

*DELIRANT ISTI TRANSLATORES!*<sup>1</sup> ANÁLISE DALGÚNS  
ELEMENTOS DE DIFÍCIL *TRADUZADAPTACIÓN*<sup>2</sup> EN *ASTÉRIX*

*Delirant isti translatores. Analysis of elements posing transadaptation difficulties in Astérix*

María Magdalena VILA BARBOSA

*Universidade de Vigo*

**RESUME:** Máis de cincuenta anos despois da súa creación, *Astérix* segue a conquistar lectores de todo o mundo. En 2009 saía á venda o álbum conmemorativo de quincuaxésimo aniversario, e, co gallo daquela celebración, saíron á luz algúns datos sobre a maquinaria tradutiva deste imperio do cómic. A partir da análise do contexto histórico-social de creación de *Astérix* e dos trazos máis característicos desta banda deseñada, indagaremos no papel desempeñado pola tradución –entendida coma negociación cultural– para que un heroe fortemente galo funcione tan ben máis aló dos Perineos. Con exemplos sacados d’*O libro de ouro*, comentaremos algunhas das dificultades de tradución, tanto a nivel lingüístico como extralingüístico, e as solucións dadas polos tradutores responsábeis da versión española, galega, portuguesa e inglesa.

*Palabras clave:* tradución, *Astérix*, *O libro de ouro*.

---

<sup>1</sup> Traballo de investigación financiado pola Xunta de Galicia a través das Axudas de apoio á etapa predoctoral do Plan I2C (2011-2015).

<sup>2</sup> Utilizamos este termo no mesmo senso que o emprega João Guimarães Rosa, véxase Fantini (2006: 33).

**ABSTRACT:** More than fifty years after its creation, *Astérix* continues to captivate readers all over the world. In 2009, the book celebrating *Astérix*' 50<sup>th</sup> anniversary was released and, in occasion of that event, some details concerning its translation policy were revealed. From the analysis of the historical and social context in which *Astérix* was created and the most relevant characteristics of this comic, we will consider the role played by translations –as a cultural negotiation– in the success of this Gaul hero further away the Pyrenees. Through examples taken from *The Golden Book*, we point out some linguistic and extralinguistic translation difficulties, as well as the decisions made by the Spanish, Galician, Portuguese and English translators.

*Key words:* translation, *Astérix*, *The Golden Book*.

**RESUMEN:** Más de cincuenta años después de su creación, *Astérix* sigue conquistando lectores en todo el mundo. En 2009 salía a la venta un álbum conmemorativo de su quincuagésimo aniversario, y, con ocasión de aquella celebración, salieron a la luz algunos datos sobre la maquinaria traductora y paratraductora de este imperio del cómic. A partir de un análisis del contexto histórico-social de la creación de *Astérix* y de los rasgos más característicos de esta tira cómica, indagaremos en el papel desempeñado por la traducción –entendida como negociación cultural– para que un héroe fuertemente galo funcione tan bien más allá de los Pirineos. Con ejemplos sacados de *El libro de oro*, comentaremos algunas de las dificultades de traducción, tanto a nivel lingüístico como extralingüístico, y las soluciones dadas por los traductores responsables de las versiones española, gallega, portuguesa e inglesa.

*Palabras clave:* traducción, *Astérix*, *El libro de oro*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Estamos no ano 2011 d.C. e xa hai tempo que os habitantes da aldea gala dos irreductibles non necesitan máis resistir ao invasor romano xa que agora son eles os que invadiron todo o planeta coas súas tolas aventuras. Segundo cifras oficiais das edicións Albert René, nestes cincuenta anos de vida do heroe galo máis internacional, vendéronse uns 350 millóns de exemplares de *Astérix* en todo o mundo. Traducido a 107 linguas e dialectos, incluídos o latín e o esperanto, este fenómeno da banda deseñada xa adquiriu, na opinión de moitos, a categoría de mito, colaborando así mesmo a unha revalorización do cómic, considerado tradicionalmente como literatura marxinal.

De feito, a banda deseñada goza hoxe de certa nobreza, deixando de ser unha especie de *subliteratura* para converterse en obxecto de estudo en terreos como a socioloxía, semioloxía ou a tradutoloxía. Das librerías e quioscos ás universidades, museos, salóns internacionais e salas de conferencias, o cómic xera un importante mercado tamén no eido da tradución. E é precisamente á tradución da banda deseñada que celebrou o seu 50 aniversario en 2009 á que dedicaremos este traballo de investigación.

Pasados máis de cincuenta anos *Astérix* segue a atraer, xeración tras xeración, un número crecente de lectores, pero que hai por detrás desta obra que a converte nun produto imperecedeiro e atractivo en todo o mundo? Lectores, críticos, historiadores, especialistas na banda deseñada e os propios creadores apuntan algunhas destas razóns:

- Un tándem perfecto e complementario, formado polo guionista René Goscinny e o debuxante Albert Uderzo;
- Unha dosaxe de humor galo que constitúe a súa marca de fábrica;
- A experiencia de poder descubrir en cada (re)lectura algo novo;
- Un tema en esencia universal, un pouco coma David contra Goliat, o dominador derrotado polo dominado;
- Unha mensaxe positiva e simpática, baseada na desviación ou inversión da Historia, nos anacronismos e na recuperación de estereotipos ou tópicos culturais;
- A complicidade existente entre os autores e lectores, creando sempre unha expectativa, xa sexa a espera dunhas escenas clásicas ou dunha sorpresa total-

mente inesperada que nos rompe os sistemas e nos fai darlle voltas á cachola para descifrala.

- As perlas da linguaxe, con xogos de palabras, dobres sentidos, contra sentidos, latinismos ou rexionalismos, unidas aos gags visuais, efectos especiais e referencias culturais, históricas, artísticas e literarias;
- Ou, sinxelamente, o feito de que a súa primeira e única pretensión sexa facernos escachar coa risa.

Como podemos comprobar, son moitos os supostos ingredientes desta apócema pero, ao igual que a receita do druída da aldea, este segredo está gardado en sete chaves polos seus creadores. Pouco a pouco, estes foron desvelando certos ingredientes, e os lectores asiduos saben que a tal poción contén visgo recollido coa fouce de ouro, cangrexo para darlle sabor, cenorias, cebollas, amorodos, flores do campo, nabos, apio, trevo de catro follas, peixe fresco, aceite ou zume de remolacha. O que si é de todos coñecido é o efecto de ambas as beberaxes: a poción da aldea confire unha forza sobrehumana mentres que a apócema que bebemos os lectores mergúllanos nun mundo de pura ledicia.

Neste traballo partiremos á procura dunha terceira poción, aquela que fixo posíbel a exportación e recepción triunfal de *Astérix* e compañía nos catro cantos do mundo. É dicir, cal é o segredo de cociña deses druídas drogmáns que seduciou a todos, desde Nepal a Brasil, desde Indonesia aos Estados Unidos. Que papel desempeña a tradución na consolidación do fenómeno *asterixiano*? En que contribuíron os tradutores para que a *coqueluche* francesa de comezos dos sesenta contaxiase a todo o mundo, malia ser concibido, nun principio, para un público francés e estar imbuído na historia e humor tipicamente galos?

Examinaremos, nun primeiro momento, o contexto de creación de *Astérix* e as posíbeis influencias histórico-sociais dos seus autores. Deseguido, analizaremos os trazos definidores que comparten todos os libros da serie, é dicir, todos aqueles elementos que xa son a súa insignia. Indagaremos no suposto universalismo da historieta fronte á marcada pegada gala que a primeira vista parece evidente. A partir de exemplos sacados d'*O Libro de Ouro* conmemorativo dos seus cincuenta anos, comentaremos as posíbeis dificultades de tradución, tanto a nivel lingüístico coma extralingüístico, e as solucións dadas polos tradutores responsábeis da versión española, galega, portuguesa e inglesa.

## 2. AS ORIXES DE *ASTÉRIX* E AS SÚAS MÚLTIPLAS LECTURAS

Corría o ano 1959, nun HLM –vivenda de alugueiro de protección oficial– de Bobigny, suburbio parisiense, dous amigos queimaban os miolos para atopar un personaxe irresistible para encher as columnas do semanario *Pilote*. Repasando as diferentes etapas da Historia de Francia, René Goscinny inicia o conto coa que daquela se consideraba a semente primoxénita da nación francesa, os galos.

Definido o marco histórico, era necesario crear o (anti)heroe. Albert Uderzo apostaba por un personaxe de peso –no máis literal dos sentidos–, mentres que René Goscinny prefería un homiño con moito carácter. Non querendo renunciar nin a un nin a outro, pactaron que ao carón do antiheroe baixiño astuto aparecería un outro barrigón e bruto, de oficio repartidor de menhires. Era o preludio dunha aventura única, que cruzaría fronteiras e sobreviviría aos seus creadores. Nacían Astérix o galo e o seu compañeiro Obélix.

O atributo emblemático de Astérix e dos habitantes da aldea gala, e que explica o seu éxito, é a vontade férrea de resistir ao invasor. A natureza de Astérix é a de ser eternamente irreductible. A súa resistencia, coma a poción máxica, é compartida non soamente polo pobo galo, senón por todos aqueles que padecen a opresión, a invasión ou a colonización (Beaujean e Brethes 2009). Un tema familiar tanto para René Goscinny coma para Albert Uderzo, fillo de inmigrantes xudeus poloneses, o primeiro e italianos, o segundo. O mito das orixes da nación é para estes homes, cuxa identidade nacional foi cuestionada, un tema que deu moito que falar. Con *Astérix*, Goscinny e Uderzo trataron de construír a súa identidade francesa a golpe de risa, excluindo da representación identitaria calquera matiz de exclusión, agresión e xenofobia.

O problema de identidade nacional é un dos motores de *Astérix*. As sementes desta problemática hai que buscalas no horror da Segunda Guerra Mundial, un período que Goscinny sempre tratou de enterrar na súa memoria. A súa visión destila unha profunda empatía polos seus semellantes, unha aposta pola unión fronte á división nunha época na que os estigmas do conflito bélico aínda persistían na sociedade francesa. Esta visión percíbese nas súas historietas: a división demostra ser a máis perigosa sombra que axexa a aldea gala, moito máis terríbel que a ameaza romana ou as invasións de godos e normandos. Daquela o maior risco non vén do exterior senón do seo mesmo da aldea, calquera persoa ou feito que poida romper a súa unidade debe ser enfrontado.

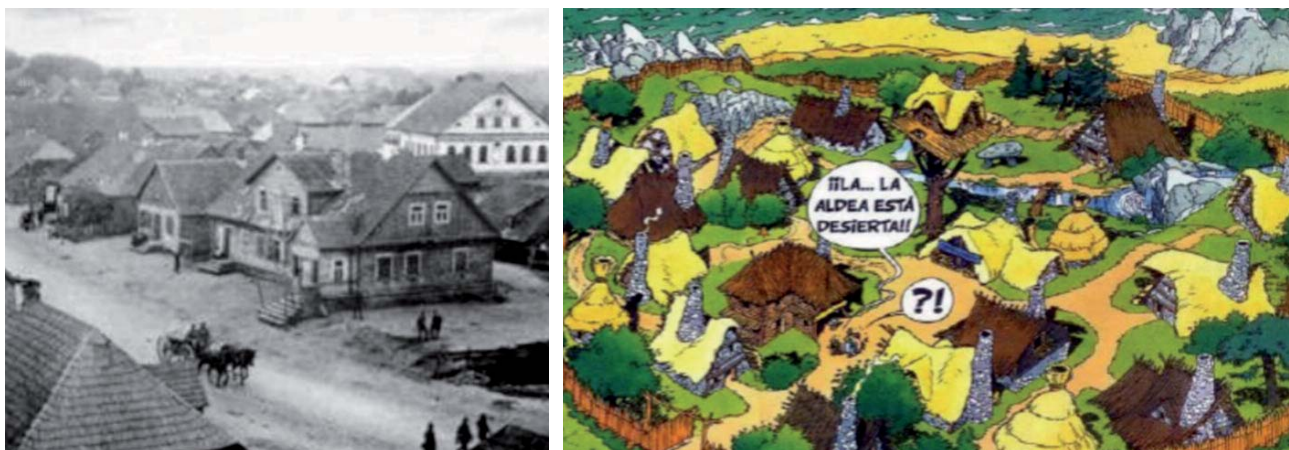
Exemplos da devandita posición atopámoslos nos álbums *La zizanie*, onde Detritus trata de envelenar a relación de unidade da aldea, *Le Cadeau de César*, desta volta sendo a campaña electoral o xerme da discordia e *Le Domaine des dieux*, os habitantes galos son vítimas dunha estratexia de asimilación ao concibir a chegada dos romanos como unha promesa de prosperidade e desenvolvemento. A problemática da aculturación e do abandono das súas raíces é tratada en *Le Combat des Chefs* no que Aplusbegálix adopta unha vila case romana, de non ser polo teito que resta de madeira, ao estilo galo.

Nesta mesma historieta, vese como Aplusbegálix emprega o xesto do saúdo romano, posteriormente absorbido polos fascistas italianos e alemáns. Aplusbégálix representa así a imaxe do colaborador e «son salut extrêmemment martial rappelle étrangement le salut nazi» (Rouvière 2011: 75-76). O estandarte coa aguiña romana, moi similar á xermana, plantado en pleno macizo central preto de Vichy e cuxa sombra cobre parte do territorio alemán, recorda unha «terrible meurtrissure» (Rouvière en Bernière 2009: 114). Estes e outros indicios levan a certos historiadores a afirmar que Astérix fai rexurdir, en certo modo, «les vieux démons de la Seconde Guerre mondiale» (idem).

Nunha época na que as clases políticas francesas preferían esquecer e enterrar os erros, covardías e desfeitas do pasado, os autores de *Astérix* non aforran alusións explícitas a ese período da historia mundial. Stéphane Beaujean e Romain Brethes (2009: 30) subliñan que hai que ter en conta que Goscinny tiña orixes xudías e unha parte da súa familia pereceu nos campos de concentración. Esa descendencia serviulle á revista *Badoï* para inferir que a pequena aldea gala dos irredutibles era unha especie de metáfora do *shtetl* xudeu das zonas de resistencia.

Beaujean e Brethes (2009: 30) remítennos ás investigacións de Didier Pasamonik, quen recorda que os *shtelts* estaban cercados por todas partes por un inimigo máis poderoso, a mesma sorte corre na aldea gala. Outras «coincidencias» son, por unha banda, a similitude entre o druída e un rabino, que representan a autoridade nobre, que gardan o saber –ou apócema máxica– para protexer a comunidade contra o invasor e que se encarga das tarefas de docencia; e, por outra banda, a forma de goberno e as sesións arquivadas nos rexistros municipais, sendo un xefe o que preside o destino da aldea. Coincidencias?

Pese a que Goscinny se defendía enerxicamente contra as acusacións de cargas ideolóxicas, políticas ou relixiosas, que aparentemente contiñan os seus guións, en *L'Odyssée d'Astérix*, el mesmo aparece encarnando un comerciante



Imaxe 1. Fotografía dun *shtetl* (esquerda, fonte: <http://www.flickr.com/photos/82764856@N00/1039973/>) comparada coa vista aérea da aldea de Astérix (dereita, *Asterix y Latraviata* 5).

xudeu, Saül Péhyé. E hai quen vexa no asterisco de Astérix a estrela de David que os nazis lles obrigaban levar aos xudeus para distinguilos dos membros da raza ariana.

A publicación das primeiras historietas de *Astérix* coincide co regreso ao poder do xeneral de Gaulle e moi pronto a crítica empeza a ofrecer diferentes lecturas políticas deste fenómeno da banda deseñada. Unha referencia impoñese sobre as demais, a «référence au gaullisme» (Rouvière 2011: 74). Así, en setembro de 1966 o xornal *L'Express* publica en primeira páxina unha reportaxe sobre o fenómeno *Astérix*. O autor do artigo, Jean-Noël Gurgand, sinala certas similitudes entre a forza defensiva dos habitantes da aldea gala e a acción resistente do xeneral de Gaulle contra o ocupante (Gurgand 1966). Pensábase que certos elementos característicos da aldea gala coincidían co «leitmotiv du général de Gaulle et de Pompidou, qui tenaient à refermer les blessures de l'Histoire immédiate» (Beaujean e Berthes 2011: 27).

Emporiso, esa influencia non é senón un reflexo do «résistancialisme ambient» (Rouvière 2011: 75) que tamén afectou a outros produtos culturais daquela época. Deste xeito, Uderzo e Goscinny amosaríanse en sintonía con «la mémoire collective française et les aspirations du public à se reconnaître collectivement dans l'esprit de la résistance» (ibid: 76). En *Le Tour de Gaule d'Astérix*, os habitantes de Lugdunum amosan unha resistencia férrea que evoca a Jean Moulin, igualando os romanos aos ocupantes nazis. En *Astérix et les Bretons*, a solidariedade dos galos pode ser interpretada como unha especie de homenaxe á axuda británica ás forzas da resistencia francesa na Segunda Guerra Mundial. En *Astérix en Corse*, Astérix defende un proxecto moderno de resistencia fronte á opresión en prol da defensa das liberdades.

Malia estes e moitos outros indicios interpretados pola crítica como adscrición aos ideais do xeneral de Gaulle, Rouvière (2011: 76) é rotundo ao asegurar que «rien cependant ne permet d'affirmer qu'*Astérix* est marqué par l'idéologie gaulliste», xa que os propios autores negaban insistentemente calquera intención de transmitir mensaxes políticas a través da súa obra (Sadoul 2001: 203).

Os autores de *Astérix* non perdían calquera oportunidade de establecer, cun selo moi particular, paralelismos coa súa historia contemporánea. Unha das poucas alusións históricas que Uderzo recoñeceu abertamente pasou, porén, inadvertida. Trátase do álbum *Le grand fossé*, alusión á caída do muro de Berlín. Uderzo (Goscinny e Uderzo 1999: 127) explicaba entón: «j'ai trouvé plus amusant de transformer le mur en fossé» pero «personne n'est rendu compte de l'allusion, même en Allemagne».



Imaxe 2. Aquí os debuxantes preséntannos unha imaxe cunha clara alusión ó muro de Berlín (*La gran Zanja* 5).

Como acabamos de percibir, *Astérix* préstase ao xogo de múltiples interpretacións políticas pese a que os seus pais querían evitar toda alusión política directa e aberta que puidese influenciar aos nenos (Cros 2011: 30). Os autores defendéronse sempre das acusacións nacionalistas, chauvinistas ou *cocardiers*, como o fixo recentemente Uderzo:

Ce qui nous embêtait surtout, c'était l'accusation d'être « cocadiers » parce qu'on a toujours voulu être en dehors de toute position politique. On a pris les Gaulois parce que les Gaulois étaient nos ancêtres et qu'on travaillait avec l'éditeur d'un journal qui ne s'adressait qu'à de lecteurs français. Aujourd'hui ça prendrait tout de suite une allure de nationalisme complètement aberrant. [...] Heureusement, les Allemands ont adoré et ça nous a sauvés. Nous avons



été rassurés, ça montrait bien qu'il n'y avait autre chose, qu'il ne s'agissait pas de chauvinisme français (Uderzo en Bernière 2009 : 17).

Pero estas non foron as únicas etiquetas que lles atribuíron. Pola súa inclinación a favor das clases populares e a súa ácida crítica ás elites, déronlles o san bieito de *poujadisme*. Polo seu aparente desprezo ás *gauloises*, por un retrato demasiado reducionista e unha participación demasiado secundaria das mulleres na aldea gala, este cómic recibiu a etiqueta de misóxino.

De feito, en pouco contribuíron Goscinny e Uderzo á igualdade de xéneros, xa que nas primeiras historietas non aparece ningún personaxe feminino. Houbo que esperar ata 1972 para que as mulleres tivesen dereito a degustar a poción máxica e ata 1974 para que tivesen o privilexio de compartir o grande banquete final. En total na serie contabilízanse aproximadamente trinta e seis femias, moitas delas anónimas, secundarias e efémeras, e outras que, malia seren personaxes fixas, como Madame Agecanonix e Madame Cétautomatix, deben conformarse con ser coñecidas como a «señora de».

Son moitos os clichés que se confirman nestas historias, con dous estereotipos extremos: a moza sensual, doce e submisa, encarnada por Falbala e as vellas perrenchudas, mandonas e vilás representadas por Bonemine e Ielo-submarine. As súas inquedanzas resúmense nas tarefas domésticas, na educación dos cativos, na moda, na beleza e no cancán. Raramente viaxan ou son protagonistas. Moitos dereitos lles son negados, como, por exemplo, o de participar nos Xogos Olímpicos ou, xa no eido político, o de ser elixidas druídas. Cun temperamento máis ben serio, elas representan a Pandora e son a semente de moitos dos males e o desencadeante dunha serie de catástrofes (Lipani-Vaisade 2011: 137).

No universo asterixiano pódense distinguir dous mundos: «un monde bien masculin rempli de bagarres, de potion magique, de beuveries, de voyages... opposé à un monde féminin dominé par des activités domestiques et autres manies traditionnellement réservées aux femmes» (ibid: 135). Pero trátase de mundos en constante relación e interacción, onde «règne également une douce tendresse rapprochant les uns des autres et les hommes et les femmes» (ibid: 145). É precisamente neste contexto que se debe inserir toda análise da figura feminina nos álbums de *Astérix*. As mulleres participan na vida da aldea, actúan como a voz da conciencia para facer os homes entrar en razón, son valentes, enérxicas, protectoras pero tamén ambiciosas e manipuladoras, saben aproveitar convenientemente as súas armas femininas e a condición social do

seu consorte. Malia queixárense e experimentaren a veces sentimentos de frustración e desexos de conquistar novos roles, as personaxes femininas amósanse sempre «attachées à leurs compagnons» (idem), e non poderían imaxinar unha historieta sen os homes a pesar das súas liortas.

Ante as acusacións de misóxinos, podemos esgrimir dous argumentos en defensa dos pais de Astérix. En primeiro lugar, debemos ter en conta que o xénero da banda deseñada foi, ata os anos oitenta, un produto consumido maioritariamente por homes (Groensteen 2006) e, ao mesmo tempo, reflectía a mentalidade dunha xeración na que rapaces e rapazas crecían en mundos separados, recibían una formación distinta e non compartían nin lecturas nin actividades lúdicas. A lei de 1949 ditaba o control das publicacións destinadas ao público infantil e xuvenil e os comités de censura realizaban o seu labor de forma rigorosa (Crépin 2011). Uderzo e Goscinny son homes daqueles tempos e polo tanto a súa obra tende a reproducir «leurs propres souvenirs de lectures enfantines» (Mouchard 2009: 74). Por outra banda, se ben as mulleres son retratadas de forma caricaturesca e demasiado estereotipadas, os homes son, en moitas ocasións, o branco das mesmas ridiculizacións. Daquela podemos dicir que as personaxes femininas son tratadas coa mesma dosaxe de humor ca os seus *partenaires* masculinos. O obxectivo perseguido polos autores é o mesmo: entreter os lectores, sen pretensións de «régler des comptes avec le sexe féminin» (Lipani-Vaissade 2011: 147).

Outra acusación reiterativa é a de chauvinista, por exhibir un patriotismo excesivo a través da recuperación dun imaxinario e dun mito, o de Vercingétorix. A historia de Francia comeza cos Galos, e non con Clovis en Reims no ano 496, era a mensaxe que se empezou a transmitir a partir da Revolución e a República. A Terceira República defendía unha orixe laica e popular, fronte a unha Francia filla primoxénita da Igrexa e unida por unha obediencia dinástica. Os libros de Historia rezaban: «Notre pays s'appelait jadis la Gaule et ses habitants les Galois» (Agulhon 1998: 297). En Bibracte, Vercingétorix logrou a unión de todos os xefes galos fronte ao inimigo común, conseguindo «La Gaule unie formant une seule nation, animée d'un même esprit, [qui] peut défier l'univers» (ibid: 298). Foi nestes libros de Historia que estudou Goscinny, por iso non é de estrañar a obsesión á forza da unión que mencionabamos anteriormente. En Alésia, Vercingétorix sacrifícase en nome do seu pobo, entrando na Historia como un dos máis famosos vencido.

Nun principio albíscase unha importante diferenza entre Vercingétorix e Astérix, o primeiro é un derrotado e o segundo é invencíbel, nunha especie de

Historia ao revés na que os romanos son os inimigos atrapallados e risíbeis. Ocorre entón unha mutación do mito, que podería ser un reflexo da obra gaulliana. Astérix representaría unha evolución do mito galo. O xeneral De Gaulle conciliou, segundo Agulhon (1998: 299-300), as dúas variantes da xénese francesa, definindo a Vercingétorix como o «premier résistant de notre race» e a Clovis como o «fondateur d'une dynastie», tendo o pobo francés vinte séculos de Historia, mentres que o Estado, nacido da monarquía merovinxeá, conta con quince séculos. Para De Gaulle, esa orixe do pobo explica todo o que este ten de nobre pero tamén de criticábel, inestábel e indisciplinado.

Os autores de *Astérix* prefiren unha lectura máis humanista e universal da súa banda deseñada, xa que nela buscaban abolir –pero non negar– as distancias e diferenzas culturais. Os estereotipos son tratados dunha forma cómica, xa sexa a descrición dos galos, dos pobos das diferentes rexións francesas –normandos, corsos, auvernos–, de Europa –unha descuberta de Europa anticipándose à CEE– ou doutros continentes. As particularidades identitarias dos diferentes pobos preséntanse, de forma esaxerada, a través da evocación chistosa de obras mestras artísticas, feitos históricos, locucións e expresións fixas, tradicións folclóricas ou gastronómicas (Rouvière 2008). Unha esaxeración na que todos se recoñecen sen por iso se ofenderen. A identidade cultural convértese en tema cómico por excelencia. De feito, a través desas referencias culturais retrátase «une vision large de la société contemporaine ainsi que la construction des identités collectives, déconstruites par la suite de manière intelligente, originale et drôle à la fois» (Grammenidis 2011: 223).

Acabamos de comprobar que correron ríos de tinta no intento de descifrar e interpretar as mensaxes que hai detrás das aventuras dos irreductibles. Os propios pais de Astérix revelaron algunhas das claves e rebeláronse contra outras. Estes sempre defenderon que, no fondo, a historia dos amigos galos aséntase nun sentimento enraizado na natureza humana, sen importar a súa orixe, nacionalidade ou crenza. Nas verbas de Uderzo:

Chacun d'entre nous se sent un peu écrasé par une force supérieure contre laquelle il ne peut rien. Je pense que dans toutes les nations, la nature humaine est la même, et que ce sentiment existe chez tout le monde. Et là, d'un coup, il y a des petits bonhommes qui détruisent et qui mettent en l'air cette force supérieure qui est en face d'eux. C'est ça, à mon avis. C'est l'image qui en ressort et c'est ce que ressentent les gens en lisant. Et c'est pareil dans tous les pays du monde, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie... (Uderzo en Bernière 2009: 17).

### 3. *ASTÉRIX* CINCUENTA ANOS MÁIS TARDE

O álbum número 34 saíu á venda simultaneamente en quince países e foi traducido a máis de cen idiomas, un total de tres millóns de exemplares para celebrar o cincuenta aniversario dos irredutibles. Pero este non foi o único agasallo que recibiron. O museo de Cluny, en París, acolleu unha exposición cos bosquexos de Uderzo, a máquina de escribir e os guións de Goscinny e algúns exemplares dos primeiros números de *Pilote*. E nas reixas do museo os transeúntes podían admirar os lenzos de Uderzo, particular visión das obras de arte xa familiar para os lectores. Resulta curioso ver unha exposición de banda deseñada nun lugar tan cargado de historia galorromana como as termas de Cluny, agás se consideramos que quizabes o mesmo Astérix, nas súas viaxes a Lutecia, foi cliente destas termas reconvertidas en Museo da Idade Media.

Esta non foi a primeira vez que *Astérix* estivo nun museo, en 1997 o Musée National des Arts et Traditions Populaires de París consagroulle unha exposición na que se amosaban diversos obxectos de valor arqueolóxico que moito teñen que ver cos irredutibles. En 1998, foi o Musée de la BD de Angoulême o que expuña unha selección de pranchas en tinta chinesa da Uderzo. Como dicíamos na introdución deste traballo, a banda deseñada deixou hai tempo de ser unha arte menor.

Proba do importante status que ostenta *Astérix* no mundo académico é o feito de que institucións como a Société d'Ethnologie française (1998) e a Université Sorbonne Nouvelle (2009) organizaron senllas xornadas de estudos arredor do fenómeno *Astérix* en todas as súas dimensións. Investigadores, profesores universitarios, tradutores, eséxetas, etnólogos e especialistas dos medios de comunicación reuníronse para tratar temas diversos que van desde os aspectos históricos, sociais e mercadotécnicos –orixes, influencias, vinculación coa Historia contemporánea, claves do éxito editorial e recepción nos diferentes mercados estranxeiros– ata a interpretación dun obxecto semiótico complexo –problemas e posibilidades de tradución, adaptacións ao cine e aos videoxogos, mecanismos de apropiación de estereotipos, etc. De feito, *Astérix* representa «un objet d'étude digne d'intérêt tant en raison de sa richesse interne que du succès dont il jouit auprès des lecteurs» (Maguet e Touiller-Feyrabend 1998: 294).

A novena arte, título que ostenta a banda deseñada en Francia, foi o obxecto doutras moitas homenaxes co gallo deste aniversario. O compositor parisiense, Frédéric Chalin, presentou no Teatro Champs Elysée o *Tour de*

*Gaule musical d'Astérix*, un musical que celebra o medio centenario do heroe. A Poste creou dous selos conmemorativos e Eric Magnan presentou un filme, *L'hommage de la patrouille de France* no que se amosa como varios pilotos debuxan con mestría o rostro de Astérix no ceo. Un escenógrafo, Yvan Hinnemann creou unha escenografía especial, *Les Gaulois envahissent Lutèce*, que se estende desde o Hôtel de Ville á Tour Eiffel. Resulta destacábel o feito de que Hinnemann foi tamén o encargado das celebracións do bicentenario da Revolución francesa. No faltarán tamén festexos no Parc Astérix, nas aforas de París, *souvenirs* diversos e publicacións especiais que fagan eco da celebración.

Ao igual que sucede na vida real, a historieta d'*O Libro de Ouro* tamén relata como todos os amigos da dupla queren facerlles un agasallo moi persoal. Desde traxes a pinturas, pasando por películas, guías de viaxes, parques temáticos, espectáculo musical, museo galo e unha moza. Nin César nin Cleopatra faltan á cita. Deste xeito, desfilan polo álbum case todos os personaxes que nalgunha ocasión compartiron venturas e aventuras con este dúo. Uderzo rescata un texto inédito de Goscinny e recupera algunhas viñetas antigas.

O libro do cincuenta aniversario conta cun dobre prólogo. O primeiro está asinado por Astérix ou Uderzorix, e semella unha especie de réplica a todos os que cuestionan a calidade dos álbums post Goscinny e presaxian a morte dos heroes xunto ao guionista. Astérix afirma o éxito das aventuras a pesar da opinión daqueles que crían que os esforzos de Uderzo sería *tâche perdue*.

O seguinte prólogo corre a cargo da filla de Goscinny, quen parece seguir de preto todo o que se fai coa obra do seu proxenitor, xa sexa o caso de *Astérix* ou do *Petit Nicolas*. Anne Goscinny amosa o seu apoio ás iniciativas de Uderzo, a quen agradece a loita pola supervivencia do heroe galo. Para ela as aventuras están repletas de *avenir*.

A historieta ábrese cunha aldea gala cuxa estacada resistiu mal ao paso do tempo. Todos envellecen cincuenta anos e aparecen as novas xeracións. De costume os heroes da banda deseñada non envellecen, pero neste caso Uderzo quixo desmarcarse e afastarse do lugar común. Non lle saíu ben o experimento e acabou tirado no chan tras un puñazo de Obélix. Axiña as cousas volven ao normal, regreso no tempo e preparativos para a grande festa.

Todos estes acontecementos dan conta do éxito e da fortuna de que goza *Astérix*: un mito, un fenómeno, un heroe e un negocio. Uderzo controla de preto todo o que ten que ver cos seus personaxes, xa sexa o seu uso na publicidade como en produtos derivados. No caso da primeira, elaborou unhas direc-

trices para evitar a explotación daniña e incontrolada das imaxes de *Astérix* e dos nomes rematados en *-ix*. Non se pode anunciar tabaco, alcohol, sexo, medicinas ou propaganda política coa imaxe ou referencia aos heroes da banda deseñada. En canto aos produtos derivados, están por todas partes, desde o parque temático aos obxectos de coleccionistas, pasando por gafas, material escolar, camisetas, medallas, selos, xogos, pins, e un longo etcétera. Tanto a publicidade coma os produtos derivados asegúranlles unha perennidade, boa saúde e longa vida a *Astérix*, *Obélix* e compañía.

#### 4. TRAZOS DEFINIDORES DO *BONHEUR DE ASTÉRIX*

*Astérix* venceu a máis dura das probas, o paso do tempo. A fidelidade a unha fórmula e, asemade, a capacidade de adaptarse a outros tempos sen renunciar a súa esencia, son os dous grandes logros dos pais de *Astérix*, *Obélix* e compañía, quen controlaban sempre as exportacións das súas historietas e a mercadotecnia dos produtos derivados. Descodificaremos deseguido algunhas regras de ouro que lles permitiron aos galos superar as doce probas de César, converténdose no primeiro cómic devorado coa mesma ansia tanto por cativos coma grandes. Eses mesmos trazos constitúen tamén as pedras nas que o tradutor poderá tropezar ao trasladar a historieta a outra lingua e cultura.

##### 4.1 AS PERLAS DA LINGUAXE

*Astérix* é unha auténtica festa da linguaxe, que se desprega nunha invención onomástica incomparábel, facendo que cada nome dea lugar a un xogo de palabras hilarante que acentúa un carácter ou unha referencia cultural. Goscinny xoga cos nomes dos romanos, rematados en *-us*, cos nomes dos galos, rematados en *-ix*, a imitación do célebre Vercingétorix, e con todos os patronímicos europeos.

Un dos aspectos máis estudados das traducións de *Astérix* é, precisamente, o do traslado dos antropónimos, dado que os seus creadores bautizan aos personaxes de forma totalmente intencional e motivada. Eses nomes chaman á complicidade co público francófono xa que xogan coa fonética francesa e, moi probabelmente, ese xogo pérdese nalgúns traducións. Traducir os nomes propios dos personaxes de *Astérix* esixe moita destreza e puntaría. Na meirande parte dos casos, unha tradución literal botaría por terra toda a esencia do xogo de palabras.

Cando se fala das traducións castelás dos antropónimos saídos da imaxinación de Goscinny e Uderzo, o adxectivo que se lles aplica é arbitrarias ou anárquicas (Fernández e Pereira 1989). De tal xeito que nos primeiros álbums os tradutores non se preocuparon de atopar traducións máis divertidas para os nomes dalgúns personaxes principais e, como moito, adaptaron graficamente a pronunciación francesa –agás no caso do bautizo dos personaxes ocasionais aparecidos en *Astérix en Hispanie* (Faye 2011: 197). Unha vez bautizados en España, nos seguintes álbums xa non podían ou non debían andar bailando cos nomes. Máis recentemente, cando aparece algún personaxe novo, si se notou un maior esforzo para darlle unha carga humorística ao antropónimo, porque é unha das insignias da fábrica Goscinny & Uderzo.

Goscinny parodia tamén os diferentes acentos, sociolectos, dialectos rexionais e idiomas nacionais. Dados os frecuentes desprazamentos dos heroes galos, os autores adoitan recorrer aos diferentes acentos como elemento humorístico: parodia da forma de falar dos auverneses, normandos, marseleses, corsos, belgas, suízos, españois, ingleses, das clases populares, dos lexionarios e tecnócratas. Na creación dunha especie de *idiomatix*, Goscinny caricaturiza os *posh* ingleses, aos belgas influenciados polo flamenco e aos preguiceiros corsos.

A caracterización xeográfica e dialectal supón serias dificultades de transferencia noutra lingua ao non compartiren o mesmo sistema de equivalencias. A tradutora británica, Anthea Bell, confesou que un dos maiores problemas que tivo que afrontar para verter as aventuras de *Astérix* foi reproducir o efecto humorístico logrado por Goscinny cos personaxes de *Astérix et les Bretons*. No orixinal os personaxes británicos empregaban un francés con forte «pegada» inglesa, xogando coa sintaxe do inglés adaptándoa ao francés. A solución adoptada pola británica foi empregar en inglés «un *upper-class twit*, comme dans les romans de P.G. Wodehouse» (Bell 2011: 155), unha solución moi aplaudida por Goscinny, quen adoitaba revisar as traducións inglesas que lle enviaba Anthea Bell. De feito, René Goscinny pasou unha longa tempada nos Estados Unidos, falaba inglés fluidamente e chegou a manter unha relación de amizade cos dous tradutores ingleses, Derek Hockridge e Anthea Bell (Richet 2008: 131).

*Astérix* necesitou dez anos para cruzar o canal da Mancha, penetrando alí como banda deseñada para nenos. No entanto, a atinada actuación de Anthea Bell converteu as versións británicas nunha das máis aplaudidas, sorprendendo positivamente ao propio creador francés. A tradutora non dubidou en rebautizar

os heroes galos e a facer cantas mudanzas fosen necesarias para transmitir o espírito da aldea gala. Ela optou por favorecer a aceptabilidade fronte a adecuación, non dubidando en domesticar certos referentes e personaxes. René Goscinny adoitaba darlles o visto e prace ás decisións tradutolóxicas de Anthea Bell, mesmo cando a propia tradutora non se sentía plenamente satisfeita das súas escollas (Bell 2011: 155).

De Julio César a Jacques Brel, de Virgilio a Victor Hugo, Goscinny deformou, maquillou, deglutiou, reciclou e adaptou locucións latinas e citas célebres francesas. A propósito do emprego das locucións latina, Goscinny recoñecía: «je me suis toujours inspiré des pages roses du Petit Larousse pour faire parler mes romains en latin» (Goscinny e Uderzo 1999: 119). Estas citas contribúen a intensificar unha especie de efecto histórico –*l'effet d'Histoire* acuñado por Fresnault-Deruelle (1979)– a través do que os lectores se senten verdadeiramente inmersos na Antigüidade (Gallego 2011: 125). O chiste funcionará, neste caso, se autores e lectores comparten o mesmo coñecemento do mundo e saben á que se refiren as devanditas locucións, é dicir, «le modèle parodié doit être connu et reconnu pour que le comique surgisse» (Defays 1996: 46).

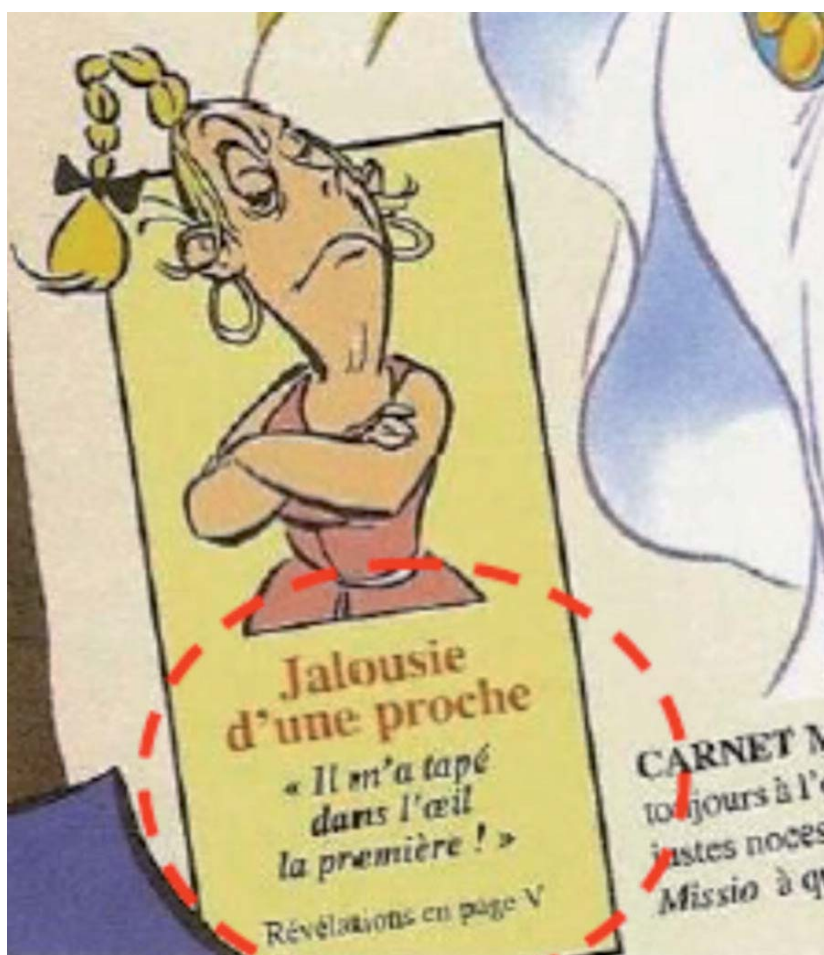
Diversas frases feitas francesas son empregadas de forma paródica, transportadas a outro tempo e a un contexto completamente inesperado. Moitos destes artificios baséanse na fonética francesa, o que permite ao lector descifrar os dobre sentidos. Noutras ocasións, a imaxe axuda a comprensión do texto e multiplica os seus significados –mediante unha «métamorphose du langage en images»– (Kauffmann 1988: 333), intensificando así o efecto cómico.

Por outra banda, os pais de *Astérix* se nutriron non soamente de frases feitas xa existentes, senón que introduciron no vocabulario contemporáneo célebres frases que figuran no vocabulario corrente dos franceses, como, por exemplo, *être tombé dans la marmite quand on était petit, le ciel qui tombe sur la tête* ou *ils sont fous ces...* Estas expresións inventadas por Goscinny deixaron tamén a súa pegada noutros idiomas, tal e como nos amosa a pescuda realizada por Bernard Cros (2011). Unha primeira aproximación á prensa en liña de varios países europeos revelou que os rotativos «plus intellectuels» (Cros 2011: 36) de Alemaña, España, Italia, Países Baixos ou Portugal non puideron resistir ao contaxio de expresións como *potion magique, village qui résiste* ou *ils sont fous ces...*

En moitas ocasións, o xogo de palabras ven reforzado por unha referencia icónica en estreita relación coa referencia lingüística. N' *O libro de Ouro*



temos un exemplo de xogo entre imaxe e frase feita que da lugar a unha dobre lectura do enunciado. Trátase da expresión «taper dans l'œil», co significado de «plaire à quelqu'un», ou sexa, encher o ollo. A devandita expresión data de mediados do século XIX e é unha intensificación doutra frase usada no século XVII, «donner dans la vue», que indicaba que unha dama deixaba unha forte impresión nun home pola súa rechamante beleza. No libro, a frase vén acompañada dunha imaxe que nos induce a crer que literalmente «il l'a tapée dans l'œil», ou sexa, que lle deu un puñazo no ollo e, como consecuencia, o ten morado. Vexamos as solucións adoptadas nas catro traducións para analizar se o significado literal da expresión francesa, que conxuga coa imaxe da muller co ollo morado, está reflectido no texto traducido.



Imaxe 3. Xogo de palabras baseado na locución «taper dans l'œil» reforzado pola imaxe que acompaña as declaracións da vítima (*Le Livre d'Or* 28).

1. TO «Il m'a tapé dans l'œil la première» (28)
2. ES «Me echó el ojo a mí primero» (28)
3. GA «Fíxome as beiras a min primeiro» (28)
4. PT «Quem lhe deitou primeiro o olho fui eu» (28)
5. EN «He blacked my eye first» (28)

As traducións castelá, portuguesa e inglesa manteñen a alusión ao ollo. Observamos que é a inglesa a que máis insiste nun posíbel significado violento da expresión en consonancia coa imaxe ao inserir o verbo «to black». En castelán e en portugués sublíñase o significado de «fixarse en alguén» aínda que se pode interpretar tamén cun matiz máis violento pola presenza da imaxe. A tradución galega prefire quedarse co significado máis sublime da frase: *facere as beiras*, pero con esta decisión rompeuse coa sincronización entre texto e imaxe.

## 4.2 ESTEREOTIPOS COMPARTIDOS

Todo o conxunto da serie explota ao máximo un xogo sutil de estereotipos, xa sexa baseados en identidades rexionais e nacionais coma en modas e costumes dunha determinada sociedade ou nun determinado período histórico. Eses retratos caricaturescos é, indubidabelmente, un dos pratos fortes da alta cociña desta banda deseñada.

Gosciny e Uderzo esaxeran ao máximo os trazos supostamente definidores dunha determinada comunidade cultural de xeito que poida acadar un efecto cómico e, ao mesmo tempo, derribar todos eses tópicos. Ao analizar polo miúdo a forma de presentación desas comunidades, percibimos que os autores se burlan non dos ingleses, españois, corsos ou belgas, senón da percepción en si estereotipada e superficial que os franceses teñen dos seus veciños, mofándose da validez destes tópicos. Emporiso, o retrato dos españois pintado polos pais de Astérix feriu a sensibilidade dalgúns críticos do noso país que denuncian o abuso de certos tópicos reduccionistas que mostran España como o resultado dun trinomio: cante flamenco, touros e mundo xitano.

A partir do retrato caricaturesco dos seus personaxes principais, Gosciny representa os pecados, as crises, as inxustizas e demais debates sociais contemporáneos. Estes retratos son froito dunha observación intelixente e minuciosa da sociedade que o rodea. Así, Agecanonix amósase como un representante da vella Francia, antigo combatente reaccionario, chauvinista e retrógrado. As frustracións de Bonemine representan a crise do paternalismo rural da Francia dos anos sesenta. As relacións de parellas son tratadas dunha forma extremadamente cómica, matrimonios cunha grande diferenza de idade e parellas onde as mulleres son as que en realidade cortan o bacallau.

Hai tamén unha sátira de certos comportamentos contemporáneos como a urbanización incontrolada, a falta de conciencia verde, o individualis-

mo excesivo, a forma de actuar dos *nouveaux riches*. Son poucos os temas que se lles escaparon á pluma de Goscinny e ao pincel de Uderzo. Unha enciclopedia alternativa dos nosos tempos de valor incalculábel que deixan ás xeracións vindeiras.

#### 4.3 OS ANACRONISMOS

O uso de anacronismos superpón, nunha especie de (con)fusión temporal, os dous mundos da antigüidade galorromana e da Francia contemporánea. O anacronismo de *Astérix* é cómico porque a amalgama incongruente é voluntariamente intencional. A confusión entre o novo e o *déjà-vu* redundando nunha especie de resolución extravagante de enigmas históricos. De feito, o lector moderno é o único capaz de percibir, descodificar e interpretar o efecto anacrónico e a súa carga humorística, xurdindo así unha complicidade directa entre estes e os autores. Esa complicidade é a que lle permite ao lector identificarse cos personaxes e coas situacións creadas.

Poderíamos recoñecer dous tipos de anacronismos, por unha banda, erros involuntarios debidos á ignorancia das incompatibilidades históricas e, por outra, as asociacións audaces que responden a unha vontade pedagóxica de actualización. No primeiro caso, os lectores, ao igual que pasa cos espectadores de televisión ou de cine, son os primeiros a denunciar as liberdades históricas que se permiten os autores. Algunhas desas chamadas de atención levaron aos creadores de *Astérix* a inserir algúns cambios, como, por exemplo, na lira de *Assurancetourix* ou no caldeiro de *Panoramix*.

No segundo caso, os anacronismos son deliberados, como o feito por de que Obélix fose o responsábel da mutilación da grande Esfinxe de Gizeh, de que *Astérix* descubriese América ou de que inventase o té e as patacas fritas.

Outra variedade de anacronismos se expresa a partir de xogos de palabras e creacións léxicas. A adaptación dunha realidade moderna a un contexto antigo pasará polo retorno ao sentido primixenio, concreto, esencial, dunha compoñente descolorida dunha palabra contemporánea. No mundo creado por Uderzo e Goscinny, *amphoreville* é o equivalente de *bidonville*, *charovoie* substitúe a *autoroute*, HLM convértese en *Habitations Latines Melangées*, *drugstore* latinízase en *potiotabernae*, o RER pasa a ser *Routiers Extra-muros Remarquables* e GPS é *Gourde de Potion Septentrionale*. O xogo combinado de debuxo e linguaxe permite adaptar, de forma moi concreta, a tecnoloxía moderna ás dimensións do espazo galorromano.

No álbum *O libro de ouro* temos algúns exemplos deste tipo de anacronismos. Cunhas lixeiras mudanzas, os autores conseguen introducir no mundo galo o RER, o GPS e as guías de viaxe. Vexamos algúns dos equivalentes que atoparon os tradutores ao español, ao galego, ao portugués e ao inglés. O RER deu lugar, nas traducións galega e castelá, ao TRD (Transporte Rexional Distinguido) en homenaxe ao Tren Rexional diésel da RENFE e ao TST (Transportes sem Travões) en portugués, recordando aos Transportes Sul do Tejo. A *Guía Coquelus* –o Michelin galo, ambos ricos auvernenses no negocio das rodas– pasa a ser, na tradución británica, unha ruta alternativa ou *Circumbendibus Guide* e, na versión portuguesa, recuperando o significado primixenio de Coquelus (*coqueluche*, enfermidade infecciosa contaxiosa), bautizan a guía como *Guía Infectados*. Na versión británica prefírese o NSP (North Star Potion) de Navigation System Panel ao GPS usado no orixinal e nas outras traducións.

#### 4.4 O PROTAGONISMO DA ORTOTIPOGRAFÍA E DAS IMAXES

En *Astérix* os signos ortotipográficos ofrecen exemplos interesantes do seu emprego como elemento esencial da creación e comprensión do humor. A lingua delicada de Goscinny sérvese da complicidade da adaptación gráfica de Uderzo. Neste eido, o debuxante de *Astérix* xa inventou case todo. E como unha imaxe vale máis que mil palabras, velaquí algúns exemplos máis representativos.



Imaxe 4. Emprego de letra negriña de maior tamaño para imitar os berros e expresar a cólera, unha práctica sistemática en *Astérix* onde a forza da oralidade é representada a través dos caracteres, nunha especie de oralización dos textos verbais escritos (*Le Livre d'Or* 14). Observamos que a oscilación das letras e a ondulación da palabra *NON* permite interpretar certo tremor na voz e na entoación de Astérix.

Imaxe 5. A linguaxe administrativa representada en forma de cuestionario moderno de opcións múltiples

(*Astérix et le Chaudron* 43).





Imaxe 6. As inxurias son transcritas en forma de signos que simbolizan, para o lector contemporáneo, a mentalidade dun colectivo. Os Godos insultan empregando a cruz gammada. A representación dos sons guturais, agresivos para os ouvidos, faise con formas cadradas e afiadas, traducida con formas redondas, con contornos máis suaves, simbolizando a fala máis melodiosa e doce dos galorromanos

(*Astérix et les Goths* 23).

Imaxe 7. Anacronismo. Tradución intersemiótica, empregando a desinencia *-is* usada para os exipcios de tal forma que a palabra soa a exipcia malia a imaxe se asocia a unha realidade totalmente moderna (*Astérix Légionnaire* 18). Uderzo sempre soubo sacarlle partido á maldición de Babel creando novos *idiomátix* grazas á utilización de tipografías pseudogóticas, caracteres pseudohelénicos e pseudoxeroglíficos

(Sinagra 2011: 182).



Os exemplos anteriores demostran que a letra se fai imaxe e como tal debe ser lida, interpretada e (para)traducida. A maquinaria de tradución de *Astérix* non obvia a importancia da tipografía. Unha tradución tibetana que, ao ser revisada por monxes dun convento tibetano de París, foi censurada por non respectar a caligrafía. Así nolo conta Touillier-Feyrabend (1998: 377): «la calligraphie n'était pas respectée, la signification du texte leur semblait sans importance».

Gags visuais, discursos sen palabras, linguaxe icónica, ás palabras mestras de Goscinny úneselles o xenio visual de Uderzo. Talentoso paisaxista, construtor de decorados, artista clásico, retratista e mestre da comunicación sen palabras, Albert Uderzo domina todos os rexistros, desde os máis realistas aos caricaturescos, pasando pola arte en movemento e os efectos especiais.

As paisaxes naturais están inspiradas, por exemplo, na Côtes-d'Armor, na Cité parisiense, e nos diferentes lugares por onde pasaron estes irreductibles nos últimos 50 anos. Para os decorados Uderzo combina a súa imaxinación e toda a información que lle achegan os seus moitos libros de arte. Lenzos e esculturas famosas non escaparon á súa adaptación, exemplos non faltan en todos os álbums e sobre todo no que celebra o 50 aniversario, Leonardo da Vinci, Rodin, Manet, Delacroix ou Arcimboldo *d'après Uderzo*.

Se ben as paisaxes, os decorados típicos de películas e as obras de arte poden revestirse dun certo carácter universal, o mesmo pódese dicir das imaxes que aluden a referencias publicitarias, a xestos, a referentes particulares da cultura francesa, á significación das cores ou a frases feitas? Neste mundo globalizado, calquera imaxe é universal? Ou esta é tamén vítima da maldición de Babel? Analicemos algúns exemplos sacados dos álbums de *Astérix*.



Imaxe 8. Detalle advertido por Yuste Frías (1998, 2011b). Unha imaxe que calquera diría universalmente interpretada como OK, significa ben outra cousa. Logo de levar unha chea de golpes, o soldado romano levanta o polgar como resposta á pregunta de Obélix para saber se queren seguir o xogo. En realidade este xesto é típico dos nenos franceses cando queren solicitar un tempo morto ou de descanso no xogo, substituíndo a expresión *Pouce!*

(*Astérix en Hispanie* 11).



Imaxe 9. De *poil aux mains* a *tururú*. A presenza de imaxes que reforzaban un xogo de palabras non existente na cultura meta obrigou ao tradutor a requirir unha mudanza de imaxes para que estas estivesen en consonancia coa nova expresión do texto meta

(*Astérix Légionnaire* e *Astérix Legionario* 34).



Imaxe 10. O 421 é un xogo de dados francés que non se coñece noutros países. Na edición británica manipulouse a imaxe cambiando o 421 pola repetición de seis, un número con connotacións diabólicas

(*Astérix et Cléopâtre* e *Asterix and Cleopatra* 6).



Imaxe 11. Este homiño da viñeta da dereita é nada máis e nada menos que Antárix, a mascota das estacións Antar francesas. Conservando esta mesma imaxe nas versións estranxeiras, perderíase este xesto gracioso facilmente recoñecido polo público francés. En Gran Bretaña Antárix (para)traduciuse como Bibendum, a mascota de Michelin, máis coñecida internacionalmente. En *The Golden Book* (21) recupérase esta viñeta do álbum *Astérix en Helvecia* (33) pero, desta volta, conservan a imaxe de Antárix

(*Asterix in Switzerland* e *Astérix Chez les Helvètes*, respectivamente).

Exemplos como os anteriores demostran claramente que as imaxes non son universais, nin tampouco a súa percepción e interpretación. Polo tanto, para que se comprenda a información por estas transmitida é mester compartir os mesmos códigos semióticos e culturais (Yuste Frías 2011a: 262). Xestos a priori tan anódinos coma o caso do polgar levantado deben ser vertidos correctamente na cultura de chegada para evitar erros de interpretación como os anteriormente citados. O feito de que o (para)tradutor non lese detidamente, non interpretase correctamente e, polo tanto, non (para)traducise a simboloxía deste xesto na lingua de chegada fixo que se transmitisen mensaxes diferentes á pretendida polos autores do texto orixinal. De feito, interprétase no xesto do lexionario romano unha petición de clemencia ou unha actitude masoquista, nada que ver co inocente xogo de nenos do orixinal *Pouce!* (Yuste Frías 2011b: 268).

As imaxes coma as cores son elementos cargados de valores simbólicos que mudan non soamente dunha sociedade lingüístico-cultural a outra senón tamén no eixe espazo-temporal. Polo tanto, imaxes e cores, variábeis longamente esquecidas nos Estudos de Tradución e na formación de futuros tradutores, deben ser traducidas (Yuste Frías 2011a: 264).

Tradicionalmente a tradución de cómics foi considerada como tradución subordinada, entendida esta como a «traducción en la que el texto se encuentra acompañado y, en mayor o menor medida, sometido a códigos extralingüísticos (visuales, sonoros y tipográficos fundamentalmente) que restringen y encauzan el margen de actuación del traductor» (Valero Garcés 2000: 77). Esta mesma autora inclúe dentro desta categoría as bandas deseñadas. Exemplifica as chamadas restricións en dúas categorías, por unha banda, ás relativas

ao espazo dos bocadillos e recadros e, por outra, á marxe de desviación debida a interrelación texto-imaxe.

Se ben a primeira restrición pode resolverse adaptando o tamaño da letra, no segundo caso é máis difícil porque hai un matrimonio indisolúbel entre texto e imaxe, se cambiamos un referente cultural no texto, teríamos que tamén facelo na imaxe. O certo é que por norma o tradutor actúa soamente no nivel do texto e nunca na imaxe, de tal forma que cando un texto aparece na ilustración a veces quen traduce ese texto non é quen asina a tradución. Valero Garcés (2000: 77) cita casos nos que o tradutor recibe soamente o texto non acompañado das imaxes e unhas poucas follas onde se lle explica o carácter da obra, traducindo así «ás cegas». Exclúese do traballo do tradutor todo o relativo á reprodución icónica, agás nos casos de caligrafía e representación de sons.

Definir a tradución de textos con imaxe como unha tradución subordinada supón insistir na inferioridade, dependencia ou inclusive nun certo carácter prescindible da imaxe fronte ao texto. A mesma inferioridade e dependencia que algúns ven, de xeito equivocado, na relación entre orixinal e texto traducido, concibíndose este como un produto eternamente subxugado polo orixinal, pola súa suposta *defectivité* e *secondarité* (Berman 1995: 41-42). De feito, a grafía *texto/imaxe* coa que se adoita representar a relación entrámbolos elementos insiste na soberanía do elemento da esquerda fronte a escravitude do elemento da dereita. Emporiso, a parella texto-imaxe «n'est jamais une opposition des contraires» senón «une harmonisation des contraires» (Yuste Frías 2011b: 258).

Fronte a unha visión da tradución do cómic como subordinada, Yuste Frías (2006) afirma que a relación texto-imaxe é unha relación de coordinación e non subordinación, aplicándoo ao lugar de actuación do tradutor, resultaría «fraudulento e insostenible manter a situación de intervenir unicamente en uno de los dos niveles de la interrelación mestiza y mestizante texto-imagen» (Yuste Frías 2006: 271). Aplicando o concepto de mestizaxe de Nouss, Yuste Frías insiste na necesidade de que o tradutor lea, interprete e traduza «100% texto y 100% imagen» (ibid: 270). Así sendo:

Quand un traducteur doit traduire un couple texte-image, le sujet traduisant qu'il est lit, interprète et traduit à 100% le texte et le premier agent paratraducteur qu'il est lit, interprète et paratraduit aussi à 100% l'image, sans jamais travailler sur un pourcentage textuel ou iconique inférieur à cent. [...] Traduire le couple texte-image veut dire se placer face à des identités iconotextuelles indivisibles, jamais arbitraires mais toujours motivées, socialement fondées et



différentes dans chaque aire culturelle (Yuste Frías 2011b: 259).

A suposta subordinación entre texto e imaxe redunda igualmente nunha especie de muro que limita a intervención do tradutor ao campo textual. Avanzar cara a unha percepción *mestiza* da parella texto-imaxe significaría no soamente aproveitar todas as vantaxes que nos ofrece a tecnoloxía dixital, senón tamén abriría novos campos de pescuda, estudo e especialización para a práctica tradutora, liberándoa do xugo estritamente lingüístico e das oposicións binarias desiguais. Neste sentido, o concepto de paratradución<sup>3</sup> desenvolvido polos investigadores do grupo Tradución & Paratradución (T&P) da Universidade de Vigo, permite atribuír á imaxe e a todo aspecto visual dos paratextos o lugar que se merecen na construción do sentido simbólico en tradución de tal modo que a paratradución dunha tradución convértese na imaxe desta última (Yuste Frías 2011a: 261).

A era dixital supón para los tradutores novos desafíos pero tamén ábrelles un novo horizonte de posibilidades, resultando máis sinxelo (para)traducir calquera texto con imaxe. As imaxes, que participan activamente á construción do sentido, poden ser consideradas polo tradutor «comme une contrainte infranchissable» ou, pola contra, «comme un atout» (Sinagra 2011: 191). Coas infindas ferramentas que as novas tecnoloxías nos proporciona para manipular as imaxes, aínda é a excepción os casos en que se (para)traduzan as dúas unidades da identidade iconotextual.

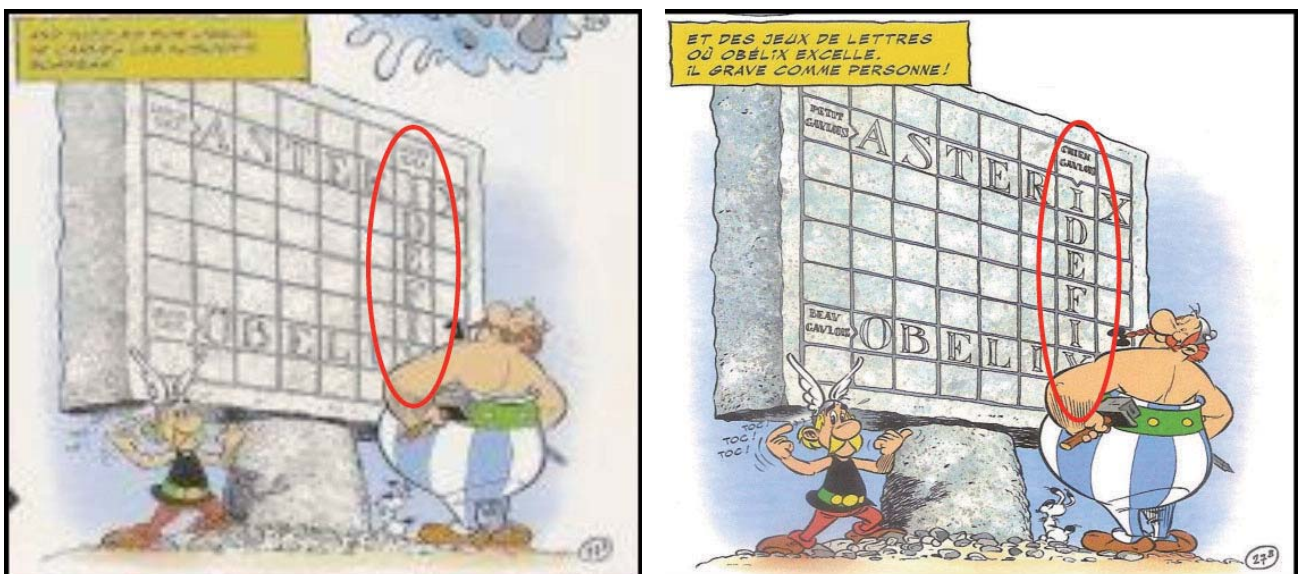
Nathalie Sinagra (2011) remítese ao exemplo que ilustramos na imaxe 9 para explicarnos que a imaxe, máis ca unha barreira infranqueable, pode converterse nunha fonte de inspiración ou apoio para o tradutor. Este caso constitúe un problema de tradución no que se conxugan as dificultades de trasladar un xogo de palabras típico dos nenos franceses sen equivalencia directa noutros idiomas con a presenza de imaxes que harmonizan con este xogo. A brincadeira orixinal consiste en quedarse co final da frase do noso interlocutor e facela rimar coa expresión «poil au» (pelos en) seguida dunha parte do corpo. No caso desta historieta, a devandita expresión está reforzada por imaxes totalmente evidentes. Así, no orixinal aparecen, en tres viñetas non consecutivas, unhas cellas, unha nariz e unhas mans con moitos pelos. Non atopando ningunha solución que contivese as palabras *cella*, *nariz* e *man*, o tradutor solicitou cambiar as tres imaxes

---

<sup>3</sup> Para unha información máis detallada sobre o concepto de *paratradución* remitimos a Garrido Vilariño (2004) e Yuste Frías (2005, 2011a).

pola dun xesto que corresponde a outra expresión burlesca infantil propia da cultura meta: *tururú*. Malia perderse o efecto rima, a boa cohesión entre o texto e a nova imaxe permitiu manter o efecto cómico (Sinagra 2011: 186).

Escudriñando nas imaxes do álbum do cincuenta aniversario, atopamos unhas eivas nalgunhas versións debidas ás restricións na manipulación das imaxes. O primeiro exemplo é a imaxe dunhas palabras cruzadas (imaxe 12). No taboleiro aparece o nome dos tres personaxes principais, Astérix e Obélix en horizontal e Idéfix en vertical. Precisamente o nome do canciño é o causante do problema. Nos catros idiomas de tradución que estudamos, o nome da mascota cambia respecto ao orixinal, engadindo unha vogal en castelán e en galego (Ideafix), dúas vogais en portugués (Ideiafix) e, en inglés (Dogmatix), cambia totalmente. Polo tanto, as seis casiñas do encrucillado non son suficientes para encher coas letras do nome da mascota neses idiomas. Nas traducións española, galega e portuguesa non se fixo cambio ningún para solucionar este problema. Pero, na tradución inglesa adoptaron como solución poñer como definición para a entrada Idéfix a frase «Dog's idea». Deste xeito, sublíñase unha das características da mascota de Obélix, un canciño algo teimudo que ten unhas ideas fixas, entre elas «une sainte horreur des arbres arrachés» (Uderzo en Goscinny e Uderzo 1999: 22). Brillante idea por parte dos responsábeis da tradución inglesa, que fixeron bo uso da creatividade.



Imaxe 12. Na solución inglesa, na que o can se chama Dogmatix, cambiaron a frase orixinal do encrucillado, «chien gaulois», por «dog's idea», para que a solución da entrada vertical fose Idefix. As seis casiñas do encrucillado non serían suficientes para o nome do can galo en inglés, Dogmatix, que necesitaría oito casiñas.

(*The Golden Book e Le Livre d'Or* 31).

#### 4.5 PERSOEIROS

Xa é todo un clásico en *Astérix* a aparición de famosos nas historietas. Contabilízase aproximadamente unhas corenta e tres celebridades caricaturizadas por Uderzo, incluídos Goscinnyrix e Uderzorix. Entraron na enciclopedia asterixiana persoeiros mundialmente coñecidos como Sean Connery, Kirk Douglas e os Beatles, outras figuras máis particulares da cultura francesa como Jacques Chirac ou Annie Cordie e persoeiros de ficción como Hernández e Fernández, Don Quixote e a parella Laurel e Hardy. O efecto cómico só se efectúa se o lector reconece ao famoso na pel do personaxe da historieta.

Para o cincuenta aniversario non poderían faltar eses «cameos». O primeiro que aparece neste álbum é Uderzo para explicarlles aos seus fillos de ficción que envelleceron. Logo hai referencias ao cómico francés Laurent Gerra, ao debuxante André Franquin, á actriz Eleonora Duse, ao cantante Patrick Bruel, a Michael Jackson e aos grupos Madness e Beatles, estes tres últimos coa cuberta de un CD.

Nos álbums de *Astérix* hai referencias a moitos compañeiros das bandas deseñadas, como o caso de Hernández e Fernández. Se neste caso a fama de Tintín en España facilita a comprensión e recoñecemento deses personaxes –aínda que a súa percepción destes personaxes difira da que teñen os franceses que os conciben como estereotipos dos veciños belgas–, non así sucede no caso que comentamos a continuación.

N' *O Libro de Ouro*, hai homenaxes a dous artistas da banda deseñada, André Franquin (páxina 11) e Daniel Henrotin (páxina 28). Ao non seren coñecidos polo público español, os tradutores ao galego e ao castelán creron oportuno engadir unha breve aclaración sobre eses referentes, explicando que se trata de dous artistas belgas do cómic, sendo o primeiro o creador de Marsupilame. Na versión inglesa engadiuse unha nota explicativa a pé de páxina para indicar que Dany (Daniel Henrotin) é un debuxante belga e que a silueta reproducida por Uderzo é dun dos seus personaxes. Na tradución portuguesa non se engadiu ningunha información en ningún dos dous casos.

#### 4.6 AS CANCIÓNS

As cancións xa son un clásico en *Astérix* e non podían faltar n' *O Libro de Ouro*. A primeira das cancións aparece na páxina 6 e fai alusión ao cómico

Laurent Gerra. A segunda, na páxina 26, está contextualizada nun concurso musical de mozos cazatalentos. Nas catro traducións estudadas acháronse boas solucións para poñer letra ás cancións dos personaxes.

A canción homenaxe ao cómico Laurent Gerra é substituída por *Bravo por la música* de Juan Pardo nas traducións galega e española, por *A Minha Música* de José Cid en portugués e *The Sound of music* en inglés. O concurso musical contén, en galego e en castelán, unha alusión ao Factor X e homenaxéase o *Apaga o candil*, no primeiro caso, e *A tu lado* de Operación Triunfo, no segundo. Na tradución portuguesa a canción elixida é *Até que a voz me doa*, de Maria da Fé, mentres que na inglesa parafrásase *Any dream I will do*, con *Any «scream» I will do*. Os ingleses fan igualmente unha homenaxe a Eurovisión bautizando o concurso como Imperiovision Song Contest.

Ademais das cancións antes mencionadas, a versión inglesa introduciu unha canción máis para substituír a felicitación de boa viaxe cantada polo bardo (páxina 19). Trátase de *Auld Lang Syne*, unha canción escocesa empregada para as longas despedidas, escolla moi acertada.

## 5. A MAQUINARIA DE TRADUCIÓN DE *ASTÉRIX*

España é o cuarto país consumidor de cómics de *Astérix*, e para celebrar este aniversario, chegaron á península 300.000 exemplares traducidos ao castelán, galego, éuscaro e catalán. España conta tamén coa honra de ter sido o primeiro país en publicar un álbum de *Astérix* en lingua estranxeira. Trátase de *Astérix le Gaulois*, corría entón o ano 1965. Desde entón todos e cada un dos álbums foron traducidos ao castelán, un honor que comparte con outros once países, case todos europeos, agás Brasil e Indonesia.

O marcado carácter europeo, tanto a nivel histórico coma xeográfico, fixo con que o éxito dos irreducibles fora menor nos continentes africano e asiático, que non coñecen tan ben os estereotipos nacionais europeos. Como afirmaba Touillier-Feyrabend (1998: 375), «il faut qu'un minimum d'affinités culturelles soit partagées pour que l'humour puisse fonctionner». Unha excepción: Indonesia, quizais por ter sido unha colonia neerlandesa que a familiarizou con Europa ou pola vontade política de normativizar a nova lingua oficial, fomentando a lectura de textos nesa lingua, principalmente no público máis novo.

Co gallo da publicación do *Libro de Ouro*, moitos periódicos españois quixeron darlles a palabra aos tradutores para que estes desvendasen un pouco toda a maquinaria secreta que envolve o proceso de exportación dun produto tan «exclusivo» coma *Astérix*. Que persoas ou grupos de poder interveñen nese traslado? Cal é a zona real de actuación do tradutor? Trataremos de dar algunhas pistas que respondan a estes dous interrogantes.

Tanto o tradutor ao galego e ao castelán, Xavier Senín, coma os tradutores vascos, Joseba Ossa e Usua Lasa, coincidiron na extrema confidencialidade e na minuciosa supervisión ás que foron obxecto as probas de tradución. Velaquí algunhas confesións dos druídas drogmáns:

En este número de bodas de oro han recopilado mucho material de los antiguos cómics y a todos los tradutores nos exigían que mirásemos cómo se había hecho anteriormente y nos daban instrucciones muy precisas sobre en qué viñeta y en qué año aparecían (Ossa en Lago 2009: 35).

*Astérix* es muy exclusivo. Aquí nos encargamos de los textos que enviábamos en un documento Word pero luego lo maquetaban en París. *Astérix* es así, no nos dejaba las maquetas y no podíamos controlar todo el proceso de la traducción porque no disponíamos del original para introducir los guiones (Ossa en Lago 2009: 35).

Hemos llegado a hacer tres revisiones, con sus correspondientes cambios (Ossa en Lago 2009: 35).

Observamos ata que punto o labor do tradutor está controlado e restrinxido pola empresa exportadora, que non permite excesivas liberdades e que ten a derradeira palabra en todas as decisións. Xa o revelaba Touillier-Feyrabend (1998: 375), ao afirmar que as versións traducidas no estranxeiro eran logo revisadas e retraducidas ao francés por correctores franceses bilingües que velan, en nome da cultura de orixe, polo respecto do rexistro, da natureza do humor e dos referentes de diversa natureza. En todo caso, unha regra é firme, a tradución literal é totalmente descartada. Pero tamén os excesos de liberdade, como veremos máis adiante.

Uderzo e Goscinny moitas veces manifestáronse a respecto das traducións das súas historietas. O primeiro prefire falar de adaptación e non de tradución e recoñece as dificultades que supón verter os xogos de palabras, cancións e gags «absolument intraduisibles» (Goscinny en Goscinny e Uderzo 1999: 128) noutras linguas, pero amósase moi satisfeito do resultado. Goscin-

ny dominaba o castelán e o inglés e adoitaba revisar el mesmo as traducións a esas linguas e colaborou coa tradutora británica. Para as outras linguas, facía que outras persoas retraducisen ao francés a versión en lingua estranxeira para verificar «si le sens général de l’histoire n’a pas été changé et si certains gags typiquement de chez nous [les Français] ont été adaptés de façon efficace» (idem). Recoñecía, así mesmo, que «une plaisanterie sur les feuilles de chêne ornant le képi des généraux français, par exemple, peut difficilement être comprise à l’étranger» (idem).

Así sendo, non é de estrañar que non lle permitisen a Xavier Senín substituír a referencia a Laurent Gerra por un humorista moi andaluz, Chiquito de la Calzada, por consideraren que «bajaba el nivel cultural de *Astérix*» (Sanín en García Yebra 2009: 24). Unha opinión que compartían os fans españois de *Astérix* que coidaban que o Condemor non tiña lugar na aldea gala, malia ter contado, no seu día, coa admiración do rei Juan Carlos I. Ao final foi unha canción de Juan Pardo a que obtivo o visto e prace. Outro referente moi propio da cultura de chegada que foi introducido no texto traducido foi a parella dos Tonechos que, na versión en galego, substituíu na páxina 39 a referencia ao humorista Coluche. En castelán e en inglés preferiuse simplemente eliminar a referencia sen substituíla.

Antes de rematar esta sección dedicada ao celo co que a empresa exportadora coida o seu produto nas súas múltiples odiseas a outras culturas, quere-mos comentar brevemente o sucedido nas súas primeiras travesías *alén Rin*. Corría o ano 1965 cando a casa editorial Kauka lanzou a primeira tradución alemá de *Astérix*, o volume elixido foi daquela *La serpe d’or (Die goldene Sichel)*. O paso pola aduana xermana levou consigo unha mudanza no nome dos protagonistas, así *Astérix* e *Obélix* foron bautizados como *Siggi* (diminutivo de *Sigfried*) e *Babarras*, respectivamente.

No entanto, ese non foi o cambio máis significativo. A famosa páxina introdutoria «Toute la Gaule est occupée...» descúbrenos un mapa da Xermania dividida en dúas por un muro (*limes*), un territorio azul coa súa capital *Bonnhalla* (RFD, Alemaña do oeste) e outro vermello (RDA, Alemaña do leste). O estandarte coroadado coa aguia romana e coas iniciais SPQR transfór-mase sutilmente noutro sen as devanditas iniciais e cuxa aguia recórdanos o emblema da bandeira da RFD. Os personaxes son xermanizados, *Siggi* e *Babar-ras* convértense en bravos guerreiros da Alemaña do oeste que loitan contra a ocupación americana (paratradución dos romanos) e os godos da Alemaña do leste. Estas e outras manipulacións flagrantes subliñadas por Klaus Kaindl

(2011) enmárcanse dentro do contexto sociopolítico en que se encomendaron as traducións. De feito, «toute traduction est historique» e, polo tanto, non pode separarse «de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné» (Bensimon 1990: 9). Asemade hai que ter en conta os mecenas ou, en verbas de Venuti, *arbiters* (2005: 178) da chamada cultura nacional, pertencentes normalmente ás clases elevadas, que son os que deciden que textos se importan e como se efectúa ese transvase.

No caso das primeiras edicións de *Astérix* en Alemaña, o mecenas foi o editor Rolf Kauka. A escolla deste personaxe da banda deseñada respondía ás posibilidades de manipulacións ideolóxicas que colaborarían ao espertar dun discurso concreto na cultura de chegada. Cunha etiqueta de produto de calidade dirixido a un público erudito –como se indicaba no prólogo–, pretendíase vehicular un determinado discurso político de extrema dereita. No sentido máis extremo do termo *domesticación*, o editor apostaba pola invisibilidade do tradutor nun intento de vender a tradución como un auténtico orixinal que saíra da pluma dun autor alemán. En verbas de Kaindl: «[p]our créer l'illusion d'une bande dessinée allemande et non pas française, l'éditeur Rolf Kauka, qui est supposé être aussi le traducteur, a manipulé des images, des signes linguistiques et typographiques» (2011: 213).

Este exemplo pon de relevo o transfondo sociocultural subxacente a todo acto tradutor, a (in)visibilidade do tradutor e a complicada rede na que se encerellan tradución, negociación cultural e construción de identidades nacionais. Incomodados pola manipulación dos seus heroes, Goscinny e Uderzo retiráronlle os dereitos de publicación a Kauka e confiáronlle a Gudrun Pendorf a adaptación e difusión de *Astérix* en Alemaña.

Observamos que o imperio construído por Uderzo e Goscinny quere evitar a todo custo que o seu produto, unha vez exportado, fuxa do seu control e perda todo nexa coa cultura de orixe. Celosos de manter a raia certas excesivas liberdades, para evitar precisamente que «once a translation is dispatched into the new culture it takes on a life of its own» (Von Flotow e Oeding 2004: 188) deixando de ser esencialmente unha forma efectiva de facer entrar a cultura de partida na cultura meta. Parece ser que non soamente «les pauvres» –como Uderzo refírese aos tradutores que teñen que enxeñarse para verter as súas bromas na lingua estranxeira (Uderzo en Goscinny e Uderzo 1999: 127)– sofren coa labor de tradución senón tamén os responsábeis de *Astérix* padecen coa «nightmare of translation» (Von Flotow e Oeding 2004: 188).

## 6. CONCLUSIÓNS

Comprobamos que *Astérix* proporciona varios e interesantes temas de debate en torno á tradución e á negociación cultural que permite que un heroe fortemente galo, inicialmente concibido para os lectores franceses de *Pilote* a partir do período inicial da Historia daquel país, funcione tan ben máis aló dos Perineos.

Neste estudo revisamos algunhas das características lingüísticas e extralingüísticas que supoñen a insignia dos álbums e verificamos que nin sempre é doado conseguir reproducir toda a carga humorística e referencial no texto traducido. As razóns: por unha banda, moitas bromas e creacións –topónimos, antropónimos, creacións léxicas– baséanse nos xogos de palabras e na fonética francesa, por outra, existen unha serie de referentes –literarios, históricos, icónicos, culturais– moi exclusivos da cultura de orixe. As veces esas referencias son tan sutís que o tradutor non é quen de percibilas e, polo tanto, pasará sen pena nin gloria no seu produto final. Cada frase e cada imaxe de *Astérix* son «sospeitosas» de ter un dobre sentido, nada é inocente cando se trata de Goscinny e Uderzo. Mesmo os lectores franceses a veces nunha segunda ou terceira lectura abráíanse de atopar o «détail qui tue» (Rouvière 2009: 95). Por iso, unha das primeiras regras que debe aplicar o tradutor é «sospeitar de todo» xa que no máis mínimo detalle pode esconderse algunhas das argucias dos seus creadores.

Malia todo, un feito é incontestábel: *Astérix* superou as barreiras do tempo e das diferenzas lingüísticas e culturais. Quizais se explique polo «discours positif et universel» (Beaujean e Brethes 2009: 33) que xa defendía Goscinny e que se asemella ao «universal spirit» que Victor Hugo recoñecía, tal e como recordaba Venuti (2005: 179): «translation is seen as the practice that overcomes the boundaries between national languages and cultures to communicate the universal spirit».



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulhon, Maurice. «Le Mythe Gaulois». *Ethnologie Française* XXVIII 3 (1998): 296-302.
- Beaujean, Stéphane e Romain Brethes. «La Part d’Ombre de Goscinny». *BeauxArts* (hors-série) (2009): 26-33.
- Bell, Anthea. «Astérix chez les anglophones». *Le Tour du monde d’Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 151-158.
- Bensimon, Paul. «Présentation». *Palimpsestes* 4 (1990) Retraduire: 9-13.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. París: Gallimard, 1995.
- Bernière, Vincent. «Entretien avec Albert Uderzo: ‘Astérix c’est David contre Goliath’». *BeauxArts* (hors-série) (2009): 12-17.
- Crépin, Thierry. «Haro sur le gangster!». *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*. Paris: CNRS Éditions, 2011.
- Cros, Bernard. «Du village d’Astérix au village global: historique de cinquante ans de succès». *Le Tour du monde d’Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 19-38.
- Defays, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris: Seuil, 1996.
- Fantini, Marli. «A modernidade de *Grande Sertão: Veredas*». *Via Atlântica* 9 (2006): 21-42.
- Faye, Thomas. «De l’étrangeté en traduction: stratégies onomastiques et traitement du stéréotype dans la traduction espagnole d’Astérix en Hispanie». *Le Tour du monde d’Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 193-206.
- Fernández, Mercedes e Pereira Alice. «La traducción de los nombres propios en el ámbito del cómic: estudio de la serie Astérix». *Fidus Interpretis. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de Traducción*. León: Universidad de León, 1989. 189-193.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. «L’effet d’Histoire». *Histoire et bande dessinée. Actes du deuxième colloque international Éducation et bande dessinée. La Roque-d’Anthéron, 16 et 17 janvier 1979*. La Roque-d’Anthéron: Objectif Promo-Durance, 1979. 98-104.

- Gallego, Julie. «Les citations latines dans *Astérix*». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 111-129.
- García Yebra, Tomás. «Astérix y Obélix celebran sus bodas de oro con una aventura inédita». *La Voz de Galicia* 21 Oct. 2009: 24.
- Garrido Vilariño, Xosé. «Texto e paratexto, tradución e paratradución». *Viceversa* 9-10 (2004): 31-39.
- Goscinny, René e Albert Uderzo. *Le Livre d'Astérix le Gaulois*. Paris: Éditions Albert René, 1999.
- Grammenidis, Simos. «L'aventure de l'élément culturel dans les traductions d'*Astérix* en grec». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 219-233.
- Groensteen, Thierry. *La Bande dessinée, un objet culturel non identifié*. Paris: Éditions de l'An 2, 2006.
- Gurgand, Jean-Noël. «Le phénomène Astérix». *L'Express* n° 796, set. 1966: 19-25.
- Kaindl, Klaus. «Astérix le Germanique». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 207-218.
- Kauffman, Judith. «Astérix: les jeux de l'humour et du temps». *Ethnologie française* XXVIII 3 (1998): 326-336.
- Lago, Concha. «Astérix sabe euskera». *Diario de Álava* 21 Oct. 2009: 35.
- Lipani-Vaissade, Marie-Christine. «Les femmes dans *Astérix*: uniquement des emmerdeuses?». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 131-148.
- Maguet, Frédéric e Touillier-Feyrabend, Henriette. «*Astérix*: un objet d'étude légitime?». *Ethnologie Française* XXVIII 3 (1998): 293-295.
- Mouchard, Benoit. *La Bande dessinée*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2009.
- Richet, Bertrand. «Humour gaulois, perfide Albion et Nouveau Monde: les (grandes) traversées d'*Astérix*». *Idioma* 20 (2008): 131-148.
- Rouvière, Nicolas. *Astérix ou la parodie des identités*. Paris: Flammarion, 2008.
- . «Fou Rire Mode d'Emploi». *Beaux Arts* (hors-série) (2009): 77-101.
- . «*Astérix*, œuvre gaullienne ?». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 73-86.
- Sadoul, Numa. *Astérix & Cie... Entretiens avec Uderzo*. Paris: Hachette, 2001.

- Sinagra, Nathalie. «Traduire *Astérix*: atouts et contraintes». *Le Tour du monde d'Astérix*. Ed. Bertrand Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 181-191.
- Touilleier-Feyrabend, Henriette. «Une Traduction du Comique Est-Elle Possible?» *Ethnologie Française* XXVIII 3 (1998): 375-377.
- Valero Garcés, Carmen. «La Traducción del Cómic: Retos, Estrategias y Resultados». *Trans* 4 (2000): 75-88.
- Venuti, Lawrence. «Local Contingencies: Translation and National Identities». *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Eds. Sandra Bermann e Michael Wood. Princeton: Princeton UP, 2005. 177-202.
- Von Flotow, Luise e Brita Oeding. «Soft Diplomacy, Nation Branding, and Translation: Telling Canada's 'Story' Globally». *Translation. Reflections, Refractions, Transformations*. Eds. Paul St-Pierre e Prafulla C. Kar. New Delhi: Pencroft International, 2004. 173-190.
- Yuste Frías, José. «El pulgar levantado: un buen ejemplo de la influencia del contexto cultural en la interpretación y traducción de un gesto simbólico». *II Estudios sobre traducción e interpretación*. Eds. F. Fernández e E. Ortega Arjonilla. Málaga: CEDMA, 1998. 411-418. Disponible en <<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias1998c.pdf>> [Consulta: 12-5-2012].
- . «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital». *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Eds. José Yuste Frías e Alberto Álvarez Lugrís. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005. 59-82. Disponible en: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>>. [Consulta: 10-5-2012].
- . «La Pareja Texto/Imagen en la Traducción de Libros Infantiles». *Tradución e política editorial de literatura infantil e xuvenil*. Eds. Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper. Vigo: Servizos de publicacións da Universidade de Vigo, 2006. 267-276. Disponible en <<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006b.pdf>> [Consulta: 12-5-2012].
- . «Leer e interpretar la imagen para traducir». *Trabalhos em Lingüística Aplicada* 50(2) (2011a): 257-280. Disponible en <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/articulos/214-traducir-imagen-tla.html>> [Consulta: 15-5-2012].
- . «Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie». *Le tour du monde d'Astérix*. Ed. Bernard Richet. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011b. 255-271. Disponible en <[http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/Tour-du-Monde-Asterix/JoseYusteFrias2011\\_Traduire\\_Image\\_Asterix.pdf](http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/Tour-du-Monde-Asterix/JoseYusteFrias2011_Traduire_Image_Asterix.pdf)> [Consulta: 15-5-2012].

**Álbums de Astérix citados**

- Gosciny, René e Albert Uderzo. *Astérix et les Goths*. París: Hachette, 1963.
- . *Astérix et Cléopâtre*. París: Hachette, 1965.
  - . *Die Goldene Sichel*. [Tradución de *La Serpe d'or* (1962)]. Filderstadt: Egmont Ehapa Verlag, 1965.
  - . *Le Tour de Gaule d'Astérix*. París: Hachette, 1965.
  - . *Astérix Chez les Bretons*. París: Hachette, 1966.
  - . *Le Combat des Chefs*. París: Hachette, 1966.
  - . *Astérix Légionnaire*. París: Hachette, 1967.
  - . *Astérix en Hispanie*. París: Dargaud, 1969.
  - . *Astérix et le Chaudron*. París: Hachette, 1969.
  - . *Astérix Chez les Helvètes*. París: Hachette, 1970.
  - . *La Zizanie*. París: Hachette, 1970.
  - . *Le Domaine des Dieux*. París: Hachette, 1971.
  - . *Le Cadeau de César*. París: Hachette, 1974.
  - . *Le Grand Fossé*. París: Éditions Albert René, 1980.
  - . *L'Odyssée d'Astérix*. París: Éditions Albert René, 1981.
  - . *La Serpe d'Or*. París: Dargaud, 1982.
  - . *Asterix Legionario*. [Tradución de Jaime Périch de *Astérix légionnaire* (1967)]. Barcelona: Grijalbo-Dargaud, 1987.
  - . *Asterix and Cleopatra*. [Tradución de Anthea Bell e Dereck Hockridge de *Astérix et Cléopâtre* (1965)]. Madrid: Ediciones del Prado, 1988.
  - . *Astérix en Corse*. París: Dargaud, 1988.
  - . *Asterix in Switzerland*. [Tradución de Anthea Bell e Dereck Hockridge de *Astérix chez les Helvètes* (1970)]. Madrid: Ediciones del Prado, 1988.
  - . *La Gran Zanja*. [Tradución de Víctor Mora de *Le Grand Fossé* (1980)]. Barcelona: Planeta, 1997.
  - . *Asterix y Latraviata*. [Tradución de Manuel Serrat Crespo de *Astérix et Latraviata* (2001)]. Madrid: Salvat, 2001.
  - . *Astérix and Obélix's Birthday – The Golden Book*. [Tradución de Anthea Bell de *L'anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or* (2009)]. London: Orion Books, 2009.
  - . *El Aniversario de Astérix y Obélix – El Libro de Oro*. [Tradución de Xavier Senín, Valentín Arias e Isabel Soto de *L'anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or* (2009)]. Madrid: Salvat, 2009.

- . *L'Anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or*. París: Éditions Albert René, 2009.
- . *O Aniversario de Astérix e Obélix – O Livro de Ouro*. [Tradución de Xavier Senín, Valentín Arias e Isabel Soto de *L'anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or* (2009)]. Madrid: Salvat, 2009.
- . *O Aniversário de Astérix e Obélix – O Livro de Ouro*. [Tradución de Maria José Magalhães Pereira e Ana Paula Duarte Caetano de *L'anniversaire d'Astérix et Obélix- Le Livre d'or* (2009)]. Alfragidre: Edições ASA II, 2009.

Artículo recibido: 9/12/2011

Artículo aprobado: 20/7/2012