

# Hibridación de géneros y traducción: *La alumna* de Alessia Gazzola

Hybridisation of Genres and Translation: *La alumna*  
by Alessia Gazzola

Esther Morillas García<sup>a</sup>  0000-0003-2775-1640

<sup>a</sup>Universidad de Málaga

## RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar la traducción al castellano de la novela de Alessia Gazzola *L'allieva* (*La alumna*, traducción de Patricia Orts). La característica principal de esta obra es la hibridación de géneros, concretamente el policíaco-detectivesco y la *chick lit*. Partiendo de la idea de que cada género literario crea una serie de expectativas en el público lector, y de que quien traduce deberá dominar los recursos y mecanismos que permiten identificar a un género como tal, en las páginas que siguen se dará cuenta de los puntos de unión y divergencia en *L'allieva* entre la *chick lit* y la novela detectivesco-policíaca, y de cómo se ha abordado la traducción de sus particularidades dando prioridad a los elementos propios de esta última.

**Palabras clave:** Traducción literaria, hibridación de géneros, novela negra, *chick lit*, Alessia Gazzola

## ABSTRACT

This article aims to analyse the translation into Spanish of the novel by Alessia Gazzola *L'allieva* (*La alumna*, translation by Patricia Orts). The main characteristic of this work is the hybridisation of genres, specifically the detective-police novel and the chick lit. Starting from the idea that each literary genre generates a series of expectations in the reading public, and that the translator must master the resources and mechanisms that allow a genre to be identified as such, the following pages will show the points of union and divergence between the chick lit and the detective-police novel in *L'allieva*, and how the translation of its particularities has been approached, giving priority to the elements that are typical of the latter.

**Keywords:** Literary translation, hybridisation of genres, detective novel, *chick lit*, Alessia Gazzola

## Información

Correspondencia:  
Esther Morillas García  
emorillas@uma.es

Fechas:  
Recibido: 11.11.2021  
Revisado: 13.06.2022  
Aceptado: 25.07.2022

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

## Cómo citar:

Morillas, E. (2022). Hibridación de géneros y traducción: *La alumna* de Alessia Gazzola. *Sendebär*, 33, 65-82.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.18503>

## 1. Introducción

*L'allieva* es el primer volumen de una serie de ocho (el último obtuvo el Premio Bancarella 2019, otorgado por el gremio de las librerías) que tiene como protagonista a Alice Allevi, estudiante de anatomopatología (en las últimas entregas será ya toda una profesional). De gran éxito de ventas, esta serie ha sido adaptada por la RAI en tres temporadas (2016, 2018 y 2020). Su autora, Alessia Gazzola, es cirujana especializada en medicina legal.

En España los libros de Gazzola (que ha iniciado ya un nuevo ciclo con otra protagonista, la paleopatóloga Costanza) no han tenido tanta fortuna como en Italia, y se ha publicado solo la traducción de *L'allieva*, *La alumna*, a cargo de Patricia Orts. Aquí nos interesa *L'allieva* por su característica principal: la hibridación de géneros (o subgéneros) literarios, algo no ajeno en absoluto al género policíaco-detectivesco<sup>1</sup> (Alessandro y Molpereces Arnáiz, 2015; Ascari coord., 2020).

El personaje principal de *L'allieva*, Alice Allevi, por su condición de especialista o futura especialista en anatomopatología ha sido definido como una mezcla perfecta entre Bridget Jones y Kay Scarpetta (Giavara, 2018: 69). Podemos deducir entonces que los géneros que se entremezclan en esa obra son la *chick lit*<sup>2</sup> por una parte (*El diario de Bridges Jones*, de Helen Fielding, es una de sus obras más representativas, si no la que más) y la novela detectivesco-policíaca por otra (recordemos que Scarpetta es la forense protagonista de los libros de Patricia Cornwell). Dentro de la tradición del llamado *giallo* italiano protagonizado por mujeres, explica Mauro Novelli (2020: 39), el elemento sentimental suele ganar protagonismo, y así sucede en los libros con Alice Allevi como personaje principal. La propia Alessia Gazzola afirma en una entrevista (Briganti, 2014) que para ella es menos importante dedicar atención, cierta mirada crítica, a la realidad social inmediata (rasgo prácticamente insoslayable de la novela negra) que demorarse en la sentimentalidad de sus personajes: a su juicio, es mucho más difícil entretener representando sentimientos. Subraya además cómo esa hibridación de géneros que adopta quizá sea la razón de la popularidad de sus obras.

Partiendo entonces de la base de que cada género literario ofrece expectativas distintas para el público lector, el propósito del presente artículo será mostrar cómo afronta la traducción al castellano de *L'allieva* la mezcla de géneros. La hibridación requiere de quien traduzca el conocimiento de los mecanismos y recursos que permiten identificar a un género literario como tal. En este sentido, adelantaremos que en el TO asistimos a una relación más o menos equilibrada entre novela detectivesco-policíaca y *chick lit* en lo que se refiere a la trama (es decir: lo sentimental y lo detectivesco van de la mano, aunque son las vicisitudes amorosas de Alice Allevi las que, en definitiva, articulan toda la serie de *L'allieva*). En el plano lingüístico, sin embargo, se impondrán los elementos propios de la *chick lit*, como intentaremos demostrar.

## 2. Una novela detectivesco-sentimental

Si las novelas detectivesco-policíacas suelen presentarse con una apariencia tipográfica que las identifica a primera vista, como por ejemplo el color negro de su cubierta o, en Italia, el color amarillo, *giallo* (de ahí la denominación del género en este país, pues amarillas eran –y son– las cubiertas de la mítica colección de Mondadori), la *chick lit*, por su parte, adopta texturas satinadas y colores brillantes (sobre todo el rosa) e ilustraciones pop para sus cubiertas

(cfr. Montoro, 2012 para un análisis pormenorizado). En el caso de la novela que nos ocupa, la cubierta es la misma para la edición italiana y para la española. En ella vemos una especie de sierra, que imaginamos un instrumento quirúrgico, para la autopsia, una pulsera y la tarjeta de visita de la protagonista, sobre un papel con lo que parece ser el informe de la víctima del crimen. Hay, también, un rastro de sangre, o quizá sea la marca de una copa de vino, que mancha el documento. Leemos, junto al título y al nombre de la autora, una especie de eslogan: *È giovane. È brava. Non regge bene le autopsie. Ma ha tutta la morte davanti.* («Es joven. Es competente. No resiste una autopsia. Pero tiene toda la muerte por delante»). La cubierta es sobria desde el punto de vista cromático, en blanco, grises y burdeos. Visualmente, *L'allieva* se presenta, sobre todo, como una novela de intriga.

Difiere, sin embargo, en las dos publicaciones, el paratexto. En el de la edición italiana (se ha manejado para este trabajo la edición en papel, pero lo encontramos prácticamente igual en las librerías en línea) se menciona al carácter atolondrado de Alice, el amor que siente por su trabajo, su empeño en defender su valía profesional, la importancia que tienen en su vida las amigas, la relación ambivalente con su jefe y, por fin, el caso de homicidio al que deberá enfrentarse. En la edición española (en este caso el texto que informa acerca del libro electrónico) el resumen de la trama se centra en el interés que pone la no experimentada Alice en la resolución del enigma criminal. No se hace alusión alguna a sus amistades ni a sus posibles amoríos que, como hemos dicho, ocupan un lugar destacado en la narración. Exceptuando una alusión a la *chick lit* en uno de los extractos de reseñas que acompañan al resumen de los contenidos de la novela, el paratexto en castellano, en definitiva, tanto visual como lingüísticamente, se centra en el elemento de suspense de la novela, como si fuera el único, y puede que esa voluntad editorial de resaltar el componente detectivesco haya determinado la estrategia seguida en la traducción. Como indica Gemma Lluch (1998: 98) a propósito de la literatura infantojuvenil, el paratexto funciona como un «contrato de lectura» que no debe incumplirse. La afirmación nos parece igualmente válida en el caso de la literatura para un público destinatario adulto.

Muy someramente, podría decirse que del género policíaco, además de, por supuesto, la trama investigativa, *L'allieva* adopta como elemento primordial el uso constante del diálogo, elemento este que planteará los particulares problemas derivados de la traslación de la llamada «habla escrita» (Nencioni, 1983: 175), «mímesis de la oralidad» (Narbona, 2001), «oralidad ficcional» (Brumme, 2012: 33) o, para el campo de la traducción audiovisual, «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004: 168). Aunque el dialogismo no sea, obviamente, exclusivo de la narrativa detectivesco-policíaca, y abarque diversos géneros (cfr., por ejemplo, Brumme y Resinger eds., 2008; Cunillera y Resinger eds., 2011; Brumme, 2012; Brumme y Espunya eds., 2012; Calvo Rigual y Spinolo coords., 2016 o, en el ámbito contrastivo italiano-español, San Vicente y Morillas coords., 2014) sí que constituye una de sus señas de identidad (Cadera y Pavić Pintarić eds., 2014). También es el diálogo una de las señas de identidad de la *chick lit*, y esta confluencia (común a buena parte de la literatura popular) sustenta la operación de fundido de géneros que practica Alessia Gazzola.

A las cuestiones relativas a la oralidad, debemos añadir las posibles dificultades que pudo plantear en la traducción la presencia de términos especializados, reflejo de las distintas profesiones implicadas en la resolución de los casos, con predominio en las novelas de Gazzola,

dada la ocupación de la protagonista, del ámbito médico-forense. Si a eso unimos la sintonía de la heroína de la serie con la que cabría llamar «sensibilidad *chick lit*», derivada, como veremos enseguida, del mundo de las revistas para mujeres, el conocimiento de términos típicos de la moda o la cosmética también se revelará necesario a la hora de traducir.

Dentro de la tradición más propia de la *chick lit*, la protagonista es una joven veinteañera y dinámica que lucha por afianzarse en el mundo laboral y mostrar su valía. El humor es uno de los instrumentos utilizados para rebajar la angustia ante un trabajo sin expectativas de progreso y mal pagado (Ferriss, 2015 subraya cómo esta denuncia de la inestabilidad laboral es inherente a la *chick lit*). En el caso de Alice esta precariedad laboral se manifiesta en la constante amenaza de que no va a ser capaz de superar las pruebas necesarias para poder quedarse en el Instituto de Medicina legal donde ejerce como médica residente. El trato que recibe de sus colegas de más experiencia tampoco será de mucha ayuda, como veremos a continuación. Antes, hay que señalar que en los ejemplos se indica la página de la edición italiana (Gazzola, 2016 [2011]) y, para la traducción, puesto que se ha utilizado un libro electrónico (Gazzola, 2012), el nombre del capítulo al que pertenece la cita.

### Ejemplo 1

L'annuale party di beneficenza organizzato da quegli iperattivi di Pediatria mi ricorda puntualmente che, in qualità di specializzanda in Medicina legale, mi trovo – senza alcuna chance di progressione verticale – all'ultimo gradino della catena alimentare della Medicina. Gli altri, ossia tutti gli altri medici, sono convinti di essere al vertice. (...)

Per tanto, irrisa dai colleghi che giocano al Dr House ed esclusa da quelli che si sentono protagonisti di un romanzo della Cornwell, non posso che considerarmi un'appendice vermiforme della Medicina legale. (pag. 8)

La fiesta anual de beneficencia que organizan los hiperactivos miembros de la sección de Pediatría me recuerda puntualmente que, dada mi calidad de residente de medicina forense, me encuentro en el último eslabón de la cadena alimentaria del mundo de la Medicina, y sin posibilidad alguna de progresión vertical. Los demás, esto es, el resto de los médicos, están convencidos de encontrarse en la cima. (...)

Por tanto, dado que los colegas que juegan a ser el doctor House se mofan de mí y que los que se sienten protagonistas de una novela de Cornwell me excluyen sin más, es lógico que me considere a mí misma un mísero apéndice vermiforme de la medicina forense. («La inspección ocular»)

Así comienza la novela. Como vemos, ni el estilo del TO ni el clima recuerdan en absoluto al de una obra policíaco-detectivesca tradicional; se recrea en su lugar el estilo y clima propios de la *chick lit*, en la que las referencias a la cultura popular y el desenfado lingüístico son (volveremos a estos elementos) moneda corriente. Pero tanto la inserción de elementos pertenecientes a la cultura popular (marcas, series de televisión, obras literarias) como la ironía crítica son también rasgos propios de la literatura policíaco-detectivesca. Valiéndose de una enciclopedia que busca la complicidad con las personas a quienes cuenta su historia, esto es, el público lector, Gazzola actualiza los nexos que vinculan los dos (sub)géneros que se funden en *L'allieva* aunque llevándolos más hacia el mundo *chick*.

Por ejemplo: más propios de la *chick lit* que de la literatura detectivesco-policíaca son el tipo de extranjerismos empleados y el gusto por un presunto cosmopolitismo que recurre, sin adaptarlos, a términos de la moda, de la gastronomía o del arte, si bien es cierto que la lengua

italiana, en principio, se muestra más inclinada a asumir extranjerismos y a incorporarlos a su habla cotidiana (Ondelli, 2020b), como es el caso de *chance* de nuestro ejemplo 1, y en cierta medida de *party*, normalizados además dentro del texto en italiano, como es habitual (Berisso, 2000: 476), sin el empleo de la cursiva. Ambos extranjerismos desaparecen en la traducción, y si bien *chance* podría suponer un escollo para la comprensión, también es cierto que *party* es fácilmente entendible por un público lector medio y podría haberse respetado, siguiendo la lógica de la *chick lit*, y su asimilación paródica del lenguaje utilizado por las convencionales revistas para mujeres (Harzewski, 2011: 47) y, también, dentro de la tendencia de estas revistas a no traducir determinados elementos (Vidal Claramonte, 2012) que ha alcanzado un carácter icónico.

### 3. Lenguaje *chick*

Uno de los rasgos que conforman la *chick lit* es el humor, que en este caso no es opcional (como ocurre con la novela policíaco-detectivesca), sino intrínseco. En *L'allieva* lo encontramos, siguiendo esta tradición, sobre todo en los momentos en que la heroína, experta en meteduras de pata, se enfrenta a una situación incómoda. Se trata de un humor muy distinto al de la novela negra: no es incisivo ni, si queremos, intelectual. Más que provenir de juegos verbales, deriva de las situaciones por las que pasa la protagonista, como si asistiéramos, podría decirse, a una conversación entre amigas que recordaran una anécdota quizá poco divertida en su día, pero que, al recordararla y contarla, se torna ocasión de risa:

#### Ejemplo 2

(...) «A proposito, sono Alice Allevi» dico poi porgendogli la mano.  
 «Arthur Malcomess» risponde, porgendo la sua.  
 «Malcomess?» chiedo corrugando la fronte. «Ma dai! Come quello stronzo del mio capo.» Non è stato elegante dirlo, lo so, ma ho esagerato con i mojito e ora mi sento lievemente disinibita.  
 Lui inarca le sopracciglia. «Paul Malcomess?»  
 «Sì» rispondo (...).  
 «È mio padre» risponde amabilmente, con tono nient' affatto offeso.  
*Merda. Merda. Merda.* (pag. 69)

(...) —A propósito, me llamo Alice —añado tendiéndole la mano.  
 —Arthur Malcomess —contesta alargándome la suya.  
 —¿Malcomess? —pregunto frunciendo el ceño—. ¡Caramba! Como el gilipollas de mi jefe. Sé de sobra que el comentario no ha sido, lo que se dice, de buen gusto, pero me he pasado con los mojitos y me siento ligeramente desinhibida.  
 Él arquea las cejas.  
 —¿Paul Malcomess?  
 —Sí —contesto. (...)  
 —Es mi padre —responde afablemente. Por el tono, no parece haberse ofendido.  
*Mierda. Mierda. Mierda.* («La belleza inconsciente»)

Lo habitual en la *chik lit* es que sea la heroína quien cuente la historia, como en este caso la propia Alice, y que lo haga con desenvoltura y ánimo autoparódico. Los rasgos de oralidad en este ejemplo son manifiestos y la traducción los respeta en algunos casos: los términos mal-

sonantes (*stronzo* y *merda*), por ejemplo, se han traducido oportunamente, y la expresión *ho esagerato* se ha vertido al español con el coloquial «me he pasado». La traducción de *Ma dai!* como «Caramba!» nos recuerda eso que, en principio, podríamos definir como «traductés»: se introduce una interjección que pasa desapercibida porque se repite con frecuencia en los libros que leemos traducidos, pero que hoy no se usa en nuestra lengua con la abundancia y espontaneidad del *Ma dai!* del original. Podría hablarse aquí entonces de un tipo particular de intertextualidad, de intertextualidad entre traducciones. Comprobaremos después, no obstante, que este «caramba» forma parte del idiolecto de la propia Alice, aunque como traducción de *caspita*.

Pero, sin abandonar el campo léxico, observamos que en la traducción desaparece la repetición del verbo *porgere*, sustituido por «tender» y «alargar» para evitar la reiteración propia de la expresión espontánea, al igual que ocurre con *rispondere*, que se traduce con las correspondientes formas de «contestar» y «responder». Se reescribe o se «literaturiza», podríamos decir, la oralidad, sobre todo cuando no forma parte del discurso directo. Desde el punto de vista sintáctico, se aplica el mismo criterio corrector: una frase como *Non è stato elegante dirlo, lo so*, se reordena, compensando la pérdida del énfasis que marcaba en el TO el orden de los elementos con añadidos como «de sobra» y «lo que se dice». Se contradice de esta forma la estrategia de traducción aplicada con acierto, como hemos reseñado, a palabras malsonantes y giros coloquiales, y se eleva ligeramente el estilo.

En nuestro siguiente ejemplo volvemos a encontrar humor y lenguaje malsonante. Aquí se produce un crescendo en la cadena de interjecciones, que van intensificándose a medida que aumenta la desesperación de la heroína. La función del disfemismo, dentro de su amplia variedad de manifestaciones (Bazzanella, 2020) es, aquí, liberatoria (Tartamella, 2006: 52), una marca del estado de ánimo del personaje:

### Ejemplo 3

(...) Dal canto mio, siedo alla mia postazione continuando a sentirmi sotto shock.  
Santi numi. Perdindirindina. Cazzoooooooooooooooooooooooooooooo!  
La situazione è drammatica, se non peggio. (pag. 36)

(...) Me siento en mi sitio aturdida y confusa.  
Por dios y todos los santos. Cáspita. ¡Coñoooooooooo!  
La situación es, y me quedo corta, dramática. («Si la vida es un campo de golf, los lunes son los agujeros en la arena»)

Se pasa de dos interjecciones de cierto sabor añejo y si queremos cursi (*santi numi* y el palazzeschi *perdindirindina*), cuya función es servir como contrapunto a la que viene a continuación, mucho más convencional y contundente (*cazzo*). Precisamente Umberto Eco (2015: 20) señalaba el desgaste (por sobreuso) de los términos disfémicos y sugería que la juventud podría distinguirse utilizando *perdindirindina* en vez de *cazzo*, siempre y cuando, añadía, supieran que dicho término existe. Como curiosidad, *perdindirindina* es la traducción que se ofrece para *whoopsie daisy* en la versión italiana de la película *Nothing Hill* (la emplea el protagonista, encarnado por Hugh Grant, quien despierta la hilaridad del personaje interpretado por Julia Roberts) mientras que en la versión española del film lo que encontramos es «*mecachis*».

En definitiva, se trata de un eufemismo, *perdindirindina*, que en conjunción con *santi numi* no deja de provocar, en cierta manera, la sonrisa. En ese sentido, la traducción española recoge a medias el tono del original, pero igualmente la contraposición «Cáspita» / «coño» sigue siendo determinante, como lo hubiera sido también la opción de «joder», que con la prolongación de la vocal tónica (nótese ese recurso que podríamos definir como tebeístico) resultaría aún más expresiva. En cualquier caso, los términos malsonantes presentes en la novela no son demasiados; casi no van más allá de *cazzo*, *stronzo* o *merda*, y no alcanzan el nivel disfémico de algunas novelas policíaco-detectivescas en las que predominan con función coercitiva sobre la afectiva (seguimos aquí la terminología de Culpeper, 2011).

Quizá para evitar el anglicismo, *sotto shock* es traducido como «aturdida y confusa», deshaciéndose así la coloquialidad del TO y la condensación semántica. En compensación, *se non peggio* pasa a ser «y me quedo corta», ajustándose el balance entre la espontaneidad y el discurso programado.

Pero no siempre nuestra protagonista se ve en situaciones incómodas. En nuestro siguiente ejemplo, Alice es absolutamente feliz:

#### Ejemplo 4

Perché ho flirtato con un figo del calibro di A.M., perché mi sento vezzosa e chic come Keira Knightley nella pubblicità di Coco Mademoiselle e infine, *last but not least*, perché ho decisamente esagerato con i mojito e sento di aver perso i contatti con il mio corpo, come quella volta che ho provato un materasso *memory foam* al centro commerciale. (pag. 72)

(...) porque he coqueteado con un tío bueno del calibre de A. M., porque me siento tan agradecida y chic como Keira Knightley en el anuncio de Coco Mademoiselle y, por último, *last but not least*, porque, y me quedo corta, he exagerado con los mojitos y tengo la sensación de haber perdido el contacto con mi cuerpo, como la vez en que probé un colchón *memory foam* en un centro comercial. («La belleza inconsciente»):

En esta ocasión, y como prueba de que la estrategia de traducción va cambiando según el contexto, los extranjerismos permanecen en castellano: *chic* ya está asimilado (*shock*, que veíamos en el ejemplo anterior, también, pero dentro del lenguaje oral, más que escrito, y probablemente por eso no se ha conservado, porque no es normativo), y la expresión *last but not least* parece considerarse lo suficientemente conocida, al igual que el tipo de colchón al que se alude. Algunas opciones léxicas se apartan nuevamente de lo coloquial, como *flirtato* traducido como «coqueteado» (quizá, dentro del contexto, «ligar» hubiera sido una buena opción, puesto que además se puede coquetear sin obtener respuesta), mientras que «agradecida» no resulta demasiado congruente con el tono del párrafo y se aparta de la pretendida espontaneidad verbal del personaje (tal vez «estilosa», un término muy de revista, se hubiera ajustado más al original). La sintaxis también se modifica: «la vez en que» constituye un sintagma demasiado articulado para tratarse del reflejo de un lenguaje oral y desenvuelto (para reflejar esa espontaneidad, el TO recurre a un *che polivalente*, rasgo en su día identificado por Sabatini [1985] como característico del italiano medio).

Las comparaciones que nos ofrece la protagonista, en las que los elementos de la cultura popular sirven como *tertium comparationis*, resaltan la conexión referencial que la novela tiene con la *chick lit* y, por tanto, con las revistas femeninas y sus seguidoras. De esta forma, al igual que con los avatares amorosos, se potencia la identificación del público lector, que,

como destaca Valentina Re (2019: 72), en el caso de los libros de Gazzola es mayoritariamente femenino. Pertinentemente, no se ha considerado oportuno eliminar o cambiar las alusiones a Keira Knightley y el anuncio de Coco Mademoiselle que protagoniza la modelo, ni especificar que lo que se publicita es un perfume. Cathy Yardley (cit. en Ryan 2010: 75) destaca cómo en la *chick lit* todo este tipo de referencias a la cultura popular (personajes, marcas, etc.) se da por sabido, al igual que en las revistas para mujeres, que suponen compartir una enciclopedia común, enciclopedia que en este caso se ha incorporado en la traducción.

No ocurre lo mismo en nuestro siguiente ejemplo, que recoge igualmente la esencia de la *chick lit*, en su mezcla de extranjerismos, lenguaje especializado, referencias a marcas, preocupación por la estética:

### Ejemplo 5

Le sorrido indulgentemente. E nel frattempo ne approfitto per ricontrollarmi rapidamente con lo specchio che tengo sempre in borsa – un'enorme Longchamp beige, per l'occasione, in perfetta *attitude* coloniale. Il mio rimmel waterproof ha resistito alle lusinghe dell'afa; asciugo un po' di unto dalla zona T con un kleenex e applico un velo di gloss. (pag. 344)

Sonrí con indulgencia y, mientras tanto, aprovecho para revisar rápidamente mi aspecto con el espejito que llevo siempre en el bolso —un enorme Longchamp beis, perfecto para la aventura colonial—. El rímel resistente al agua ha soportado las lisonjas del bochorno; seco un poco los brillos que se han formado en la zona T con un pañuelo de papel y me aplico un poco de pintalabios. («The sheltering sky»)

En el caso de los términos relacionados con la cosmética, *waterproof* y *gloss* (de nuevo sin cursiva en el original) han sido traducidos por su equivalente al castellano, por más que ambos estén absolutamente integrados en el vocabulario cotidiano de quienes utilizan esos productos (y un *gloss* no es un pintalabios exactamente). También se ha cambiado *kleenex* por «pañuelo de papel», evitando la metonímica mención a la marca registrada. Desaparece igualmente el único extranjerismo en cursiva del original, en *in perfetta attitude coloniale*, empleado aquí irónicamente, modulado como «perfecto para la aventura colonial».

Otros extranjerismos también se eliminan en la traducción, como *Special Guest Star* (pag. 15), que pasa a ser «artista invitado», *nonchalance* (pag. 75), «como quien no quiere la cosa» o *Les jeux son fait* (pag. 193), «La suerte está echada», mientras que se mantienen *pijama party* (pag. 25), «pijama party» o *enfant prodige* (pag. 85). Conviene insistir en que aquí los extranjerismos son parte de las convenciones estilísticas de la *chick lit*, y que habría que tener en cuenta no solo su valor semántico, sino el hecho de que, parafraseando a Laura Ricci (2013: 93), crean una peculiar atmósfera narrativa.

Más allá de la percepción lingüística que se le presuponga al nuevo público receptor, no parece existir un patrón común a la traducción de los extranjerismos, aunque se observa una tendencia a hispanizar el texto. Así, cuando se traduce el apodo con el que se denomina a lo largo de toda la novela a la persona que está a cargo del Instituto médico, *il Boss*, se optará por trasladarlo como «el Jefe». Se prescinde de un vocablo asimilado, incluso con la misma carga irónica que en el original italiano, por el público hispanoparlante, y se pierde así parte del componente semántico y estilístico del TO:



### Ejemplo 6

Poco dopo, siamo tutti nella stanza del potere fatto uomo: il Boss. (pag. 31)

Poco después nos encontramos todos en el despacho de la encarnación del poder: el Jefe. («Si la vida es un campo de golf, los lunes son los agujeros en la arena»)

De la misma forma, parece incongruente no haber respetado en el texto en español el italianismo *prima donna*, en vez de ofrecer como equivalente otro extranjerismo, «vedette», que tan alejado queda del campo semántico del primero:

### Ejemplo 7

(...) Mi fa ridere il «noi», perché Claudio è una prima donna e non ha alcuna voglia di dividere gli onori, men che meno con due amebe come noi. (pag. 23)

(...) Me produce risa el «nosotros», porque Claudio es una vedette sin la menor intención de compartir los honores que le corresponden, y no digamos con dos amebas como nosotras. (Casualidad y causalidad)

## 4. Intertextualidades

Como parte también de esa escritura que se aleja estilísticamente de lo convencional en lo que a novela policíaco-detectivesca se refiere, los diversos capítulos que componen el libro se indican no con un número o una fecha, por ejemplo, sino mediante citas de canciones o películas, proverbios existentes o creados *ad hoc*, epígrafes más neutros como *Il sopraluogo* (pag. 7) («La inspección ocular»), *Primo appuntamento* (pag. 96) («Primera cita») o, con un guiño a la terminología médica, *Eziopatogenesi di un viaggio* (pag. 310) («Etiopatogénesis de un viaje»).

Estos títulos anticipan el cariz de las vicisitudes que la protagonista vivirá durante el capítulo en cuestión y muestran cómo el conocimiento de elementos considerados populares es imprescindible a la hora de traducir literatura contemporánea, como ya señaló por otra parte Manchette (2003 [1996]: 362-363) en relación con la novela policíaco-detectivesca y su creación de atmósferas, y como se ha señalado también en relación con la *chick lit* y su reiteración en el uso de marcas, nombres de restaurantes, personalidades, etcétera, para la construcción de sus mundos narrativos. Estas alusiones merecen, por tanto, un espacio aparte, debido a las cuestiones traductológicas que plantean.

La estrategia general utilizada con el título de los capítulos ha sido traducir lo que estaba en italiano y respetar lo que estaba en otra lengua. La cuestión, sin embargo, no es tan sencilla. Por ejemplo, tenemos capítulos denominados *I will survive* (pag. 38); *Those who are dead are not dead, they're just living in my head* (pag. 56); *Wake up, it's a beautiful morning* (pag. 317) o *We can be heroes, just for one day* (pag. 365). Se trata de versos extraídos de canciones, algunas de las cuales sonarán inmediatamente en la cabeza de bastantes personas. Siendo citas en inglés, no se ha contemplado, como vemos, la posibilidad de traducirlas, como tampoco se ha contemplado en el caso de *The sheltering sky* (pag. 339), que se ha asimilado al resto de referencias en inglés, cuando en España este libro (pasamos de la música a la literatura por un momento) se tituló *El cielo protector*.

Distinto es el caso de canciones o citas de canciones italianas, en las que las posibilidades son dos. Una, que las canciones también existan en español, con lo cual podría haberse optado por hacer referencia a su versión castellana. Es lo que ocurre, por ejemplo, con uno de los títulos, *Ci vorrebbe un amico* (pag. 74). Este tema de Antonello Venditti, y que han cantado Bertín Osborne o Sergio Dalma, en castellano se titula «Necesito un amigo» (en el caso de Osborne, «Necesito una amiga»). No parece haberse entendido como cita en la traducción, que ofrece un literal «Haría falta un amigo», con lo cual la alusión, para quien pudiera haberla captado, se pierde.

La otra posibilidad es que se trate de canciones italianas sin versión en español. Ahí las opciones son: o bien obviar la referencia y traducir directamente, o bien dejar la cita en italiano para quien sea capaz de captarla, tal y como se hace con las citas en inglés. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que por más que se esté en contra del anglocentrismo, está claro que *I will survive* o el estribillo de la canción de David Bowie tienen más posibilidades de formar parte del acervo musical del público lector hispanohablante que las canciones italianas. Dicho de otro modo, y de la forma más simple posible: no es que las canciones en inglés sean de otra cultura, es que son de nuestra cultura, y se las trata como tal.

En *La alumna* se ha decidido traducir las referencias musicales italianas más o menos literalmente, de modo que, por poner un par de ejemplos, *Questo vento agita anche me* (pag. 160) tiene como equivalente «Este viento me agita también», o *Codici di geometria esistenziale* (pag. 170) «Códigos de geometría existencial» (para quien haya entendido que algunos de los capítulos son citas de canciones, y sea amante de la música italiana, quizá estaría clara, en este caso, la mano de Franco Battiato). Un título de capítulo tan extenso como *Ho deciso di perdermi nel mondo. Anche se sprofondo lascio che le cose mi portino altrove. Non importa dove. Non importa dove* (pag. 358) («He decidido perderme en el mundo. Incluso si me hundo, dejo que las cosas me conduzcan a otro lugar. Sin importar adónde. Sin importar adónde») daría pistas de que nos encontramos ante una cita, aunque se ignore que se trata de un tema de Morgan. El hecho es que estos títulos son evocativos, y constituyen una especie de ilustración musical que no siempre va a poder percibirse (la música es universal, pero los gustos o conocimientos personales son, claro está, individuales), tanto para quien lea el TO como el TM. En lo que respecta a la traducción, una solución posible hubiera sido servirse de notas al pie, bien incluyendo la traducción e indicando que se trata de una canción, bien incluso invirtiendo este procedimiento y ofreciendo el texto original en dichas notas. Otra solución más sencilla sería incluir una única nota, que avanzara que los títulos sin traducir remiten fundamentalmente a canciones o a citas de canciones. La propia autora nombra en sus agradecimientos finales a diversas voces, comenzando por los Coldplay, aunque sin especificar qué elementos toma de cada persona citada. Igualmente, se podría añadir a continuación de cada cita la fuente: quizá no habría que despreciar la curiosidad del público lector, en grado de buscar por sí mismo las referencias que le interesen.

## 5. Lenguaje especializado

En la configuración lingüística de una novela policíaco-detectivesca los términos especializados desempeñan un importante papel a la hora de potenciar la verosimilitud de la narración y definir la caracterización profesional y social de los personajes. Funcionan, además, como

una suerte de factor intertextual, en tanto que elementos como informes policiales o notariales, atestados, autopsias, etc. remiten a otras autopsias, informes policiales, etc. con los que ya ha tenido ocasión de enfrentarse el público lector habitual.

En nuestro ejemplo 1 encontrábamos ya los primeros términos especializados —estamos ante una novela policiaco-detectivesca de tema médico, aunque no se la pueda denominar *medical thriller* (para serlo, a *L'allieva* le faltaría, entre otras cosas, adrenalina)—. Se trata de términos muy generales, como es el caso de *specializzanda*, que en castellano tiene una traducción más específica dentro del mundo de la medicina, «residente». Por su parte, *medicina legale* es traducido como «medicina forense»: ofrecer ese equivalente, y no el de «medicina legal», presenta la ventaja de que el término forense evoca de modo inmediato la idea de una investigación, incluso la escena del crimen, si queremos, y además resulta discursivamente más utilizable como sustantivo, en lugar de «médico legista». En contraposición, el Instituto en el que hace sus prácticas Alice, el *Istituto di medicina legale*, es traducido como «Instituto de medicina legal». De hecho, ambos términos se utilizan comúnmente como sinónimos, y así lo hace el *Diccionario de términos médicos de la Real Academia de Medicina* (en línea), aunque la definición se da bajo la voz «medicina legal».

Soledad Díaz Alarcón (2013: 33) compara la investigación detectivesca con la investigación científica: el nexo entre ambas está constituido por «la observación, el análisis y la deducción», pero mientras la ciencia quiere llegar a conclusiones generales, sigue apuntando Díaz Alarcón, quien investiga un caso quiere llegar a una conclusión concreta. Alice Allevi, como veremos, está tan atenta a los indicios que le puedan aportar sus conversaciones con las personas sospechosas como a los que le proporciona el estudio del cadáver de la chica fallecida que centra el caso indagado en *La alumna*. Podríamos decir que en la forense Allevi se superponen la mirada científica y la mirada detectivesca, de acuerdo con las exigencias del género.

Precisamente el primer capítulo de la novela se llama *Il sopralluogo*, traducido como «La inspección ocular». El término aparece en seis ocasiones más, traduciéndose de nuevo como «inspección ocular» (pags 13, tres recurrencias; 19 y 25) y como «reconocimiento» en otra (pag. 21). La fórmula de «inspección ocular» parece haber sido considerada la mejor solución en el contexto de novela policiaca en el que nos encontramos, pues, teniendo en cuenta la polisemia de la palabra «reconocimiento», no se asociaría de forma tan inmediata el título del capítulo con la investigación criminal que constituye el núcleo de la narración. De hecho, en esa misma línea, y solo como curiosidad, señalaremos que en la traducción francesa (Gazzola, 2011) el capítulo se titula *La scène de crime*, «La escena del crimen». Vemos así que un término en principio no demasiado complicado genera, al ser traducido, una cadena de asociaciones que determina el tono general del relato.

Pero asistamos a esa inspección ocular:

### Ejemplo 8

«Il cadavere giace supino sul tavolo anatomico. Indossa una camicia bianca di cotone e una gonna di lana con disegno scozzese. Alle gambe porta calze di nylon di colore nero. Altezza 177 cm. Lieve deperimento organico.» Claudio detta professionalmente gli appunti al suo registratore Olympus. «Ipostasi di colore rosso violaceo in secondo stadio, diffuse alla superficie posteriore del tronco, degli arti superiori e inferiori. Rigidità valida e generalizzata. Non segni esterni di putrefazione».

Poi i tecnici cominciano a svestirla. Tagliano la gonna e la camicia, svelando la biancheria color grigio perla. Claudio, intanto, prosegue: «In regione occipitale, ampia soluzione di continuo, lineare, con margini frastagliati intramezzati da lacinie tissutali.» (pag. 39)

—El cadáver yace boca arriba sobre la mesa anatómica. Viste una camisa blanca de algodón y una falda de lana de cuadros escoceses. En las piernas lleva unas medias de nailon de color negro. Altura, ciento setenta y siete centímetros. Leve descomposición orgánica. —Como un auténtico profesional, Claudio dicta sus apuntes a su grabadora Olympus—. *Livor mortis* de color rosa morado de segundo estado, difundido por la superficie posterior del tronco y de las extremidades superiores e inferiores. Rigidez válida y generalizada. No hay señales externas de putrefacción.

A continuación, los técnicos empiezan a desvestirla. Le cortan la falda y la camisa dejando a la vista la ropa interior de color gris perla que llevaba la muerta. Claudio prosigue:

—En la región occipital, una amplia solución de continuo, lineal, con márgenes quebrados intercalados de franjas de tejidos. («I will survive»)

Desde que en 1990 Cornwell inició la serie protagonizada por la forense Kay Scarpetta con *Postmortem (Autopsia)*, o, por poner otro ejemplo, pocos años después Katy Reichs hiciera lo propio con su personaje de la antropóloga forense Temperance Brennan, la pormenorizada descripción de los cadáveres se ha consolidado como un aditivo esencial en este tipo de narraciones. La traducción de *L'Allieva* no parece haber valorado lo suficiente este factor. Desde el punto de vista de la terminología, observamos una simplificación en la traducción de *supino* como «boca arriba», o incluso de *tissutali* como «de tejidos», en vez de «tisulares», mientras que en la última frase la operación es inversa: así, *soluzione di continuo* ha sido traducido conservando la frecuencia de uso en lengua italiana en vez de con el habitual «solución de continuidad», y *margini frastagliati* como «márgenes quebrados» en vez de, por ejemplo, «bordes irregulares». De la misma forma, se ha preferido traducir *Ipostasi* como *Livor mortis*. Pero lo que más llama la atención es que *rosso violaceo*, «rojo violáceo», se convierta en «rosa morado», cuando precisamente los colores son el indicador principal para la datación de un cadáver, como cualquier amante del género policíaco-detectivesco sabe: se rompe una vez más en la traducción con la lógica propia del original, que exige en pasajes como el que acabamos de citar la asimilación de cierto vocabulario médico-legal básico, un factor que, además de ser parte de la atmósfera del relato, potencia su verosimilitud.

Siguiendo con nuestro análisis, y desde una perspectiva más general, fijémonos ahora en que, en línea con la tendencia a la explicitación de las traducciones (Ondelli, 2020a: 20) y con el deseo de evitar ambigüedades, se ha añadido «que llevaba la muerta» para que no quepa duda de a quién pertenecía la ropa interior.

Entre otras pequeñas modificaciones, la omisión de *intanto* (*Claudio, intanto, prosegue*, traducido como «Claudio prosigue») crea en el texto en castellano la impresión de que Claudio se ha detenido en su dictado de la autopsia para contemplar cómo desvestían a la chica. Se acentúa así el elemento voyeurístico presente en toda descripción de un cadáver (Horsley y Horsley, 2003).

Por último, prestemos atención al detalle de la marca de la grabadora, elemento este —la presencia de marcas— constituyente del mundo de las novelas policíaco-detectivescas y su deseo de ofrecer el máximo de detalles y generar una atmósfera determinada, como vimos antes con Manchette. Es un recurso que enlaza de nuevo con la *chick lit*, en la que, sin embargo, la

referencia a marcas registradas tiene como intención reforzar los indicios de pertenencia a un determinado estatus pero, sobre todo, la aspiración a alcanzar dicho estatus.

Volviendo a los términos médicos, estos forman parte tanto de las conversaciones cotidianas en el Instituto de medicina legal como, por supuesto, de los trabajos que en dicho instituto se realizan y de los expedientes que se reciben, como el informe toxicológico que analiza la presencia de drogas en los metabolitos de la difunta, y que Alice nos cuenta:

### Ejemplo 9

Come era prevedibile, il tossicologo non è in grado di stabilire l'ora di assunzione in base ai metaboliti reperiti nel sangue: e questo perché, mi spiega Claudio, la farmacocinetica individuale è molto variabile e non esistono parametri attendibili in tal senso. (pag. 173)

Como era de prever, el toxicólogo no es capaz de establecer la hora del consumo de la droga basándose en los metabolitos que se encontraron en la sangre, y ello porque, según me explica Giulio, la farmacocinética individual es muy variable y no existen parámetros fiables al respecto. («Códigos de geometría existencial»)

En este caso, Claudio (hay un despiste en el nombre en la versión española) le explica a Alice el sentido del informe toxicológico y, de paso, con didactismo sutil, a quien lee la novela, para que no pierda detalle. El ejemplo no presenta complejidad, más allá de que quizá se podría haber optado por «ingesta» o «ingestión» en lugar de «consumo», o haber traducido *reperiti* simplemente como «encontrados», en vez de «que se encontraron»: las relativas específicas son usadas reiterativamente en la traducción.

Igualmente, y como parte de la ambientación y de la búsqueda de verosimilitud, encontramos términos médicos en las conversaciones entre los personajes e incluso en los títulos de alguno de los capítulos, como se ha visto ya. Asimismo, en la novela se hilvanan referencias a principios activos de medicamentos, como el *paracetamolo* («paracetamol», en diversas páginas) o la *parossetina* (pag. 17) («paroxetina»). Hay un caso en el que se cambia el nombre del medicamento: así, el *Imodium* (pag. 8) del original (vendido igualmente en España pero poco conocido) pasa a ser «Fortasec», potenciándose así la identificación inmediata de la aplicación del fármaco y los males que combate, y revelando, si queremos, cierto humor escatológico del original:

### Ejemplo 10

La tentazione di darmi malata è veramente forte. Un'emicrania improvvisa, un attacco d'asma, una salmonellosi resistente all'Imodium. (pag. 8)

La tentación de decir que estoy enferma es casi irresistible. Una migraña repentina, un ataque de asma, una salmonelosis resistente al Fortasec. («La inspección ocular»)

## 6. Cuestión de detalles

Punto de unión entre la novela de investigación y la *chick lit*, el diálogo sirve para dar impulso a la investigación a través, principalmente, de interrogatorios y del intercambio de información entre quienes investigan. También sirve como caracterización lingüística (es decir, moral) de los distintos personajes (Cadera y Pavić Pintarić, 2014: 10). En esta primera entrega de la serie, Alice, como investigadora no profesional que es, seguirá su intuición para indagar y

llegar a la verdad, un poco, si queremos, como Miss Marple, quien tiene precisamente en la charla informal su vehículo infalible de averiguación (Orsini, 2014: 107). Alice, al igual que Miss Marple, se entrometerá y hará preguntas, buscará la confianza de sus interlocutoras e interlocutores para encontrar datos que de otra manera no obtendría. Ella misma es consciente de que está yendo más allá de su labor médica, como cuando aprovecha que debe extraerle sangre a uno de los sospechosos para hacerle algunas preguntas:

### Ejemplo 11

«Spero di non farle male» dico con impaccio prima di procedere.  
 «Mi sarebbe indifferente, glielo garantisco. Non provo più niente, dal 12 febbraio.»  
 Dovrei essere fredda. Neutrale. Distaccata.  
 Lasciar cadere l'accento come una gocciolina nel mare. Invece, ci naufrago.  
 «Lei... amava Giulia?» (pag. 132)

—Espero no hacerle daño —añado con algo de apuro antes de iniciar mi tarea.  
 —Le garantizo que me da igual. Desde el 12 de febrero ya no siento nada.  
 Debería ser fría. Neutral. Indiferente.  
 Dejar caer la alusión como una gotita en el mar. Aun así, me hace naufragar.  
 —Usted... ¿quería a Giulia? («¡Al abordaje!»)

Alice sabe que no está siendo, si queremos, profesional, que debería limitarse a cumplir con su cometido y no intentar obtener información ajena a su labor médica. Su deseo de saber la lleva a incumplir su propósito de distanciarse de la investigación policial, y, al final, la hará «naufragar». En esa frase podría haber una alusión al verso de Leopardi *e il naufragar m'è dolce in questo mare* («y naufragar me es dulce en este mar»), con ese *dolce* latente y oximónico que implica que a Alice no le disgusta en absoluto, en realidad, esa inclinación suya. En este caso, la intertextualidad no es explícita, en el sentido de que no es una cita literal, sino evocada. Quizá aquí habría que haber traducido de forma más fluida, y más acorde con el carácter de la protagonista. Además de su tendencia a preguntar lo que no debe, Alice sufre el problema de que tiene que bajar su nivel de implicación emocional, y más en el caso del que se ocupa en *L'allieva*, porque por una coincidencia conocía a la fallecida, y esta implicación —esencial en la caracterización del personaje— se atenúa con la pérdida de la primera persona («me hace naufragar» frente a *ci naufrago*).

El jefe directo de Alice, Claudio Conforti, le recriminará más de una vez esa intromisión de los sentimientos en el ejercicio de la profesión. Lo cuenta nuestra protagonista en el siguiente ejemplo, en cuya traducción vuelve a destacar la reestructuración sintáctica, con una distribución más convencional de los elementos de la frase, amén del añadido de conjunciones y verbos. El registro de la traducción es algo más elevado, también, desde el punto de vista léxico: *una vita tutta da vivere* pasa a ser «una vida en plenitud» en vez de, por ejemplo, «toda una vida por vivir»; se eliminan verbos comodín en *non ce ne saranno più* («han tocado a su fin») o *fanno dire* («mueven a decir»), haciendo que la voz interior de Alice se perciba más cuidada. Es como si, en la traducción, los personajes se sintieran bajo la vigilancia de una persona amante de la gramática ortodoxa y de los viejos manuales (como efectivamente puede suceder con las correcciones editoriales), bajo una mirada censora que estuviera pendiente de sus conversaciones y de sus pensamientos.

### Ejemplo 12

Purtroppo sono i dettagli a colpirmi e in genere sono sempre i dettagli a commuovermi. Così, in Giulia, i piccoli piedi scalzi un po' piatti e sproporzionati rispetto alla sua altezza, che è notevole, mi inteneriscono fino alle lacrime. Il bracciale sottile, colorato e usurato, comprato in chissà quale bancarella, che cozza con il prezioso tennis di brillanti mi ricorda che dentro quel cadavere c'era una vita tutta da vivere, e che momenti di spensieratezza come quello in cui deve aver scelto quel semplice bracciale non ce ne saranno più.

Sono pensieri como questi che fanno dire a Claudio che non sono tagliata per questo lavoro. (pag. 20)

Por desgracia, normalmente lo que más me impresiona y me conmueve son los detalles. En el caso de Giulia, sus pequeños pies descalzos, un poco planos y desproporcionados respecto a su estatura, que es notable, me enternecen hasta el punto de que se me saltan las lágrimas. La pulsera fina, de colores y desgastada, que debió de comprar en algún puesto ambulante, y que contrasta con la otra, de brillantes, me recuerda que ese cadáver contenía una vida en plenitud, y que los momentos de despreocupación, como en el que, con toda probabilidad, eligió la pulsera más sencilla, han tocado a su fin. Ese tipo de pensamientos son los que mueven a Claudio a decir que no estoy hecha para este trabajo. («Casualidad y causalidad»)

Si nos detenemos ahora en la primera frase, vemos que la reestructuración sintáctica (y aquí nos referimos a cambios deliberados, no producto de la diferencia entre el italiano y el español) trae como consecuencia la eliminación de la repetición de *dettagli*, «detalles», lo cual conlleva a su vez la pérdida del énfasis, puesto que la repetición, aquí, no es redundancia.

Con respecto a *tennis*, que efectivamente es un tipo de pulsera articulada compuesta normalmente por una fila de brillantes, la traducción elimina este término especializado y sustituye el sintagma *il prezioso tennis di brillanti* por «la otra, de brillantes», simplificando. Quizá se podría haber sustituido *tennis* por «pulsera Rivièrè», que es la forma tradicional de definir a este tipo de joya, con lo que se mantendría la especificidad de la descripción, importante también, por otra parte, conviene insistir, en la novela detectivesco-policíaca.

Y si los detalles desvían a Alice momentáneamente de los objetivos de su labor médica, la atención a cualquier elemento por mínimo que sea, a cualquier dato, constituye la base de su éxito investigador. Su perspicacia, su intuición, son fundamentales. Lo afirma al final de la novela el inspector encargado del caso, antes de proponerle a Alice que colabore con él en el futuro:

### Ejemplo 13

«(...) Una, e soltanto una, è la qualità indispensabile in un detective. Tutto il resto si può apprendere e modificare. Ma questa o ce l'hai o sono dolori.»

«Ed è?» (...)

«La capacità di osservazione. La capacità di osservazione» ripete ancora, come per enfatizzare, con tono ancora più solenne. (367)

(...) «Alice, penso che tu abbia un grande talento investigativo» afferma poi, sorprendendomi. (pag. 368)

—(...) Un detective solo debe tener una cualidad, nada más. El resto se puede aprender o modificar. Sin dicha cualidad, sin embargo, todo resulta realmente difícil, por no decir imposible.

—¿Y cuál es?

—La capacidad de observación. La capacidad de observación —repite dos veces como si pretendiese enfatizar sus palabras, subrayándolas además con un tono más grave—. (...) (...) Creo que tienes un gran talento para la investigación, Alice —afirma a continuación dejándome boquiabierta. («We can be heroes, just for one day»)

Un diálogo que, como comprobamos en la traducción, ha reducido rasgos de coloquialidad en el parlamento del inspector Calligaris: se altera la disposición de los elementos en la primera frase, trasponiendo a primer plano la figura del detective, y una frase concisa y determinante como *Ma questa o ce l'hai o sono dolori* se transforma en otra más elaborada, que sustituye el frecuentísimo anafórico *questa* por otro de menor frecuencia en el lenguaje hablado espontáneo, «dicha». En el caso de la voz de Alice, sin embargo, el procedimiento parece ser el contrario: se coloquializa su intervención, optando por elecciones léxicas más simples («grave» frente a «solemne», traducción literal de *solemne*; «dejándome boquiabierta» frente a «sorprendiéndome», *sorprendendomi*). En contraposición, la sintaxis se vuelve más articulada, con introducción de verbos (uno de ellos en imperfecto de subjuntivo) y el añadido del intensificador «además», con lo cual, en realidad, se está en línea con la modificación realizada en el parlamento del inspector Calligaris. Como ya señaló Antonio Narbona Jiménez (2001: 195), «[e]stá claro que el grado de coloquialidad que se alcance depende fundamentalmente de los esquemas sintácticos empleados», y este ejemplo, y muchos otros a lo largo de la novela, constituye una muestra de cómo en esta traducción la coloquialidad se atenúa, de acuerdo con la tendencia general de elevar el registro.

## 7. Conclusiones

Del análisis de los ejemplos aportados y de otros muchos que no tienen cabida aquí para no caer en la reiteración, se desprende que las intervenciones (en absoluto drásticas, pero sí sistemáticas) realizadas en la traducción se han inclinado por difuminar algunos de los rasgos de la *chick lit*, como la presencia de extranjerismos, el uso de lenguaje especializado de la cosmética o la moda o el juego verbal. Al mismo tiempo, y como elemento común al género policíaco-detectivesco y a la *chick lit*, la coloquialidad inherente al dialogismo también se ha visto en cierta medida disipada a través de mínimas inserciones, reordenación de la sintaxis y elección de un léxico más estándar, como si de esa manera se pretendiera «normalizar» o, digámoslo, dignificar el texto, en línea con las habituales intervenciones realizadas en lo que a literatura popular se refiere.

Se percibe, además, una tendencia hacia la especificación, con el añadido de verbos y conectores que, como norma, resultan superfluos. De esta forma se pierde algo de la espontaneidad conversacional que caracteriza tanto al género policíaco-detectivesco como a la *chick lit*.

Cabría decir por tanto que la traducción ha devaluado el componente *chick lit* de la novela de Gazzola, en beneficio del componente policíaco-detectivesco. Esta elección entre los dos polos de *L'allieva* ha determinado la línea de actuación de la traducción, poco atenta como hemos ido viendo a las convenciones estilísticas de la *chick lit*. Estas convenciones, a nuestro juicio, desempeñan un papel no desdeñable en la construcción de las aventuras detectivescas de la forense Alice Allevi, siendo como quedó apuntado al principio el hibridismo de géneros el rasgo más específico y definitorio de la obra de Gazzola.



## Bibliografía

- Alessandro, A. & S. Molpereces Arnáiz (2015). Nuevas vías para la novela negra: Mezcla de géneros, intertextualidad y traducción en *Acqua in bocca* de Camilleri y Lucarelli. En J. Sánchez Zapatero y Á. Martín Escribá (Eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro* (pp. 201-210). Andavira.
- Ascari, M. (Coord.). (2020). Monográfico dedicado a Genre B(l)ending. Crime's Hybrid Forms. *Clues. A Journal of Detection*, 37 (3).
- Bazzanella, C. (2020). Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità. *Quaderns d'Italia*, 25, 11-26. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.479>
- Berisso, M. (2000). Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana 1991-1998. *Lingua e stile*, XXXV (3), 471-504.
- Briganti, A. (2014). Parole in libertà. Alessia Gazzola la signora in giallo del medical thriller. *La Repubblica*, 2 de febrero. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/02/02/parole-in-liberta-alessia-gazzola-la-signora.html>
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. De Gruyter.
- Brumme, J. & A. Espunya (Eds.). (2012). *The translation of Fictive Dialogue*. Rodopi.
- Brumme, J. & H. Resinger (Eds.). (2008). *La oralidad fingida, obras literarias: descripción y traducción*. Iberoamericana.
- Cadera, S. M. & A. Pavić Pintarić (Eds.). (2014). *The voices of suspense and their translation in thrillers*. Rodopi.
- Calvo Rigual, C. & N. Spinolo (Eds.). (2016). *MONTI. Monografías de Traducción e Interpretación: Translating orality / La traducción de la oralidad*. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2016>.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness. Using Language to Cause Offense*. Cambridge University Press.
- Cunillera, M. & H. Resinger (Eds.). (2011). *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*. Frank & Timme.
- Díaz Alarcón, S. (2013). Literatura, Novela Policiaca y Lenguaje Científico, *Skopos*, 2, 29-50.
- Eco, U. (en línea). Tu, Lei, la memoria e l'insulto. Disponible en <[http://www.festivalcomunicazione.it/wp-content/uploads/2015/09/UMBERTO-ECO\\_Lectio-Magistralis-2015.pdf](http://www.festivalcomunicazione.it/wp-content/uploads/2015/09/UMBERTO-ECO_Lectio-Magistralis-2015.pdf)> Ferriss, S. (2015). Working Girls. The Precariat of Chick Lit. En E. Levine (Ed.), *Cupcakes, Pinterest, and Ladyporn: Feminized Popular Culture in the Early Twenty-First Century* (pp. 177-195). University of Illinois Press.
- Ferriss, S. & M. Young (Eds.). (2006). *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Routledge.
- Gazzola, A. (2011). *La mauvaise élève*. (A. Bokobza Trad.). Press de la Cité (Original publicado en 2011)
- Gazzola, A. (2012). *La alumna*. (P. Orts Trad.). Suma (Original publicado en 2011)
- Gazzola, A. (2016) [2011]. *L'allieva*. Longanesi.
- Giavara, A. (2018). Un bisturi in mano a Bridget Jones. *L'Allieva* di Alessia Gazzola, un innesto rosa-giallo. En AA.VV., *Editoriale, Watson! Libri gialli sotto indagine* (pp. 69-75). Edizioni Santa Caterina. Quaderni del master di editoria 11.
- Giovanetti, S. (2009). Chick-lit: una letteratura rosa shopping. En L. Del Grosso Destrieri, A. Brodesco, S. Giovanetti y S. Zanatta (Eds.), *Una galassia rossa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo* (pp. 85-136). FrancoAngeli
- Harzewski, S. (2011). *Chick Lit and Postfemism*. University of Virginia Press.
- Horsley, K. & L. Horsley (2006). Body Language: Reading the Corpse in Forensic Crime Fiction. *Paradoxa: Terrain Vagues*, 20, 7-32
- Lluch, G. (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València

- Manchette, J.-P. (2003[1996]). Notes noires: Traduc-tueur? (*Polar* n° 11). *Chroniques* (pp. 361-369). Rivages.
- Mazza, C. (2006). Who's laughing now? A short history of chick-lit and the perversion of a genre. En S. Ferriss y M. Young (Eds.), *Chick-Lit: The New Woman's Fiction* (pp 17-28). Routledge.
- Montoro, R. (2012). *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. Bloomsbury.
- Narbona Jiménez, A. (2001). Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad. En R. Eberenz (Ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas* (pp. 189-208). Verbum.
- Nencioni, G. (1983). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. En *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici* (pp. 126-179). Zanichelli
- Novelli, M. (2020). Donne in cerca di guai. En *Tirature 2019* (pp. 39-42). Mondadori.
- Ondelli, S. (2020a). *L'italiano delle traduzioni*. Carocci.
- Ondelli, S. (2020b). Moda, forestierismi e traduzioni: un confronto interlinguistico. *Lingua cultura mediazioni*, 7, 71-90. <https://doi.org/10.7358/lcm-2020-002-onde>
- Orsini, I. M. (2014). *Donne in giallo. La detective story fra genere e gender*. Mimesis.
- Re, V. (2019). Quo vadis, baby? Le donne e il crime drama. *Fata Morgana Web, Seriale-Reale*, 8 (octubre), 20-24. <https://www.fatamorganaweb.it/quo-vadis-baby/>
- Real Academia de Medicina (en línea). *Diccionario de términos médicos*. <https://dtme.ranm.es/index.aspx>
- Ricci, L. (2013). *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*. Carocci.
- Ryan, M. (2010). Trivial or Commendable?: Women's Writing, Popular Culture, and Chick Lit. *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 70-84. <https://core.ac.uk/download/pdf/13296686.pdf>
- Sabatini, F. (1985). L' 'italiano di uso medio'. Una realtà tra le varietà linguistiche italiane. En G. Hol-tus & E. Radtke (Eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154-184). Narr.
- San Vicente, F. & E. Morillas (Coords.). (2014). *Cuadernos Aispi*. Monográfico dedicado a "Oralidad contrastiva español-italiano: aspectos gramaticales, discursivos y textuales". <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/issue/view/77>
- Smith, C. J. (2007). *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. Routledge.
- Tartamella, V. (2006). *Parolacce. Perché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hanno*. BUR.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (2012). El lenguaje de las revistas femeninas españolas: la (no) traducción como ideología. *Meta*, 57(4), 1029–1045. <https://doi.org/10.7202/1021231ar>

## Notas

1. Se utilizará aquí fundamentalmente, y sin ánimo de entrar en discusiones terminológicas, «novela policíaco-detectivesca», aunque se empleen igualmente otras denominaciones a lo largo del artículo por comodidad.
2. *Chick* es la forma con la que coloquial e informalmente se denominan a las jóvenes en lengua inglesa (literalmente, «pollito»), y *lit* es la abreviatura de literatura. El término fue utilizado irónicamente por Cris Mazza y Jeffrey DeShell para dar título a una antología de relatos a cargo de diversas autoras, *Chick-Lit. Postfeminist Fiction*, publicada en 1995, y ni DeShell ni Mazza (2006 : 18) se imaginaron que acabaría definiendo un tipo de literatura destinado esencialmente a las mujeres, alguna de cuyas características se señalan a lo largo de estas páginas. Para profundizar en el tema, véanse por ejemplo Susan Ferriss y Merrian Young (2006), Carolin J. Smith (2007), Silvia Giovanetti (2009), Stephanie Harzewski (2011) o Rocío Montoro (2012).