cofundador da Scuola Holden de escritura na súa Turín natal, a redacción literaria mantén similitudes coa composición e a partitura musical. O ritmo musical do texto aválase cos signos de puntuación. Alessandro Baricco (2001, p. 104) dedícalle un artigo aos dous puntos:

«Come tutti i segni di punteggiatura, anche il duepunti [sic] può essere usato in funzione meramente musicale, o ritmica. In questo senso, è strumento raffinatissimo, malleabile, difficile da usare, ma ricco di effetti. La breve sospensione di tempo che suggerisce - più di una virgola, meno di un punto - sembra mimare esattamente l'incedere di un respiro, dando una curva alla frase che può ospitare, di volta in volta, l'inalberarsi di un accento o l'inclinarsi di una poetica stanchezza. Se usato con vera maestria, il duepunti, in simili circostanze, brucia dentro di sé tutti i significati che ho precedentemente annotato⁵, restituendoli in pura forma musicale, come il volto di un vecchio può tramutare in pura figura l'intreccio inverosimile di un'intera vita. Quando ciò accade, l'eleganza che il duepunti regala alla scrittura è di impareggiabile sobrietà, ed esattezza»

Estas indicacións, na nosa opinión non dotadas dunha inmediata aplicación práctica na tradución, son expresadas co lirismo e a beleza que adoitan impregnar a obra literaria e académica de Baricco, unha característica como xa vimos tamén presente na produción de De Luca. Na tradución ao galego tentouse respectar a puntuación especial de Baricco, ou o que se persegue acadar a través dela, adaptándoa á cadencia da lingua galega, e quíxose preservar a súa mensaxe formal e lírica na prosodia e no *andamento* do texto sen crear efecto de estrañamento no lector galego, seguindo ao respecto as directrices da casa editorial.

1.2. Primeira solución posible: emprego dunha variante dialectal do sistema lingüístico da lingua meta

Unha vez descartadas as propostas tradutolóxicas do autor de *Montedidio* para a tradución ao galego da súa obra, procedimos a facer provisionamento e memoria de casos similares que coñeceramos na nosa experiencia lectora sobre todos os frontes, é dicir, sobre dispares xéneros e tradicións literarios, así como revisar a bibliografía de teoría de tradución coa que estiven en contacto ao longo da miña formación filolóxica. Sen dúbida, a procura puido ser máis exhaustiva pero cómpre lembrar que o

5 O autor atribúe outros significados aos dous puntos (Baricco, 2001, p. 97-103).

oficio do tradutor normalmente adoita estar acompasado a outra actividade profesional así como á existencia dos prazos de entrega, que neste caso foron comprensivamente ampliados por parte da casa editorial. De todos os modos, neste artigo centrarémonos no corpus literario e non na bibliografía científica dado que foi o primeiro elemento o que tivo unha influencia real no resultado final da tradución da nosa novela.

Entre as diversas propostas de tradución que optan por escoller unha variante dialectal do sistema lingüístico da lingua de chegada podemos atopar as seguintes: a tradución do grego ao castelán da comedia *Lisístrata* de Aristófanes; a escenificación teatral de *Trufaldino, servidor de dous anos*, que se trata dunha feliz adaptación da obra *Il servitore di due padroni* de Carlo Goldini, herdeiro e reformulador da tradición da Commedia dell'Arte italiana; a primeira versión ou a tradución inicial do alemán ao castelán da banda deseñada *Huevos de toro* de Ralf König (*Bullenklöten*); a tradución do finlandés ao galego da novela *O bosque dos raposos aforcados* de Arto Paasilinna; e a tradución do inglés a distintas linguas da saga de literatura infantil Harry Potter de J. K. Rowling, concretamente a tradución das intervencións do personaxe do medioxigante Rubeus Hagrid.

No caso de *Lisístrata*, a diferenza entre o dialecto ateniense e o espartano reflíctese na tradución co uso do castelán estándar no corpo principal do texto e a versión en dialecto andaluz nas notas a pé de páxina que acompañan, por exemplo, as intervencións da principal personaxe espartana. Na obra teatral de *Trufaldino*, representada pola Aula de Teatro da Universidade de Santiago, as variantes rexionais son substituídas por diferentes variedades do sistema lingüístico galego (por exemplo, a fala da Costa da Morte, os trazos das Rías Baixas, ou mesmo o galego estándar dependendo da caracterización dos personaxes).

No referente a *Huevos de toro*, o tradutor explica no limiar da banda deseñada que na primeira versión ou tradución inicial pensara en transformar en italiana a nacionalidade de Ramón, o albanel español emigrado a Alemaña obxecto de desexo de numerosos personaxes da obra, e cuxas intervencións se caracterizaban pola presenza de exóticos trazos de lingua española, considerando que estas connotacións se perderían na tradución. Ao final decidiu respectar a orixe lingüística de Ramón dotando de trazos andaluces a súa fala.

Canto á tradución de *O bosque dos raposos aforcados*, o tradutor Tomás González Ahola explica que a forte dialectalización que caracteriza o sistema lingüístico finlandés está especialmente presente a través do personaxe de Naska Mosnikoff:

Naska non só fala cuns trazos dialectais moi concretos, senón que a isto súmaselle a súa condición de nonaxenaria, o que fai que as súas expresións sexan a miúdo arcaizantes. Para conservar as

características específicas da súa fala e axudar á súa caracterización como anciá, decidín darlle acento das Rías Baixas, a cabalo entre O Grove e Marín, posto que foneticamente é quizáis o que mellor se diferencia da normativa (González, 2006, p. 133).

Polo que respecta á saga de Harry Potter, cómpre dicir que o discurso lingüístico (e en numerosas ocasións o mesmo nome) contribúe marcadamente na caracterización dos personaxes⁶. Esta afirmación cobra especial valor se pensamos no caso do mencionado Rubeus Hagrid:

His exaggerated Cockney accent is instantly recognizable and, literally, speaks for him, creating a picture of his character that is just as distinctive as his large, hulking stature. For example, when he rescues Harry from Knockturn Alley, his speech pre-announces his arrival without the narrator needing to identify him: ‘HARRY! What d’yeh think yer doin’ down there?’ (Chapter 4, p. 54 in American edition), and we later read: ‘Yer a mess! ... Skulkin’ around Knockturn Alley, I dunno - dodgy place, Harry – don’t want no one ter see yeh down there...’ (Valero, 2002, p. 215).

Na tradución ao castelán atopamos a seguinte solución:

the speech of Hagrid presents a special case in which the author gives the reader written cues for the nonstandard (Cockney-like) pronunciation of certain words. Moreover, the canonical rules of English grammar are consistently violated. It is interesting to see how the Spanish translators handled the task of approximating Hagrid’s speech style. [...] The most striking thing here is that rules of Spanish grammar and pronunciation are not violated, as in English, yet some of the ‘flavor’ of Hagrid’s speech is maintained - mainly through the use of expressive idioms (*qué demonios*) and conversational turns of phrase (*bueno, tengo que irme*) (Valero, 2002, p. 220-221).

6 «En el proceso caracterizador de los personaje interviene, además de la descripción proporcionada por el narrador, su nombre propio, sus actos y su discurso. La mayoría de los personajes se expresan en inglés estándar pero Rowling también crea otros idiolectos para ciertos personajes: el gigante Rubeus Hagrid emplea una variante coloquial con tintes dialectales escoceses; los extranjeros hablan un inglés viciado por la influencia de su lengua madre; los elfos, que carecen de formación académica, cometen abundantes errores gramaticales; los adultos educados se expresan de acuerdo a su bagaje cultural; los niños emplean la jerga propia de su edad y los fantasmas se expresan de acuerdo a su condición arcaica» (González Martínez, 2003, p. 110).

Neste caso non ten lugar a adopción dunha variante dialectal senón diastrática ou mesmo diafásica, como en certo modo no orixinal. Paralelamente, Serena Daniele (Rowling, 2006, p. 5), unha das editoras das traducións da saga de Harry Potter, declara no limiar das novelas que para o personaxe de Rubeus Hagrid «che nell'originale inglese parla in un modo palesemente sgrammaticato, si è pensato di rendere questa sua caratterizzazione con un italiano altrettanto sgrammaticato».

De todos os modos, a opción máis dilucidadora ofreceuna a tradución do italiano ao castelán da serie do comisario Montalbano de Andrea Camilleri, realizada por Maria Antonia Menini Pagès. Alén do diferente emprego das variantes non estándares do italiano na súa produción literaria, o autor siciliano e o napolitano comparten o éxito e a difusión da tradución das súas obras no estranxeiro. De feito, na normalmente exigua sección de literatura italiana das librerías galegas, sexa en lingua orixinal, sexa en lingua meta, xunto aos habituais Baricco, Benni, Calvino, Tabucchi e Tamaro, cóntase recentemente a De Luca e, sobre todo, a Camilleri.

1. 3. Segunda solución posible: presenza da lingua meta no texto de chegada

A pesar de que en xeral adoptamos unha perspectiva inmanentista na análise e na interpretación dos textos literarios, como indicamos no apartado 1.1, debido á complexidade da tarefa de traducir unha obra coas características de *Montedidio*, decidimos consultar así mesmo a obra e a bibliografía de Andrea Camilleri. De feito, resulta como mínimo lícita a comparación entre o tratamento das variedades lingüísticas que leva a cabo o autor siciliano nas súas novelas e o uso que fai Erri De Luca na obra analizada.

Segundo Camilleri (Caprara, 2006, p. 147-156), a presenza do dialecto na creación literaria é fundamental, dado que a través del pode expresar aquilo que co italiano non sería posible. O recurso ao dialecto é polo tanto unha necesidade expresiva trascendental; por exemplo, a carga irónica transmissible co dialecto non podería existir co emprego único do italiano⁷.

Canto á tradución das súas obras, o famoso creador de Montalbano opina que esta non se debe reducir á trascripción da trama policial, senón que se debe retransmitir así mesmo o dialecto para non traizoar o espírito ou a realidade das súas obras⁸. Como actúan os tradutores de diferentes sistemas

7 «He entendido simplemente que con mi dialecto podía decir cosas que por el contrario no habría sabido decir en italiano [...] Lo hacía por necesidad, por una necesidad expresiva [...] Con el dialecto se consigue alcanzar una carga irónica que con la lengua es imposible obtener [...] Luigi Pirandello [...] decía que para ciertas cosas el dialecto expresa el sentimiento y para la misma cosa la lengua expresa el concepto. Esta para mí ha sido una regla de escritura» (Caprara, 2006, p. 154-155).

8 Andrea Camilleri «operaría desde el interior de la lengua e iría a buscar varios modelos de expresión [...] En definitiva, creo que los dialectos tienen que ser tratados y no traducidos»

lingüísticos e literarios ante o reto que supón a translación das novelas de Camilleri, un desafío lanzado tamén polo propio autor coas súas declaracións? A continuación referiremos as solucións adoptadas polos diferentes tradutores: no caso das versións galas de Serge Quadruppani, o francés resérvase para o italiano estándar, mentres que a mestura entre siciliano e italiano é verquida con expresións e préstamos do sur de Francia⁹; o tradutor ao alemán descartou o recurso ao dialecto bávaro por absurdo e sostén que a trama e o ambiente da novela basta para recrear a condición siciliana ou mediterránea característica do orixinal; a artífice da tradución ao holandés descartou o recurso a dialectos da lingua meta; no caso das traducións lusas, as frases en dialecto aparecen no corpo principal do texto, acompañadas de notas aclaratorias en portugués a pé de páxina; nas traducións ao finlandés consérvanse certos xiros ou elementos lingüísticos italianos internacionais e recoñecibles (por exemplo: *ciao*, *amore*, *signora*), así como o dialecto, que vai seguido dunha tradución á lingua de chegada a continuación; a tradutora ao húngaro decidiu crear unha lingua imaxinaria e artificial dotada de palabras arcaicas; o artífice das traducións ao xaponés considérase afortunado dado que a rica variedade dialectal nipona permitiulle crear unha orixinal mestura ou fusión lingüística comprensible por todos os lectores¹⁰.

Canto ás estratexias propias adoptadas pola tradutora á lingua castelá, podemos atopar certas similitudes co *modus operandi* finés¹¹. Paralelamente, a tradutora conserva elementos lingüísticos recoñecibles (por exemplo, nomes de tipos de rúa: *via*, *piazza*, *vicolo*; títulos honoríficos como *dottore*; os nomes propios fican inalterados)¹². No que se refire aos trazos sicilianos, en ocasións altera o sistema vocálico da lingua de chegada retomando a fonética sícula¹³.

(Caprara, 2006, p. 152).

9 Xunto a Serge Quadruppani, que traduce a saga de Montalbano na que nos centramos, os tradutores ao francés de Camilleri son Dominique Vittoz e Louis Bonalumi. Úsase o dialecto lionés (Caprara, 2006, p. 150).

10 Para a nosa enumeración seguimos a Caprara (2004, p. 45) e a información presente en www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml.

11 «Un detalle que nos llama poderosamente a atención y que revela cierta audacia por parte de la traductora [M^a Antonia Menini Pagès] es el hecho de introducir en el texto castellano no sólo una palabra sino toda una frase en dialecto siciliano. La traductora consigue dar así al texto una extraordinaria elasticidad y el continuo alternar dialecto siciliano-castellano no cansa al lector sino que lo estimula» (Caprara, 2004, p.50).

12 Caprara (2004, p. 49-51) analiza con detalle as características da tradución ao castelán.

13 Especialmente no caso do axente Catarella e en xeral cando algúns personaxes da obra presentan como característica codefinidora unha forte pegada dialectal na fala. A continuación incluímos unha mostra da fala de Cattarella, un dos personaxes da saga de Montalbano máis apreciado polos lectores: «Dotori, lei di pirona pironalmente è?//Dotori, ¿es usted pironalmente en pirona?»; «Domando pironanza, non è con l'abitazione del dotori e comisario Montalbano che io sto per parlando?//Pido pirdón, ¿no estoy hablando con el

De todos os modos, o que chamou a nosa atención e captou o noso interese para a nosa tradución foi o emprego das explicacións das frases ou elementos dialectais dentro do texto principal. Como observa Caprara, o lector italiano de Camilleri entende a meirande parte do texto a pesar dos trazos dialectais fonéticos que se rexistran na novela, así como grande parte do léxico¹⁴, que ademais resulta repetido ao longo da saga¹⁵:

Al lector italiano le basta poco para entender esta nueva lengua, para entender cómo Camilleri cambia los sonidos más locales de manera que evita la repetición obsesiva de las íes y de las ues sobre las que se funda el vocalismo siciliano, o la disposición a la derecha del verbo [...] insiste en un centenar de términos, como *taliata*, *camurria*, *macari*, etc. que una vez aprehendidos por el lector, ya no representan un problema para él.

¿Aprehendidos por el lector? Sí, pero ¿cómo? El lector italiano posee [...] cierta predisposición hacia la comprensión de dialectos italianos (Caprara, 2004, p. 43).

Nos casos de potencial falta de intelixibilidade é o propio autor o que se

domicilio del *dotori* y comisario Montalbano?»; «La sapi una cosa, dotori? Proprio la stisa precisa identifica voci di suo fratele gimelo Arturo tiene!!!¿Sabe una cosa, *dotori*? ¡Tiene justo la misma voz que su hirmano gemelo Arturo!» (Camilleri, 2004, p. 21-22// Camilleri, 2006, p. 20-21). No caso de que suscite perplexidade que Catarella non presente a particular xeminação consonántica do Meridione, é conveniente ler a seguinte explicación fornecida polo propio Catarella a Montalbano: «Aieri a sira me lo dise uno milanise di Torino che qua avemo la tinta bitudine di parlari metendoci due cose, come si chiamano, ah ecco, consonantazioni//Anoche mi dijo un milanís de Turín que aquí tíníamos la jodida costumbre de hablar poniendo dos cosas, ¿cómo se llaman?, ah, sí, consonantaciones» (Camilleri, 2004, p. 22// Camilleri, 2006, p. 21). Cómpre sinalar que esta pasaxe contén unha leve reflexión metalingüística, fenómeno presente igualmente na novela de Erri De Luca aínda que de xeito máis constante e elaborado.

14 Na entrevista concedida a Caprara (2006, p. 154), Camilleri cóntalle ao estudoso que sendo rapaz non se podía falar dialecto na clase e o procedemento disuasorio empregado polos mestres, que consistía en pasar un obxecto, o *accipe*, a aquel alumno que estivese falando en dialecto. A posesión do *accipe* a final das clases supuña a denigración para o seu portador: «Fue en aquel entonces cuando me inventé un remedio para bromear con mis compañeros. Iba buscando en el diccionario términos que, aunque parecían palabras dialectales, eran por el contrario puro italiano. En un momento dado, pronunciaba aquella palabra e irremediamente el que llevaba el *accipe* quería hacerme entrega del trofeo. Pero yo le contestaba que se fuera a mirar al diccionario lo que significaba ese término, y se daba cuenta que era italiano. Iba buscando palabras que fueran sobre todo de origen árabe, como *giara*, por ejemplo. Este ha sido un ejercicio muy útil para mi personal experimentación futura» (Caprara, 2006, p. 155).

15 De feito, a tradutora ao portugués, Simonetta Neto, indica que foi necesario e doado crear un vocabulario da lingua de Camilleri desde o momento que «sono tante le espressioni e le parole che si ripeton». Extraído de www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml.

encarga de solventar as posibles dúbidas explicando no mesmo corpo do texto as palabras que entrañan dificultade:

Camilleri, por su parte, ayuda al lector a comprender su habla, cuando piensa que el lector lo necesita, ante términos realmente lejanos, y lo hace adoptando una estrategia muy personal; es decir, ante palabras desconocidas es el mismo autor quien las desvela [...] Esta decisión de Camilleri, para nada sofisticada, facilita inmensamente la lectura (Caprara, 2004, p. 43).

Por que non adoptar polo tanto esta estratexia non só na creación senón tamén na tradución? De feito, podemos localizar exemplos deste *modus operandi* nos orixinais italianos (exemplo 1) e na tradución española (exemplos 2 e 3), neste caso en ocasións tamén respecto a elementos non reconducibles unicamente aos trazos dialectais senón á lingua italiana en si (exemplo 4)¹⁶:

1	Venniridi 10 ottobriro il commissario stava assittato nella verandina che si era appena appena mangiato una caponatina da premio assoluto, quando il telefono sonò (p. 24)	El viernes 10 de octubre, tras haber saboreado una exquisita <i>caponatina</i> a base de berenjenas, apio frito, aceitunas, tomate y otros ingredientes de primerísima calidad, el comisario estaba sentado en la galería sonó el teléfono (p. 24)
2	Un attacco incontrollato di lagnusi, vale a dire un'irresistibile voglia di non fare nenti di nenti, standosene a casa casa in mutande? (p. 25)	¿Un ataque incontrolado de pereza, es decir, un deseo irresistible de no hacer nada de nada, de quedarse en casa dando vueltas en calzoncillos? (p. 25)
3	Può darsi che voglia scrivere 'Ecco', virgola, 'Dio', dopo che piglia la pistola, si spara e buonanotte ai suonatori (p. 46)	Puede que quiera escribir <i>Ecco</i> , o sea 'aquí tenéis', coma, <i>Dio</i> , y que después coja la pistola, se pegue un tiro y sanseacabó (p. 43)
4	Un piatto di spaghetti conditi con 'oglio del carrettiere' e pecorino, per secondo passuluna, ossia grosse olive nere, una fetta di caciocavallo e ti saluto e sono (p. 60)	Un plato de espaguetis aliñados con el llamado <i>oglio del carrettiere</i> , 'aceite del carretero', y queso de oveja; y de segundo, diez <i>passuluna</i> , es decir, una variedad de gordas aceitunas negras, y lonchas de <i>caciocavallo</i> , el típico queso del sur de Italia (p.55)

Como sinala Caprara (2004, p. 51), esta estratexia ou mecanismo destaca a simbiose entre autor e tradutor e ademais «este género de

16 Exemplos extraídos do relato “Sette lunedì” de *La prima indagine di Montalbano* (Camilleri, 2004) e da tradución ao castelán (Camilleri, 2006).

intervenciones sirven de ayuda al lector y no alteran en absoluto el texto».

Este xénero de intervencións descritas son localizables así mesmo no texto orixinal de Erri De Luca. Consecuentemente, tras analizar o mecanismo da citada estratexia, decidimos adoptala para a traslación do dialecto na novela *Montedidio*.

1.3. As notas integradas en *Montedidio*

No texto de orixe atópanse notas de texto integradas no corpo principal destinadas ao lector italiano. As intervencións dialectais son repetidas en italiano inmediatamente a continuación ou ben son retomadas ao longo do parágrafo para evitar sobrecargar o ritmo. Polo tanto, na tradución ao galego optamos polo mesmo. É dicir, traducimos as pasaxes en napolitano ao seu carón ou ben reproducímolas nas súas proximidades. Naqueles casos nos que a explicación ou disimilación están ausentes no texto orixe e presentes no texto meta, co obxecto de posibilitar a intelixibilidade e o desfrute da obra, decantámonos por un dos dous recursos citados, dependendo do ritmo do parágrafo. Trátase de explotar na tradución os recursos da lingua meta así como se aproveitaron as posibilidades da lingua orixe no seu momento.

Neste punto en especial tivo un papel marcadamente importante a revisión editorial, dado que eliminou algunhas das notas integradas ausentes no orixinal e propostas na tradución. O filtro efectuado polos revisores recrea a experiencia lectora do destinatario final, que accede a un produto ou obra independente e acabada, sen posibilidade ou necesidade de recorrer ao texto de orixe.

En primeiro lugar, vexamos algunhas pasaxes con dialecto cuxa explicación está presente no propio texto orixinal e reproducécese de xeito paralelo na tradución ao galego:

1	“A iurnata è ‘un muorzo’, la giornata è un morso, è la voce di mast’Errico sulla porta della bottega (p. 7)	“A iurnata è ‘un muorzo’, o día dura un bocado, é a voz do mestre Errico na porta do taller (p. 9)
2	Non è una pazziella, un gioco, è l’arnese di un popolo antico (p. 9)	Non é unha ‘pazziella’, un xoguete, senón a ferramenta dun pobo antigo (p.11)
3	Per esca ci vuole la cozza, una volta me l’insegna, lui dice: ‘Te l’imparo’ (p.22)	Hai que usar mexillón de cebo, un día vaimos ensinar, di: ‘Te l’imparo’ (p. 24)
4	‘È asciuto, ‘o pate d’e puerielle,’ dice mast’Errico, è uscito il padre dei poveri (p. 58)	“È asciuto, ‘o pate d’e puerielle,’ di mast’Errico, saíu o pai dos pobres (p. 65)

5	ha fatto un suo scongiuro da falegname: ‘San Giusè, passace ‘a chianozza’, per dire: passaci sopra la piolla, a questi discorsi (p. 79)	botou un esconxuro seu de carpinteiro: ‘San Giusè, passace ‘a chianozza’, é dicir: pásalles o cepillo a estas palabras (p. 91)
6	ha urlato: ‘Scinne’, scendi (p. 81)	gritou: ‘Scinne’, baixa (p. 93)
7	La gente di Napoli si era scatenata, stava in mezzo alla strada, gridava ‘iatevenne’, andatevene (p. 82)	A xente de Nápoles rebelárase, botárase á rúa, berraba ‘iatevenne’, liscade (p. 94)
8	‘Ci pensi eh? ‘A tieni mente?’, si, la tengo a mente (p. 85)	‘Pensas nela, eh? ‘A tieni mente?’, si téñoa en mente (p. 98)
9	E pure ‘e muntune ‘e munnezza, i mucchi della spazzatura, parono aggraziati (p. 85)	Ata ‘e muntune ‘e munnezza, as moreas de lixo, parecen bonitas“ (p. 98)
10	‘Song ‘e ppizze ‘e sott ‘o Vesuvio, ne’è scurruta ‘a lava ‘e ll’uoglio’, per dire che ci mette tanto olio, uoglio, quanta lava scorre dal Vesuvio (p. 134)	‘Song ‘e ppizze ‘e sott ‘o Vesuvio, ne’è scurruta ‘a lava ‘e ll’uoglio’, co cal quere dicir que lles bota tanto aceite, uoglio, como lava abrolla do Vesubio (p. 152)

Como se pode apreciar, nalgúns casos o mesmo autor ofrece a aclaración pero non de xeito literal para evitar cargar pesadamente o discurso, senón que retoma parcialmente o enunciado ou o reformula (exemplos 3, 5, 8, 10). Intentamos respectar na tradución este procedemento e finalidade.

A continuación ofrecemos como exemplos algúns dos casos nos que se optou por aclarar as intervencións dialectais en maior medida respecto ao orixinal.

11	‘Mò si’ ommo, puort’ e sorde a casa’, si, porto la paga il sabato, però da qui a essere uomo, ommo, ce ne manca (p. 8)	‘Mò si’ ommo, puort’e sorde a casa’, agora es un home feito e dereito, traes cartos á casa. Si, traio a paga os sábados, pero de aí a ser un home, ommo, aínda falta (p. 10)
12	nel deposito c’era qualche topo, ‘o sùrece, ‘o sùrece’, ha strillato il mastro, gli fanno impressione, a me no (p. 10)	no almacén había tamén algún que outro rato, ‘o sùrece, ‘o sùrece’, o rato, o rato, berraba o mestre, a el danlle arreguizos, a min non (p. 12)
13	‘guagliò ti scorre la parpétola’, la valvola della palpebra perde (p. 35)	‘guagliò ti scorre la parpétola’, rapaz, pérdeche a válvula da pálpebra (p. 39)

14	La voce è forte e aggiunge in fondo alla gridata: ‘Don Rafaniello ‘o scarparo è ‘o masto ‘e tutt’e maste e fa cammena’ pure li zuoppe’ (p. 54)	A voz é rexa, e engade ao final do berro: ‘Don Rafaniello ‘o scarparo è ‘o masto ‘e tutt’e maste e fa cammena’ pure li zuoppe’, don Rafaniello o zapateiro é un mestre de mestres e fai camiñar ata os coxos (p. 58-59)
15	‘Guagliò, chì parla areto se fa’ risponnere d’o culo’, chì parla dietro, alle spalle di un altro, si fa rispondero dal culo (p. 71)	‘Guagliò, chì parla areto se fa’ risponnere d’o culo’, mociño, a quen fala por detrás, ás costas de alguén, respóndeselle co cu (p. 81)

As operacións levadas a cabo non sobrecargan a lectura do texto meta. Así mesmo, respectan a presenza do dialecto que, como comentamos anteriormente, contribúe á creación e á ambientación da trama. Por outro lado, aclaran as posibles dúbidas e non se interrompe a comprensión do texto. No exemplo 11 aprézase o valor concedido ao emprego da palabra *ommo* en dialecto para designar unha certa calidade viril que neste caso non transmite a lingua italiana estándar. No exemplo 12, a tradución de *sùrece*, realización napolitana que equivale ao rexionalismo *sorcio*, recollido na lingua italiana, aclara que se fai referencia directamente ao rato en si e que non se trata exclusivamente dunha expresión de noxo. Nos exemplos 13 e 15, óptase por traducir tamén o termo *guagliò* (rapaz, mociño), un termo meridional coñecido en toda Italia. No texto 14 atopamos na tradución unha aplicación idéntica á empregada polo orixinal nos exemplos 1, 2, 4, 6, 7 e 9.

Nas traducións a outras linguas unha liña de actuación similar está presente, concretamente nas versións francesa e portuguesa, como vemos en relación ao exemplo 11. Cómpre sinalar que o autor goza en Francia dun gran éxito de acollida. De feito, Erri De Luca recibiu o prestixioso Premio Femina Étranger 2002 pola súa novela *Montedidio*.

A	‘Mò si’ ommo, puort’ e sorde a casa’, oui, j’apporte ma paie le samedi, mais de là à être un homme, ommo, il y a de la marge	tradución francesa
B	‘Mò si’ ommo, puort’ e sorde a casa’, sim, trago a fèria para casa ao sábado, mas daí a ser um homem, ommo, ainda falta muito	tradución portuguesa
C	‘Mò si’ ommo, puort’ e sorde a casa’, sí, llevo la paga el sábado, pero de ahí a ser hombre, lo que se dice hombre, queda un trecho	tradución castelá

Tal e como adiantamos ao principio deste apartado, algúns casos nos que propuñamos o desdobramento na lingua de chegada, ausente na

lingua de orixe, foron acertadamente eliminados (exemplos 16 e 17) ou convenientemente transformados (exemplos 18 e 20) na fase de revisión editorial, conseguíndose un mellor ritmo no texto meta:

16	‘Quanno è pé vizio, nun è peccato’, questa è la sentenza (p. 36)	‘Quanno è pé vizio, nun è peccato’, di a sentenza (p. 41)
17	Olive di Gaeta, tengo olive pietr’ e zucchero, calate ‘o panaro (p. 58)	Olivas de Gaeta, teño olivas docisimas, baixade a cesta (p. 65)
18	Ce n’era qualcuno arrostito crudo dal sole, mamma rideva per la somiglianza con il pomodoro: ‘Sbarcano ‘e pummarole’ (p. 59)	Algúns estaban completamente queimados polo sol, mamá ría porque parecía que desembarcasen tomates: “Sbarcano ‘e pummarole’ (p. 67)
19	Pure don Petrella il parroco è sceso in mezzo. Sotto i bombardamenti s’era imparato a dire la messa svelta, un quarto d’ora al massimo. Gli è rimasto l’uso, tant’è che lo chiamano don Frettella (p. 83)	Ata don Petrella, o párroco, participou. Cos bombardeos aprendera a dicir a misa lixeira//a misa <i>in fretta</i> , ás présas, dun cuarto de hora máximo. Quedoulle o costume, de feito chámano don Frettella (p. 95)
20	uno in casa quella notte non ha dormito, ‘nun ha potuto azzecca’ uocchio’ (p. 130)	alguén da casa ‘nun ha potuto azzecca’ uocchio’, non puido pegar ollo (p. 146)
21	Gigino ‘o fetente che fa la migliore [pizza] dei quartieri (p. 132)	Gigino ‘o fetente que fai as mellores do barrio (p. 150)

Canto ao exemplo 19, no texto definitivo elimínase o termo *in fretta* que, de feito, é italiano e non dialectal. No caso do exemplo 21, a aclaración do termo *fetente* realízase na páxina 152, pouco despois da súa primeira aparición: «Chámanlle ‘o fetente porque ten barba e sempre se atopa algún pelo negro na pizza».

En canto ao vocabulario hebreo presente na obra, a súa aclaración segue esquemas similares aos da operacións explicativas do dialecto dentro da novela. De todos os xeitos, para este aspecto remitímonos ao apartado 2.2. dedicado ao personaxe de Rafaniello e á presenza dun terceiro código lingüístico.

2. A reflexión metalingüística

2.1. Emprego do napolitano e coñecemento do italiano

A reflexión metalingüística fai acto de presenza cando se quere subliñar que determinados conceptos ou accións só se poden expresar a través do napolitano ou ben do italiano, dado que na obra se outorgan características e ámbitos e ocasións de uso diferenciadas a cada un dos dous sistemas

lingüísticos¹⁷.

22	Dice che con l'italiano uno si difende meglio. Io lo conosco perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso del napoletano (p. 7)	Di que co italiano un se defende mellor. Eu sei italiano porque leo os libros da biblioteca, pero non o falo. Escribo en italiano porque é silencioso e con el podo contar os acontecementos do día, descansados do rebumbio do napolitano (p. 9)
23	Sento strilli e voci napoletane, parlo napoletano, però scrivo italiano. 'Stiamo in Italia', dice babbo, 'ma non siamo italiani. Per parlare la lingua la dobbiamo studiare, è come all'estero, come in America, ma senza andarsene. Molti di noi non lo parleranno mai l'italiano e moriranno in napoletano' [...] Sì la conosco e di nascosto la scrivo pure e mi sento un poco traditore del napoletano e allora in testa mi recito il suo verbo potere: i' pozzo, tu puozze, isso po', nuie putimmo, vuie putite, lloro ponno (p. 20)	Oio berros e voces napolitanas, falo napolitano, mais escribo en italiano. 'Estamos en Italia', di papà, 'mais non somos italianos. Para falar esta lingua témola que estudar, é como no estranxeiro, como en América, pero sen marchar. Moitos de nós non falaremos nunca italiano e morremos en napolitano' [...] Si que a coñezo, e ás agachadas tamén a escribo e síntome algo traidor ao napolitano, e entón mentalmente recítome o seu verbo poder: i' pozzo, tu puozze, isso po', nuie putimmo, vuie putite, lloro ponno (p. 22)
24	Mi fanno il solletico di piangere, mi volto svelto, mi soffio il naso nelle dita poi lo butto a terra nella segatura, ci passo la scopa, faccio forza nelle mosse per vergogna e ci carico sopra pure un poco di napoletano, sempre buono in caso di bisogno: che chiagne a ffà, mi dico e sputo in terra, ma si spiccicano lo stesso le due lacrime (p. 35)	Fanme cóxegas para que chore, vírome rapidamente, asono o nariz cos dedos e tiro ao chan, nas serraduras, paso a vasoira, móvome con forza pola vergoña e engado un pouco de napolitano, sempre útil en caso de necesidade: che chiagni a ffà, digo para min, e cuspo no chan, pero as dúas bágoas despréndense o mesmo (p. 39)
25	'Pièttene, pettenésse, pièttene larghe e stritte, ne' perucchiù, accattáteve 'o pèttene', che va bene in napoletano che sta comodo dentro un'insolenza, ma in italiano non vende neanche una forcina uno che va in giro per l'Italia a dire: 'Pettini, pettinini, larghi e stretti, ne' pidocchiosi compratevi il pettine' (p. 54)	'Pièttene, pettenésse, pièttene larghe e stritte, ne' perucchiù, accattáteve 'o pèttene', que queda ben en napolitano porque lle acae a insolencia, pero en italiano non vendería nin unha pinza para o pelo quen fose por Italia dicindo: 'Peites, peitiños, anchos e estreitos, veña piollosos, mercade un peite' (p. 59)

¹⁷ Cf. nota 7.

26	mast'Errico ha messo fuori il brutto e ha urlato: 'Scinne', scendi. Scendi e vattene a casa con le gambe tue se no salgo io e te le spezzo. L'ha detto napoletanamente così forte che si è zittito il vicolo (p. 81)	mestre Errico púxose como unha besta e gritou: 'Scinne', baixa. Baixa e lisca por pernas á túa casa que, se non, subo eu e pátochas. Díxoo nun napolitano tan tremendo que a ruela enmudeceu (p. 93)
----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Segundo vemos nos exemplos, o dialecto napolitano é unha lingua falada, eminentemente oral, en contraste co italiano, mudo, reservado á escrita e polo tanto tamén útil no ascenso social (exemplo 22). O dialecto é unha lingua á que se lle debe fidelidade (exemplo 23) e á que se lle atribúe unha calidade viril de dureza na que non parece destacar o italiano (exemplos 24 e 26); en relación con esta característica, non debemos esquecer o exemplo de *ommo* recollido no exemplo 11 no anterior apartado. Tamén se lle concede e recoñece ao dialecto unha capacidade para bromear e unha permisividade diferente á do italiano, é dicir, un espírito lingüístico distinto (exemplo 25).

Paralelamente, prodúcense observacións sobre as realizacións fonolóxicas dos códigos lingüísticos, unha análise que se estende a outras linguas como o francés (exemplo 30). No caso do napolitano, a análise fonolóxica e prosódica reforza a súa escolla respecto ao italiano (exemplo 28), sendo fundamental reflectilo na tradución:

27	L'Italia mia, dice con due elle di articolo, l'Italia mia sta in America, addò ce vive meza famiglia mia (p. 20)	L'Italia mia, di con dous eles no artigo, a miña Italia está en América, addò ce vive meza famiglia mia, onde vive media familia miña (p. 22)
28	Dice va bene, hai ragione, noi dobbiamo fare all'amore, me lo dice però in napoletano: 'Avimma fa' ammore', con due emme perché così è più tosto, più materiale (p. 69)	Di de acordo, tes razón, nós temos que facer o amor, pero dimo en napolitano: 'Avimma fa' ammore', con dous emes porque así é máis tanxible, máis material (p. 78)
29	'Adesso me lo dite, don Ciccio, m'o ddicite mò?'. Maria scatta dall'italiano al napoletano, che le esce con la forza di uno schiaffo, più è corto il napoletano più piglia spunto dal rasoio, don Ciccio inghiotte zitto (p. 111)	'E dimo agora, don Ciccio, m'o ddicite mò?'. Maria salta do italiano ao napolitano, que lle sae coa forza dunha labazada, canto máis curto é o napolitano máis se semella ao fio dunha unha navalla, don Ciccio traga en silencio (p. 126)
30	Si avvicina, la sera è calda e porta i suoi odori, cioccolato, origano, cannella, lo tiro col naso, è profumo francese, dice, tirando la erre dalla gola (p. 31)	Achégase, a noite é calorosa e tráeme os seus aromas, chocolate, ourego, canela, cheiro co nariz, é perfume francés, di, arrastrando o erre na gorxa (p. 33)

Rexístranse casuísticas de máis complexa solución, nas que a reflexión metalingüística ten un peso determinante. Afortunadamente, a estrutura da lingua galega así como as dos exemplos C e D, reflicten a duplicidade do italiano; non así no caso da lingua do texto E, no que se opta por eliminar a pasaxe.

A	La voglio imparare, mi voglio allenare per fare un lancio, stanotte quando mamma e babbo pigliano sonno, suonno. Ho visto che in italiano esistono due parole, sonno e sogno, dove il napoletano ne porta una sola, suonno. Per noi è la stessa cosa. (p. 9)	orixinal italiano
B	Quero aprender a usala, quérome adestrar para facer un lanzamento, esta noite, cando papá e mamá caian no sono, no suonno. Fixeime que en italiano existen dúas palabras, sono e soño, mentres que o napolitano só ten unha, suonno. Para nós éche a mesma cousa (p. 11)	tradución galega
C	Je veux l'apprendre, je veux m'entraîner à faire un lancer, cette nuit quand papa et maman seront en plein sommeil, 'suonno'. J'ai vu qu'en italien il existe deux mots, sommeil et songe, l'a où le napolitain n'en a qu'un seul, "suonno". Pour nous, c'est la même chose (p. 15)	tradución francesa
D	Quero aprendê-lo, quero treinar-me para facer um lançamento, esta noite quando o papá e a mamá caírem no sono, suonno. Reparei que em italiano existem duas palavras, para sono e sonho, quando o napolitano apenas tem uma, suonno. Para nós é a mesma coisa (p. 13)	tradución portuguesa
E	Quiero conocerla, quiero entrenarme para hacer un lanzamiento, lo haré esta misma noche, cuando mamá y papá se queden dormidos (p. 9)	tradución castelá

A reflexión sobre a lingua ten tamén lugar cando o coñecemento do código é insuficiente. Dito código pode ser o napolitano, como observamos na presenza e necesidade explícita da tradución para don Rafaniello por parte do narrador no exemplo 31. Porén, de modo máis frecuente trátase do italiano, dado que unha parte notable dos personaxes, espello da situación lingüística da época, son preponderantemente dialectófonos.

31	'Vuie cu' chella capa rossa che tenite nun ve sperdite manco int' a 'na sporta 'e purtualle', manco in una cesta d'arance, gli traduco (p. 77)	'Vuie cu' chella capa rossa che tenite nun ve sperdite manco int' a 'na sporta 'e purtualle', con esa cabeza roxa que ten non se perdería vostede nin nunha patela de laranxas, tradúzolle (p. 88)
----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

32	‘È una lingua difficile, dice, ma tu l’imparerai e sarai italiano. Io e mamma tua no, noi nun pu, nun po, nuie nun putimmo’. Vuole dire ‘non possiamo’ ma non gli esce il verbo. Glielo dico, ‘non possiamo’, bravo, dice, bravo, tu conosci la lingua nazionale (p. 20)	‘É unha lingua difícil”, di, “mais ti aprenderalo e serás italiano. Eu e túa nai non, nós nun pu... nun po..., nuie nun putimmo”. Quere dicir ‘nós non podemos’ pero non lle sae o verbo. Dígollo, ‘non podemos’, moi ben, di, moi ben, ti coñeces a lingua nacional (p. 22)
33	Babbo faceva raccolta di bacche di eucalipto, un nome che non sa pronunciare, calippeso dice (p. 72)	Papá recollía bagas de eucalipto, un nome que non sabe pronunciar, calippeso, di (p. 82)
34	Siamo entrati, babbo, ti sei messo a leggere il cartello della spiegazione, che ‘la solfatara è una esaltazione vulcanica’. La parola buona era ‘esalazione’, ma non te l’ho aggiustata (p. 86)	Entramos, papá, puxécheste a ler o letreiro da explicación, ‘a solfatara é unha exaltación volcánica’. A palabra correcta era ‘exhalación’, pero eu non te corrixín (p. 99)
35	L’imbroglio nel lenzuolo è la pellicola, il cinematografo. Lo chiamano così perché la parola è troppo strana, non riescono a dirla bene e si vergognano di incacagliare, ‘cimetanocrafo’. ‘O mbruoglio int’o lenzulo è più spiccio e spiega bene che si tratta di un imbroglio steso sopra una tela (p. 122)	O enredo da saba é a película, o cinematógrafo. Chámano así porque esa palabra é demasiado rara, non conseguen dicila ben e dálles vergoña trabucarse, ‘cimetanócrafo’. O enredo na saba é máis cómodo e explica ben que se trata dun enredo proxectado nunha tea (p. 137)

2.2. O personaxe de Rafaniello ou presenza dun terceiro código lingüístico

Alén das casuísticas estudadas no apartado anterior, a reflexión metalingüística opérase a través do personaxe de don Rafaniello o zapateiro, Rav Daniel *hassandler*, chegado a Nápoles dende algún lugar perdido de Europa trala guerra. Axuda os necesitados e amósase encantado do afecto que lle manifestan os napolitanos, que non dubidan en lle tocar a chepa para atraerse a boa sorte, mentres que na súa vila de orixe ninguén se achegaba ao *gorbun*. En cambio, a mala sorte e a envexa está vinculada ao seu nacemento.

Mediante este personaxe, ao longo da obra aparece un terceiro código que resulta motivo e obxecto de reflexión lingüística. Remítese eminentemente a certos termos empregados polo zapateiro e estudoso das escrituras Rav Daniel. Estas inclusións lingüísticas, que parecen participar do

yiddish e do hebreo¹⁸, reciben na tradución ao galego un tratamento análogo ao orixinal. É dicir, son explicadas no contexto inmediato da súa aparición.

36	L'angelo glielo ha ripetuto, perché agli uomini si devono dire le cose due volte: 'Volare volerai con ali tue a Gerusalemme e farai scarpe insieme a Rav Iohanàn hassändler', che da noi sarebbe don Giovanne 'o scarparo (p. 28)	O anxo repetiullo, porque aos homes hai que lles dicir as cousas dúas veces: 'Voarás coas túas ás a Xerusalén e farás zapatos xunto a Rav Iohanàn hassändler', que entre nós sería don Giovanne 'o scarparo. (p. 30)
37	Rafaniello risponde: 'Mirzashè' che in lingua sua vuoi dire: se Dio vuole (p. 55)	Rafaniello responde 'mirzashè', que na súa lingua quere dicir 'se Deus quere' (p. 61)
38	i napoletani sono forse una delle dieci tribù perdute di Israele. Come? Vi siete perduti dieci tribù? E quante ve ne restano? 'Solo due, una è quella di Giuda che ci da il nome di giudei, un nome che viene dal verbo ringraziare'. Allora voi giudei vi chiamate: grazie? (p. 57)	se cadra os napolitanos son unha das dez tribos perdidas de Israel. Como? Que perderon dez tribos? E cantas lles quedan? 'Só dúas, unha é a de Xudá que dá nome aos xudeus, un nome que vén do verbo agradecer'. Entón vostedes os xudeus chamáanse 'grazas'? (p. 63)
39	Rafaniello dice che al paese suo il malocchio si dice 'anóre'. Ricorda che sua madre era bella, le facevano i complimenti pure quando era incinta e lei se li teneva, non faceva scongiuri, e così l'è nato il figlio gobbo. In casa la rimproveravano, se diceva 'cananóre' il figlio nasceva sano (p. 78)	Rafaniello di que no seu país o mal de ollo chámase 'anóre'. Lembra que súa nai era fermosa, facíanlle cumpridos mesmo cando estaba embarazada e ela aceptábaos, non facía esconxuros, e así lle naceu o fillo chepudo. Na casa recriminábana, se dixese 'cananóre' o fillo nacía san (p.89-90)
40	Al mio paese mi chiamavano gorbùn e nessuno mi sfiorava, qua mi fa piacere la confidenza della gente con la mia gobba (p. 116)	Na miña terra chamábanme gorbùn e ninguén me tocaba, gústame a confianza que ten a xente aquí coa miña chepa (p. 131)

Así mesmo, resultan de grande interese as observacións realizadas por don Rafaniello, de lingua natal completamente diferente ao italiano e ao

18 Carecemos de preparación filolóxica apropiada para distinguir se se trata de yiddish ou de hebreo. De todos os modos, ao figurar a tradución no texto orixe, non foi necesario recorrer a obras lexicográficas destes sistemas lingüísticos.

napolitano, sobre os trazos e as connotacións destes dous sistemas lingüísticos, unhas distincións que parecen tamén operadas a nivel de produción de sons e nas que se adxudica un talante ou valor de uso diverso a cada sistema (exemplo 42).

41	Rafaniello se ne camminava per la nostra città straniera e pure mezza uguale alla sua di prima della guerra, uguale per le facce, gli strilli, gli insulti, le iettature e gli pareva strano di non capire manco una parola. Si toccava le orecchie per vedere se c'era un guasto, mentre me lo racconta ride. Si è rassegnato, la città era straniera (p. 26)	Rafaniello camiñaba pola nosa cidade estranxeira e porén case idéntica á súa antes da guerra, idéntica nas caras, nos berros, nos insultos, nas maldicións, e parecíalle estraño non entender nin unha palabra. Tocábase os oídos para ver se tiña algo roto, ri mentres mo conta. Resignouse, a cidade era estranxeira (p. 28)
42	Rafaniello sa il napoletano, dice che somiglia alla sua lingua. L'italiano gli sembra una stoffa, un vestito sopra il corpo nudo del dialetto. Dice pure: 'L'italiano è una lingua senza saliva, il napoletano invece tiene uno sputo in bocca e fa attaccare bene le parole. Attaccata con lo sputo: per una suola di scarpa non va bene, ma per il dialetto è una buona colla. Anche nella mia lingua si dice la stessa cosa: zigheclèpt mit shpàiecz, incollato con la sputazza' (p. 95)	Rafaniello sabe napolitano, di que se asemella á súa lingua. O italiano parécelle unha tea, un traxe para pór sobre o corpo nu do dialecto. Tamén di: 'O italiano é unha lingua sen saliva, en cambio o napolitano ten cuspe na boca e péganse ben as palabras. Pégaas con cuspe: para unha sola de zapato non serve, pero para o dialecto é unha boa cola. Na miña lingua dise o mesmo: zigheclèpt mit shpàiecz, pegado con cuspe' (p. 109)
43	Un calzolaio straniero sa parlare così preciso in italiano che io mi commuovo per babbo che si sforza d'imparare e non sa la metà delle parole di Rafaniello. Avete avuto in sogno pure il vocabolario italiano, gli chiedo. No, dice che l'ha preso dai libri, leggendo molte volte Pinocchio. Anch'io l'ho letto, gli dico per contentezza di una cosa che abbiamo fatto insieme. Dice che al suo paese Pinocchio si chiamerebbe Iòsl e resterebbe di legno tutta la vita per fedeltà al suo creatore (p. 67)	Un zapateiro estranxeiro sabe falar tan ben en italiano que me conmove meu pai, que se esforza por aprender e que non sabe a metade de palabras que Rafaniello. Tamén lle deron en soños tamén o vocabulario italiano, pregúntolle. Non, di que o colleu dos libros, lendo moitas veces Pinocho. Tamén eu o lin, dígolle coa alegría de que fixésemos algo os dous. Di que no seu país Pinocho se chamaría Iòsl e que ficaría de madeira toda a vida por fidelidade ao seu creador (p. 75)

3. Conclusións abertas

A forte presenza da reflexión metalingüística recollida en apartados anteriores reforza a nosa teoría e práctica de reproducir o napolitano na tradución ao galego, así como os vocablos hebreos. Se é necesario para a comprensión do texto, na nosa proposta tradúcese a pasaxe en dialecto a continuación ou no seu contexto inmediato, sen sobrecargar o ritmo da prosa.

Aínda que as solucións adoptadas agora nos parece que deberan ser evidentes desde o principio, non mudariamos o percorrido realizado, xa que nos valeu para profundizar na eterna cuestión da tradución dos dialectos. Aventuramos que unha posible resposta a este problema consistiría en analizar o xénero literario ao que pertence (a substitución do dialecto do texto de orixe por outro do sistema da lingua meta sería potencialmente válido para a representación teatral pero non para a publicación do texto, por exemplo) e o tipo ou mensaxe da obra que se traduza. Por exemplo, en *Montedidio* a lingua en si posúe unha importancia primordial e coidamos que este foi un xeito adecuado de traducila. En cambio, a novela *Dieci*, do xenial escritor Andrej Longo, ambientada na Nápoles de hoxe en día e na que se emprega basicamente unha modalidade de italiano rexional, este protagonismo tan marcado da lingua está ausente (de feito, non hai reflexión metalingüística), de aí que a solución ou metodoloxía adoptada sexa outra e que non apareza no texto da lingua meta.

Antes de poñer fin a este traballo, desexariamos polo menos aludir a un aspecto merecedor de desenvolvemento nun segundo artigo: trátase da fascinante pescuda etnográfica á que nos levou a tradución desta novela en variados dominios léxicos (vida cotiá, mar, carpintería, zapatería, gastronomía, etc), así como á consecvente adquisición pola nosa banda dun maior coñecemento do noso medio e tradicións a través dunha cultura e un modo de vida non tan afastados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES 1987. *Las Nubes. Lisístrata. Dinero*. Introducción e notas de Elsa García Novo. Madrid : Alianza, 1987.
- BARICCO, A. 2001. «Leggendo Gadda». En AAVV, *Punteggiatura. I segni*. Milán: BUR, 2001.
- CAMILLERI, A. 2004. *La prima indagine di Montalbano*. Milán: Mondadori, 2004.
- _____. 2006. *El primer caso de Montalbano*. Traducido ao castelán por M^a Antonia Menini Pagès. Barcelona: Salamandra, 2006.
- CAPRARA, G. 2004. «Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor». En *TRANS*. Vol. 8, p. 41-52.
- _____. 2006. «Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a

- Andrea Camilleri». En *TRANS*. Vol. 10, p. 147-156.
- DE LUCA, E. 2001. «Esercizio di ammirazione». En NASI, F. (ed.) *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore, 2001.
- _____. 2002. *Montedidio*. Tradución ao francés de Danièle Valin. Barcelona: Gallimard, 2002.
- _____. 2003a. *Montedidio*. Milán: Feltrinelli, 2003.
- _____. 2003b. *Montedidio*. Tradución ao portugués de José Lima. Porto: Ambar, 2003.
- _____. 2004. *Montedidio*. Tradución ao castelán de César Palma. Madrid: Akal, 2004.
- _____. 2008. *Montedidio*. Tradución ao galego de M^a Cristina González Piñeiro. Cangas: Rinoceronte, 2008.
- GONZÁLEZ AHOLA, T. 2006. «Traducir do finlandés para o galego: *O bosque dos raposos aforcados* de Arto Paasilinna». En *VICEVERSA*. Vol. 12, p. 131-135.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, M.D. e M.T. VEIGA DÍAZ 2003. «Nombres propios y pérdida de significado en la traducción al español de la serie literaria de Harry Potter». En *ANILLIJ*. Vol. 1, p. 107-129.
- KÖNIG, R. 2006. *Huevos de toro*. Tradución ao castelán de Hernán Migoya. Barcelona: La Cúpula, 1994.
- NASI, F. 2001. «Note per una teoria della traduzione letteraria». En ID. (ed.) *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore, 2001.
- PAASILINNA, A. 2006. *O bosque dos raposos aforcados*. Tradución ao galego de Tomás González Ahola. Cangas: Rinoceronte, 2006.
- ROWLING, J. K. 2006. *Harry Potter e il principe mezzosangue*. Tradución ao italiano de Beatrice Masini Milán: Salani, 2006.
- VALERO GARCÉS, C. e L. BOGOSLAW 2002. «Humorous (Un)translated Names in the *Harry Potter* Series: Translation Choices and Cultural Reception». En *BABEL-AFIAL*, Vol. extraordinario, p. 209-225.
- CAMILLERI FANS CLUB 1997. *Camilleri Fans Club*. <http://www.vigata.org/index.html>.