

Las Dificultades de Traducir el Humor:
Astérix le Gaulois — Asterix the Gaul — Asterix el Galo
Miguel Angel Campos Pardillos
Universidad de Alicante

The process of translating humour, if already far from easy, verges on the sophisticated when such humour is based on cultural and linguistic allusion; in the case of the Asterix series, the worldwide success of versions in various languages is due to the personal craft of translators in conveying translatable aspects and even creating new jokes. This essay reviews the difficulties encountered and the techniques used in the Spanish and English versions of *Astérix chez les Bretons* and *Astérix chez les Belges*; we shall attempt to prove the superiority of the English translation compared to the Spanish one, and shall also list a number of fragments which, due to an extensive usage of puns, could be considered as an improvement on the French original.

1. El corpus y los objetivos

A primera vista, es preciso reconocer que este trabajo se aparta de lo que es habitual en los análisis lingüísticos. Un estudio comparativo sobre una serie de *comics*¹, por muy serios que éstos parezcan, no suele considerarse materia digna de un análisis estilístico.

Sin embargo, y aunque parezca un tópico, nos encontramos ante un fenómeno que va más allá del simple tebeo. Del mismo modo (y salvando las distancias) que *Gulliver's Travels* ha admitido a través de la historia dos lecturas, una como relato de viajes, gigantes y enanos ideal para niños, y otra como una reflexión sobre la naturaleza humana y la sociedad de su tiempo, las aventuras de Astérix pueden interpretarse de maneras totalmente distintas. El niño se fijará en los golpes, las peleas, los chistes fáciles sobre Obélix y las gracias de Idefix, y en casos excepcionales en las caricaturas de los diferentes países; sin embargo, un mínimo espíritu crítico permite adivinar más, una reflexión sobre nuestros defectos o nuestras virtudes, sobre los distintos modos de entender el mundo.

Si hay un acto comunicativo difícil de traducir, y que por su complejidad merecería mayor análisis desde el punto de vista de la Pragmática, éste es el humor. Todos hemos comprobado que, salvo contadas excepciones, los chistes son intraducibles, al menos de modo literal: en primer lugar, multitud de ellos se basan en rasgos lingüísticos y en juegos léxicos que se limitan a un sólo código (*What's up? — The Ceiling*); por otra parte, el humor tiene un fuerte carácter «nacional», en el sentido de que se construye sobre el componente idiosincrático, y requiere un grado de presuposición pragmática muy elevado: ni para un inglés sería comprensible un chiste de toreros, ni para un español tendrían gracia alguna numerosos chistes británicos basados en la crueldad con los animales. Por supuesto, los chistes políticos se limitan únicamente a un sólo país y una época muy determinada; otra cosa es que los esquemas puedan repetirse, y de hecho lo hacen: aproximadamente los mismos chistes de Lepe que oímos aquí se cuentan en Inglaterra sobre los irlandeses o en Francia sobre los belgas².

Si hemos de admitir los efectos como única prueba de la validez de las traducciones, hemos de convenir en que sólo hay una forma de decidir si el humor es traducible: si el efecto pretendido es la hilaridad, la sonrisa o al menos el agrado en el lector, la versión en el idioma de destino ha de producir el mismo resultado. En este caso la efectividad no ofrece dudas: las historias de Asterix han sido traducidas, además de al inglés y al español, al afrikaans, alemán, flamenco, portugués, danés, latín, finés, bretón, langue d'oc, holandés, indonesio, islandés, italiano, noruego, galés, sueco, turco, gallego y catalán; aunque, como veremos más adelante, algunas versiones son claramente superiores a otras, todas han tenido éxito a su manera. El objeto de este trabajo es ver qué obstáculos han encontrado los traductores, qué recursos han utilizado para superarlos y la calidad de los resultados obtenidos; para ello, he comparado la versión original francesa, la versión inglesa y la versión española. Trataré de demostrar que, a pesar de lo difícil que resulta trazar equivalencias en el terreno del humor, lo cual vemos reflejado en la traducción española (que en contadas ocasiones escapa a la servidumbre de la sintaxis y el léxico franceses), sí ha sido posible en el caso del inglés, que constituye casi una obra de arte en sí misma gracias a la aportación personal de los traductores.

Ante la imposibilidad de analizar en profundidad todas las historias de Asterix, he elegido dos que, dados los idiomas que hemos escogido para realizar la comparación, resultan especialmente relevantes: *Astérix chez les Bretons* y *Astérix chez les Belges*³.

2. La traducción de la idiosincrasia: *Astérix chez les Belges*

Anteriormente habíamos afirmado la dificultad de traducir el humor «nacional», sobre todo en lo que se refiere a comentarios sobre supuestos defectos de vecinos y paisanos, y citábamos como ejemplo los chistes británicos sobre los irlandeses y los franceses sobre los belgas. *Astérix chez les Belges*, por consiguiente, constituye un auténtico desafío: Goscinny y Uderzo trasladan a la época del Imperio Romano las características de los países actuales, lo cual hace que la historia completa sea una parodia de la rivalidad entre franceses y belgas, de las diferencias entre ellos, e incluso de los problemas entre las comunidades francesa y valona.

El original francés, por tanto, está pleno de referencias cuya comprensión es sólo posible, no ya para alguien que sepa de esta rivalidad franco-belga, sino para aquellos que, además de estar familiarizados con la historia de ambos países, conozcan en profundidad la lengua francesa (como nativos, o al menos con una competencia lingüística muy profunda). Como ya veremos, cada intervención contiene rasgos dialectales y alusiones geográficas y culturales, que precisamente al ser identificados son los que crean la *vis comica*.

¿Cómo mantener todas las presuposiciones sociales que esto conlleva? Al traducir, todas las variedades del francés se perderán automáticamente, y las referencias culturales e históricas, si bien serán ineludibles, habrán de simplificarse: inevitablemente, se produce en gran medida un fenómeno de pérdida, que los traductores tratarán de subsanar en lo posible añadiendo rasgos de humor propios y fácilmente asimilables por los lectores de habla inglesa y castellana.

Atendiendo al tipo de problemas y las soluciones escogidas, dividiremos nuestro estudio en tres partes:

- a) La traducción del trasfondo histórico-cultural.
- b) La traslación de los juegos lingüísticos.
- c) Enriquecimientos y empobrecimientos: la traducción como creación.

Como paso previo, y como introducción a las dificultades que encuentran los traductores, comencemos por la misma esencia de cual-

quier historia: la nomenclatura de los personajes. Por lo que se refiere a los protagonistas, ya las diferencias entre la versión inglesa y española son abismales (añado en cursiva el «significado»):

<u>Francés</u>	<u>Inglés</u>	<u>Español</u>
Astérix (<i>astérisque</i>)	Asterix (<i>asterisk</i>)	Astérix (<i>asterisco</i>)
Obélix (<i>obélisque</i>)	Obelix (<i>obelisk</i>)	Obélix (<i>obelisco</i>)
Idéfix (<i>idée fixe</i>)	Dogmatix (<i>dogmatic</i>)	Idefix (<i>idea fija</i>)
Panoramix (<i>panoramique</i>)	Get a fix (<i>get a fix</i>)	Panoramix (<i>panorámica/-o</i>)

Como se observará, el rasgo común a todos los nombres es la terminación *-ix*, que se considera típica de los caudillos galos prerromanos (con Vercingetórix a la cabeza). El dúo protagonista conserva su denominación en los tres idiomas, seguramente para evitar, por exceso de adaptación, que se pierda la relación con el original: el problema es que el contraste *asterisco/obelisco* no es tan visible en castellano como en francés y en inglés: gracias a la evolución fonética, la terminación latina átona *-us*, que se conserva en español como *-o*, se pierde en las otras dos lenguas, con lo cual se mantiene una especie de paralelismo «asonante».

En el caso del druida, sin embargo, el salto de la versión inglesa es mayor, y se utiliza *get a fix*, «to find out exactly one's position using instruments such as a compass or radar», que evoca la misma idea del *Panoramix* castellano (descartamos, por excesiva, la interpretación de *fix* como «injection of addictive drug»). Mas no se detienen Bell y Hockbridge aquí; repasemos el resto de personajes habituales:

Abraracourcix	Vitalstatistix	Abraracúrcix
Assuranceturix	Cacofonix	Asurancetúrix
Agecanonix	Geriatrrix	Edadepiédrix
Ordralfabetix	Unhygienix	Ordenalfabétix
Mimine	Pedimenta	Karabella

Los nombres de la versión española tienden de nuevo a calcar el original, con las necesarias modificaciones fonéticas (*Abraracourcix* → *Abraracurcix*; *Assuranceturix* → *Asurancetúrix*) o léxicas (*Ordralfabetix* → *Ordenalfabetix*); quizás habría sido necesario apartarse de la versión francesa en el nombre del bardo, derivado de *assurance a tout risque*, que no resulta motivado en castellano. Sí existe desviación en el caso del anciano de la tribu, *Edadepiédrix*, con un resultado bastante afortunado, y en el de la mujer del jefe, aunque se ha desvanecido el sufijo cariñoso *-ine* de *Mimine* y se ha optado por la forma *Karabella*, que, a pesar de tener significado en castellano, utiliza una *-k-* algo extraña por sus resonancias vikingas o germánicas, que desde luego no aparece en ningún otro nombre galo, y no es coherente con casos posteriores en los que la *-k-* del original se ha transformado en *-c-* (*Maelenkolix* → *Maelencóliz*).

En inglés los traductores, conscientes de la pobreza que supondría el mero trasvase fonético, se han lanzado a cambiar todos los nombres, eligiendo siempre formas humorísticas (*Vitalstatistix* → *vital statistics*; *Pedimenta* → *impedimenta*) o incluso mucho más motivadas que las francesas: *Cacophonix* (*cacophonix*) es el bardo que desafina eternamente, *Geriatric* (*geriatrics*) es el anciano de la tribu y, quizás en el mejor *pun*, *Unhygienix* (*unhygienic*) es el que vende pescado en malas condiciones.

En resumidas cuentas, hemos observado hasta aquí dos actitudes distintas: la de la versión española, que quizás por la proximidad lingüística o la mayor comodidad, se limita a adaptar al castellano los nombres franceses, y la de la traducción inglesa que, al precisar un cambio mayor y no poder apoyarse en el original, se ve al mismo tiempo con las manos libres para buscar todos los efectos humorísticos que desee. Estas dos aproximaciones serán determinantes cuando lo que haya que traducir sea, no ya el nombre de un puñado de galos, sino el mensaje que transmiten al lector: la alusión.

a) La traducción del trasfondo histórico-cultural.

Astérix chez les Belges se basa desde el primer momento en una supuesta cita histórica de Julio César:

- «Jules César a dit que de tous les peuples de la Gaule, ce sont les Belges les plus braves.» (p. 9)

Si tenemos en cuenta que se trata de una obra francesa, veremos que se trata de una afirmación que puede desatar pasiones, dado que tradicionalmente los franceses han despreciado a los belgas y les han tachado de inútiles y retrasados. Una cita como ésta, que seguramente ignoran todos los franceses que no hayan traducido el *De Bello Gallico*, producirá cuando menos sorpresa e interés. Esto favorece el argumento de la historia, que trata de poner a franceses en el mismo plano de igualdad, aunque esta igualdad sea, también en palabras de Julio César (aunque esta vez no tan históricas):

- «Les plus braves, je ne sais pas! Ce que je peux vous dire, c'est que vous êtes aussi fous les uns que les autres.» (p. 46)

La traducción, al dirigirse a una comunidad lingüística e históricamente diferente, ha de manejar con cautela este tipo de alusiones, pues requieren un conocimiento compartido que sólo se da en el grupo de receptores original. Será necesario, por lo tanto, añadir, suprimir, aclarar e incluso sustituir aquellas referencias que con una mera traducción no sean comprensibles.

En el momento en que se encuentran franceses y belgas, todas las versiones establecen el punto de partida:

- «Nous venons d'Armorique. Je suis un ancien de Gergovie, et...
- Des Celtillons.
- Oué, j'avais reconnu l'accent, fieu.» (p. 14)

- «I'm a veteran of Gergovia. We're from Armorica, and...
- Armoricans.
- Thought so, from their Armoricanisms.»

- «Venimos de Armórica. Soy un antiguo combatiente de Gergovia, y...»
- Unos Celtitas de nada.
- Si, ya he reconocido el acento.»

Además de la forma *fieu* (= *fiils*), propia de la región del norte de Francia fronteriza con Bélgica, el original francés, *Celtillons*, presenta la doble riqueza del sufijo hipocorístico *-ons*, que además, curiosamente, se corresponde con la terminación de *Wallons*, nombre con el que se designa a los belgas francófonos. La traducción inglesa, que no tiene por qué

entender de acentos, escoge trasladar el contraste dialectal a la dualidad Inglaterra/Estados Unidos, con *Armoricans/Armoricanisms* (—> *Americans/Americanisms*).

La versión española prefiere denominarlos *Celtas*, lo cual permite crear una alusión nueva y genuinamente española, identificándolos con una marca de tabaco. El problema es la siguiente frase, que en francés no se entiende sin el conocimiento de las diferencias dialectales entre belgas y franceses y sin el *fieu* previo; la traducción no se aleja ni un ápice del original, con lo cual se hace necesario un esfuerzo para el lector español, que en principio no tiene por qué conocer los acentos franceses y, sobre todo, no alcanza a ver la relación entre el tabaco negro sin boquilla y la forma de hablar.

La diferencia entre ambos pueblos, que en francés conserva incluso matices de enfrentamiento, queda reducida a una sana rivalidad; consecuencia de esto es la pérdida de relevancia de los nombres de los belgas:

Gueuselambix	Beefix	Gueusealambix
Vanendfaillevesix	Brawnix	Vancomolóquix
Maelenkolic	Melancholic	Malencolic
Vandeuléflix	Alcoholix	Vandegórrix
Madameboevarix	Potbellix	Madambovárix

La riqueza del original es irrepetible: se suceden aquí todos los lugares comunes sobre la Bélgica flamenca, tanto en los apellidos (*Van-*) como en los diptongos que supuestamente son más recurrentes en flamenco, que aparecen modificando palabras perfectamente francesas (*Maelancolic*, *Madameboevarix*). En inglés y en castellano, dado que la percepción de estos rasgos resultaría imposible, se escoge modificar todos los nombres, buscando efectos humorísticos, que en español se ven favorecidos por ser *van* una forma verbal (*Vancomolóquix*, *Vandegórrix*) y que en inglés permiten solucionar referencias muy comprometidas:

- «il y a de la langue de sanglier pour tout le monde!
- Il y a toujours un problème de langue entre ces deux castars là!».» (p. 21)
- «there's enough ox tongue for everyone!
- That brawny couple are always beefing, but they've got their tongues in their cheeks really.»

Aquí hay mucho que traducir, pues no es ninguna casualidad que surja una disputa entre los dos jefes belgas por la *lengua* del animal que están comiendo: el motivo de desacuerdo es el mismo que en la actualidad, los problemas de bilingüismo y diglosia entre francés y flamenco, y el «il y a *toujours* un problème de langue» es mucho más expresivo de lo que parece a primera vista. En inglés la referencia queda de lado intencionalmente, sustituida por un juego de palabras con los nombres de los jefes (recordemos, *Brawnix* y *Beefix*). Sin embargo, no puede hablarse de pérdida, porque la polémica bilingüe se sustituye por una sucesión de *idioms* de *tongue*, que supera en riqueza al original:

- «Sans rire maintenant, qu'est-ce que vous êtes venus faire chez nous?
- Oh, tout ça c'est à cause d'une déclaration idiote de Jules César. Une carabistouille, comme vous dites.
- Une carabistouille? Quelle carabistouille?» (p. 22)
- «Now, seriously, why did you come to visit us?
- Oh, it was because of some silly remark Julius Caesar made. He'll have had his tongue in his cheek too.
- Well, what was it? Don't hold your tongue now?

Hay rasgos de diferenciación lingüística que no recoge la versión inglesa, como la terminación *-eke*, frecuente en flamenco como diminutivo hipocorístico, que se pierde en la traducción:

- «Ça fait plaisir de voir un appétit comme le tien! Toi tu ne chipotes pas, Obélixeke!» (p. 21)
- «It's a real pleasure to see someone who doesn't just pick at his food, Obelix!»
- «Da gusto ver un apetito como el tuyo! ¡Tú no eres de los que se hacen de rogar, Obelixeke!»

La desaparición de este rasgo hace incluso difícil la comprensión de algunos *gags*:

- «Bonne nuit Astérixeke!
- Bonne nuit, imbécileke!» (p. 23)

- «Good night, Asterix!
- Good night, Idiotix!»

- «¡Buenas noches, Asterixeke!
- ¡Buenas noches, imbécileke!»

En el original, Astérix parodia la peculiar adaptación que su compañero hace de la morfología flamenca; en inglés, a pesar de que los traductores mantienen el insulto, éste aparece como totalmente injustificado. En cuanto al lector español, si bien puede no reconocer el sufijo como flamenco en un principio, ya lo ha visto utilizado con anterioridad tres veces, con lo cual puede identificarlo con mayor facilidad.

b) La traslación de los juegos lingüísticos.

En primer lugar, las similitudes entre el francés e inglés facilitan mucho las cosas en algunos casos:

- «Mais je vous préviens: à la fortune du pot!» (p. 20)
- «But it's no trouble... you'll just get pot luck.»
- «Pero os advierto: vamos a lo que salga.»

La expresión francesa es paralela a la inglesa, y probablemente de origen común; en español se ha preferido traducir el sentido, sin ninguna forma idiomática, pero sin que la pérdida sea visible. No obstante, cuando a la comunicación se añaden rasgos kinésicos y paralingüísticos, reflejados en el dibujo, el traductor español corre peligro de verse inerme, como cuando los legionarios romanos discuten entre sí:

- «Planqué!
- Je ne suis pas responsable du hasard des affectations.
- Hasard mon oeil! Tu as un oncle sénateur à Rome!» (p. 12)

- «You got a cushy number!
- I'm not responsible for my posting. It's the luck of the draw.
- Luck of the draw, my eye! Your uncle is a senator back in Rome!»

- «¡Enchufado!
- No soy responsable de la casualidad que entraña el reparto de destinos...
- ¿Casualidad? ¿de qué? ¡Tienes un tío senador en Roma!»

Cuando el legionario encargado del lado más tranquilo de la frontera niega haber sido favorecido en su destino, su compañero se lleva la mano al ojo, en la típica expresión francesa de incredulidad y rechazo *mon oeill*, idéntica al inglés *my eye/my foot* («expression of scorn or disagreement»). El traductor español hace una elección léxica perfecta con *¡enchufado!* y mantiene admirablemente el choque de registros entre ambos legionarios (con una encantadora muestra de *gobbledygook* a la española), pero no puede evitar que el dibujo no tenga relación con las palabras pronunciadas.

En este otro caso, el registro educado se mantiene adecuadamente:

- «Je te prie d'accepter mes excuses. C'est vrai que dans la légion nous sommes tous égaux!» (p. 12)
- «Please accept my apologies. You were quite right: we're all equal in the army.»
- «Te ruego que aceptes mis excusas. Tenías razón: en la legión, todos somos iguales.»

Por último, he encontrado multitud de casos en los que, si bien el original francés contiene rasgos lingüísticos de interés, la versión inglesa se lanza a enriquecerlos:

- «Jules César ne dit jamais de carabistouilles! Nous sommes les plus braves!
- Jules César est le plus grand carabistouilleur du monde, et les plus braves c'est nous!
- Ça te faut pas faire le fou avec moi, hein?!.» (p. 22)
- «Julius Caesar never tells lies! We're the bravest!
- Oh, so that's the lie of the land, is it? Julius Caesar is a liar! We are the bravest!
- I'm not taking a lie like that lying down!»

Carabistouille, gracias a su sonoridad, presta gran colorido a la discusión entre los caudillos francés y belga; sin embargo, en inglés aparece un complejo juego construido sobre *lie*, en el que se contraponen continuamente la acepción de «(make a) statement that one knows to be untrue» y las expresiones idiomáticas basadas en «be kept, remain in a certain state or position» (*tell lies, the lie of the land, liar, to take something lying down*). Sin embargo, no seríamos justos si no citáramos aquí la internacionalidad de la versión española, apoyada en nuestra amplia gama de comparaciones con otros países y razas (*trabajar como un negro, engañar como a un chino, ser más celoso que un moro, etc.*):

- «¡Julio César nunca dice memeces!; somos los más valientes!
- ¡Julio César es el memo más grande de la tierra, y los más valientes somos nosotros!
- ¡Oye, galo, te advierto que es peligroso hacerse el sueco con un belga!»

c) Enriquecimientos y empobrecimientos: la traducción como creación.

Como vimos en el ejemplo anterior, la versión inglesa tiende a explotar las posibilidades de la polisemia y la homonimia. Ello ocurre no sólo cuando se trata de sustituir algún rasgo del original, sino incluso al traducir una frase relativamente poco elaborada:

- «Décidément, les romains et moi, on ne sera jamais d'accord!» (p. 6)
- «It is plane infuriating... I shall never be in concorde with the Romans.»
- «¡Decididamente, los romanos y yo nunca estaremos de acuerdo!»

A primera vista, podría pensarse que en la versión inglesa hay una falta de ortografía; sin embargo, el escribir *plane* en lugar de *plain* tiene su explicación en la misma frase, cuando *concorde* sustituye a *concord*. Veamos otro ejemplo, mucho más sofisticado:

- «Pour être démoli, c'est démoli, mais vous avez eu facile: ça n'était que du bois et de la toile.»
- Du bois et de la toile? Montrez-nous un camp en pierre, et vous allez voir ce qu'on fait!» (p. 19)

- «Yes, you smashed the whole place up, but it was plain sailing: the camp was only made of wood and canvas.
- Plain sailing under canvas, eh? Right, show us a stone camp and we'll canvass your opinion!

La versión original no presenta problemas, aunque contiene formas pertenecientes al francés coloquial y hablado (*ça* en lugar de *cela*, la anteposición de *pour être démolí*, la forma *avoir facile*, el uso personal de *on*). El inglés, además de servirse de coloquialismos (*eh, right, smash up*), establece una contraposición entre los campos sémicos de «sea» y «camp», surgida de la de *canvas*, componente tanto de tiendas de campaña como de velas de barcos. Una vez abierta la dualidad, pasa al campo semántico de «sea» para introducir la expresión metafórica *plain sailing* («a task that is easy and will cause no difficulty»); inmediatamente vuelve al terreno de la acampada con *under canvas* («in a tent»), aunque se mantiene la imagen marina (cuando se navega, se hace bajo una vela). El toque final es la homofonía *canvas/canvass*, para llegar a la expresión *canvass your opinion* («find out how people feel about a particular subject by asking them»).

Los ejemplos de este enriquecimiento abundan, como en las lamentaciones del pirata cuyo barco se hunde:

- «Ça va capitaine?
- Moi, ça va à peu près. Mais le fond du bateau a cédé. Nous sombrons.» (p. 26)
- «All right down there, cap'n?
- Just about, speaking for myself, but we're holed in the hold and we've got that sinking feeling yet again.»

Al quejarse éste al centurión romano, la respuesta que recibe tiene resonancias de los Beatles (*A hard day's night*):

- «Je ne sais pas qui va le rembourser votre bateau! Et laissez moi tranquille! J'ai eu une journée assez dure comme ça!» (p. 23)
- «I haven't the faintest idea who's going to pay for your ship! Kindly leave me alone! I've had a hard day's fight as it is.»

3. Lo que por ahí dicen de nosotros: *Astérix chez les Bretons*

Prácticamente todo el argumento de esta historieta se basa en las diferencias entre Francia e Inglaterra, pero vistas desde la óptica francesa; a la hora de traducir al inglés, si bien han de mantenerse estas divergencias, ha de eliminarse toda crítica desagradable para el lector británico. Por ello, Bell y Hockridge conservan el cuadro de la «Inglaterra de siempre», exagerando los tipismos, como el té (o el «agua caliente») de las cinco, el descanso los fines de semana, la lectura del periódico en casa, la pesca en el río, los partidos de rugby...

Esto no deja de ser relativamente sencillo, puesto que viene dado por el soporte visual de las viñetas de Uderzo; sin embargo, lo realmente hilarante del original francés es la parodia de la lengua de los bretones, que «parlaient la même langue, mais avaient une façon un peu spéciale de s'exprimer» (p. 6). En español se puede seguir directamente la versión original sin que se pierda la extrañeza por el hablar de los bretones, en el que se puede adivinar al pie de la letra la sintaxis inglesa, como en las *question tags*:

- «Bonté gracieuse! Ce spectacle est surprenant!
- Il est, n'est-il pas?» (p. 6)

- «¡Bondad graciosa! ¡Este espectáculo es sorprendente!
- ¿No es cierto?

(It is, isn't it)

La anteposición del adjetivo no epíteto, en casos en los que en francés y en español suele seguir al nombre:

- «Je dis! Quel ennui! Une romaine galère!» (p. 12)
- Bien. Un inconveniente. Una romana galera.»
- «Je dis! Une autre romaine patrouille! (p. 17)
- «¡Vaya! ¡Otra romana patrulla!»

Las respuestas breves formadas por sujeto y auxiliar:

- «Je prendrai un nuage de lait, je vous prie.
- S'il vous plait, faites!
- Puis-je avoir de la marmalade pour les roties?
- Sûr, vous pouvez!» (p. 6)

- «Tomaré una nube de leche, se lo ruego.
- ¡Por favor, hágalo!
- ¿Puedo ponerme mermelada en mis tostadas?
- Sí, puede.»

(Please do / Sure you can!)

Las exclamaciones:

- «A l'attaque, par Junon!
- Aoh! Choquant. Ce ne sont pas des gentils hommes.» (p. 6)
- «¡Al ataque, por Juno!
- ¡Ah! ¡Curioso! No son gente correcta.»

Las expresiones idiomáticas, que a veces parecen pasar inadvertidas al traductor español:

- «Je suis Astérix.
- Je dis. Ça c'est un morceau de chance!» (p. 8)
- «¡Yo soy Astérix!
- ¡Es una maravillosa suerte!

(What a bit of luck)

- «Courage, Astérix! Gardez votre lèvre supérieure rigide! (p. 29)
- «¡Valor, Astérix! ¡Mantén firme tu labio superior!

(keep a stiff upper lip)

También se observa una cierta obsesión por dos lugares comunes en todo el mundo sobre la lengua inglesa, las oraciones comparativas que parecen extraídas de los ejemplos del *Follow me*, sobre todo por no venir a cuento la mayoría de las veces, y la frase quizás más famosa en inglés:

- «Ah! Voici mon bateau!
- Il n'est pas gros!
- Il es plus petit que le jardin de mon oncle... mais il est plus grand que le casque de mon neveu.» (p. 11)

- «Ah! Este es mi barco.
- ¡No es muy grande!
- Es más pequeño que el jardín de mi tía... pero más grande que el casco de mi sobrino.»

- «Ils sont beaux ces vêtements.
- C'est du tissu de Calédonie. Nous appelons cela du tweed.
- C'est cher?
- Mon tailleur is riche.» (p. 9)

- «¡Está bien el traje que llevas!
- Es tisú de Caledonia. Nosotros le llamamos «tweed».
- ¿Es caro?
- Mi sastre es rico.»

Al originarse todos estos calcos en la lengua inglesa, la traducción haría que pasasen desapercibidos; por tanto, se hacía preciso sustituir toda esta serie de alusiones metalingüísticas por otras. La solución escogida pasa por recuperar los rasgos del inglés decadente de las *grammar schools* y las universidades de prestigio, que sigue resultando cómico para el lector inglés y al mismo tiempo continúa marcando diferencias. Veamos cómo se han solucionado todos los ejemplos que acabo de citar (he puesto en cursiva los recursos utilizados):

- «Goodness gracious. This is a *jolly rum thing, eh, what?*
- I say, *rather, old fruit!*»

- «Oh, *I say*, this is a bit of a bore! A roman galley, *what!*»

- «Oh, *I say*, another Roman patrol, *what?*»

- «Just a spot of milk, please!
- *Righty-ho, luv.*

- «Attack, by Juno!
- Oh, *I say, the cads!*»

- «I'm Asterix.
- Oh, *I say, what a bit of luck!*»

- «We should have brought some food with us.
- *Good gracious me, old chap, what for?*»

- «This is my little jolly-boat!
- It's a *jolly little* boat!
- It is smaller than the garden of my uncle... but it is larger than *the pen of my aunt.*»

Merece la pena detenerse en este último ejemplo: dado que Goscinny ha parodiado los comparativos ingleses, la traducción de Bell y Hockridge a su vez sustituye *le casque de mon neveu* por una de las frases francesas de *Assimil*, *la plume de ma tante*. En cuanto a la referencia a su equivalente inglesa, *my tailor is rich*, ha de desaparecer porque sería difícil de identificar:

- «I like your clothes!- This material comes from Caledonia. It is called tweed.
- Does it cost a lot to make up?
- Rather! My tailor makes a good thing out of it.»

De todos modos, la versión inglesa puede aportar aquí precisamente lo que se perdía en la traducción del francés, es decir, rasgos dialectales:

- «O'Torinolaringologix et moi même avons été convoqués par le chef, Jolitorax.» (p. 7)
- «Och aye, Anticlimax! O'veroptimistix and myself were bidden here by yon laird.»
- «Merci. Pas de sucre. Du lait, un nuage.» (p. 7)
- Nae sugar, mon, just a wee drappie o'milk.»

A pesar de todo, el inglés ofrece multitud de recursos para conservar el tipismo británico, aunque obliguen a olvidar por completo el original:

- «En attendant, viens chez moi, Jolitorax.
- Je serai ravi, j'en suis sûr, d'aller dans la vôtre maison!
- Vous avez vu mon chien petit?» (p. 9)

- «Mientras, podemos ir a mi casa.
- Me gustará, estoy seguro, ir a vuestra casa.
- ¿Ha visto mi pequeño perro?» (p. 9)

- «Come and see round my house and garden while we're waiting, Anticlimax.
- A garden is a lovesome thing, God wot?
- What's wot, what?»

El texto francés llega incluso a la sofisticación: Obélix, seguro de que el habla inglesa coloca los adjetivos al revés, se encuentra un caso en que el adjetivo sí va delante en francés (*petit chien*) y lo invierte (*mon chien petit*); en castellano, la ausencia del diminutivo *-ito* ya convierte la frase en poco habitual. En inglés, lengua cuyo *ordo rectus* no permite estas veleidades sintácticas, el traductor modifica el diálogo de principio a fin, introduciendo gustos británicos fácilmente reconocibles (el jardín) y un elemento de confusión sobre el uso de *what?* como colofón a todas las frases.

En cuanto a los nombres de los personajes, la diferencia entre las dos traducciones es notable:

Zebigbos	Mykingdomforanos	Zebigbos/Bigbos
Jolitorax	Anticlimax	Buentórax
O'torinolaringorix	O'veroptimistix	Otorrinolaringorix
Mac Anoterapix	McAnix	Maconóterapix

Gosciny ha conseguido reflejar en los nombres las distintas tribus británicas, con el *O'* irlandés y el *Mac* escocés, y ha transcrito el nombre del jefe bretón (*Zebigbos*) tal y como un francés, que desconoce la fricativa sonora /p/, pronunciaría «The big boss». Los traductores ingleses, como de costumbre, han ido más lejos, aprovechando parecidos fonéticos

(*McAnix* → *mechanic*), resonancias shakespearianas (*Mykingdomforanos* → *My kingdom for a nose*) y resumiendo las reticencias inglesas a la hora de mostrar las emociones (*Anticlimax*). La versión española, bastante poco cuidada en cuanto a erratas, ha traducido *Otorrinolaringorix*, castellanizándolo pero dejando de lado el apóstrofo, que es lo que hace que parezca irlandés, y ha fracasado por completo en el caudillo bretón: no sólo se ha mantenido *Zebigbos*, que no sugiere nada en español, sino que en algunos momentos el mismo personaje pasa a llamarse *Bigbos*, con lo que incluso parece que se trate de personajes diferentes.

Y no puede decirse que la imaginación de los traductores de Hodder Stoughton se limite a su propio idioma: en uno de los detalles más conseguidos de *Asterix in Britain*, los legionarios romanos, que al emborracharse se conforman con decir *hips!* en francés e *¡hip!* en español, son dignos embajadores de su lengua latina, y no sólo dicen *hic!*... sino también *haec!* y *hoc!*. Este es el tipo de recurso que convierte una traducción en una obra maestra.

4. Conclusiones

La traducción de obras como *Astérix chez les Belges* y *Astérix chez les Bretons* no puede ser en ningún momento un ejercicio de traslación literal sino, como si se tratara de una obra poética, de una recreación, que ha de superar la mera equivalencia para volver a recrear una obra en el idioma destino.

Mientras que en español, salvo en contados momentos de inspiración, la traducción no ha salido de la servidumbre del francés y se ha conformado con traducir parte del contenido (como si la forma no fuera relevante), en la versión inglesa de Anthea Bell y Derek Hockridge parece haber ocurrido exactamente lo contrario: ambos traductores han realizado un ejercicio completo de análisis del humor francés y de sus efectos y lo han trasladado a la cosmovisión británica, con tal éxito que la obra en inglés no es ya una traducción, sino un producto nuevo que, al menos lingüísticamente, podría calificarse de superior al original.

A la luz de este hecho parece entenderse la introducción de los traductores ingleses en *Asterix in Belgium* («with apologies to George

Gordon, Lord Byron, Mr Wm. Shakespeare, and Mr. John Milton»): se ha rescatado el uso frecuente del *pun* tan del gusto de Shakespeare para, aprovechando la concurrencia de monosílabos y homófonos del inglés, convertir cada diálogo en un juego de palabras (recordemos el auténtico rompecabezas de *lie* y sus acepciones de la página 22). Puede tacharse esta actitud de irreverente, de poco respetuosa con el original, pero en lo que se refiere estrictamente a la dicotomía recursos/efectos el resultado es óptimo: en un país tan poco dado a aceptar *comics* traducidos, Asterix se ha convertido en un éxito editorial (superando con creces al Tintin de Hergé, cuya traducción es en exceso lineal), con reediciones frecuentes, e incluso ha pasado a ser un instrumento para la enseñanza del inglés. Finalmente, el inglés ha sido el vehículo que ha facilitado la difusión mundial de la obra, mucho más que la versión francesa.

En el terreno de la alusión, hemos visto lo difícil que es hacer que referencias destinadas a un público concreto con un conocimiento del mundo muy delimitado sean extrapolables a los receptores potenciales en la lengua de destino. Analizando las soluciones más o menos afortunadas que proponen los traductores ingleses y españoles, podemos extraer como primera conclusión el que, independientemente de que acertemos o no, mantener a ciegas la sintaxis original impide desarrollar la referencia.

Es preciso, como paso previo a la traducción, elaborar una interpretación completa de la obra apoyada en informantes nativos, que constituirán la garantía de que no se pierde ningún detalle. Una vez hecho esto, conviene elaborar un inventario de todas estas alusiones y contrastarlas con el conocimiento que de la realidad a la que se refieren tienen los hablantes de la lengua de destino: esta constatación debe apoyarse también en numerosos informantes, pues el traductor, dado su manejo de otras lenguas y otras culturas, reconocerá matices que escaparían al resto de sus conciudadanos. Finalmente llegará el momento de la traducción (o de la versión), en la que el sentido ha de prevalecer sobre la sintaxis, y en la que se debería aplicar (de nuevo recurriendo a tantos informantes como sea necesario) la prueba de los efectos sobre el lector, que en este caso debe ser, por una parte, la risa, a ser posible tan intensa en el lector hablante de la lengua de destino como lo fue en el de la de origen, y por otra, la identificación del mayor número posible de referencias. Sólo si ambas condiciones se cumplen podremos decir que se ha hecho justicia con la obra literaria y el traductor ha cumplido con su deber.

NOTAS

1. A pesar de existir en castellano la palabra *tebeo*, he considerado que, al menos en el uso especializado, queda reservada para aquellas publicaciones destinadas al público infantil, mientras que se utiliza el inglés *comic* para designar obras de contenido juvenil y/o adulto, como es el caso de Asterix.
2. Como ejemplo, baste éste, que escuché en Francia (no recuerdo la forma exacta francesa original):
 - ¿Cuántos belgas hacen falta para enroscar una bombilla?
 - Ciento uno. Uno para sostener la bombilla, y cien para ir girando la casa.Y que muestra un parecido inequívoco con el «it takes 51 Irishmen to write graffiti — one to move the pen and 50 to move the wall» (Seamus O'Leary, *Irish Graffiti*, Futura, p. 2).
3. Las ediciones que hemos utilizado son, en la versión francesa, las de Dargaud Editeur (Gosciny et Uderzo, *Astérix chez les Belges*, 1979; *Astérix chez les Bretons*, 1978); las traducciones al inglés, ambas de Anthea Bell y Derek Hockridge, están publicadas por Hodder Stoughton (*Asterix in Belgium*, 1980; *Asterix in Britain*, 1985). Las versiones españolas, publicadas por Grijalbo, son de Jaime Perich (*Astérix en Bretaña*, 1977) y Víctor Mora (*Astérix en Bélgica*, 1981). En cuanto a la numeración de las páginas, al ser la misma en las tres versiones, la indicaremos únicamente a continuación del original francés.

Las definiciones inglesas que se incluyen están tomadas del *Collins Cobuild English Language Dictionary* (Collins, 1984); las francesas, del *Micro Robert de Poche* (Dictionaires le Robert, 1988).

Agradezco a la profesora Helène Mira, del Departamento de Francés de la Escuela Oficial de Idiomas de Alicante, por su amabilidad al resolver cuantas dudas sobre la versión original se me presentaron.

BIBLIOGRAFIA

- Catford, J.C. 1974. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Holmes, James S., ed. 1970. *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague: Mouton.
- Nida, Eugene A. 1975. *Language Structure and Translation*. Stanford: Stanford University Press.
- Steiner, George. 1976. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. 1977. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.