

Ils sont fous ces traducteurs!: La traducción del humor en cómics de Astérix¹

Micaela Muñoz-Calvo y Carmina Buesa-Gómez
Universidad de Zaragoza
micaela@unizar.es, cbuesa@unizar.es



1. La traducción del humor

A las dificultades que conlleva toda traducción hay que añadir las dificultades de traducción del humor en general y del cómic en particular. Diot (1989: 84) señala que la traducción del humor puede llegar a ser tan desesperante como la traducción de la poesía:

When it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry. Humor, like other types of discourse, is based on the communication circuit: the transference of codes, and the interpretation of signs, some of which are linguistic, other nonlinguistic, and still others metalinguistic.

¹ Esta publicación recopila parte de un trabajo iniciado hace años y expuesto en tres Congresos (III Congreso Internacional sobre Traducción, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996; IX y X Susanne Hübner Seminar, 1996 y 1998), todavía inédito porque nunca ha sido presentado para su publicación.

Entre las muchas definiciones que se han publicado sobre el humor, nos parece muy acertada la de Cazamian (1965: 5) “Humor is simply what causes laughter”. Hacer reír es la meta de todo humorista. La lengua se convierte en el vehículo del humor, el canal a través del cual el autor presenta su visión del mundo.

¿Qué es lo que genera humor en el texto original? Casares (1961: 33), en *El humorismo y otros ensayos*, al referirse al proceso mental, al “mecanismo psíquico del chiste”, afirma:

se producirá una descarga repentina, la *chispa*, acompañada de un placer, también momentáneo, que constituye la base común a las más diversas variedades del sentimiento de lo cómico.

Koestler en *The Art of Creation* (1964) opina que el modelo que subyace en todas las variedades del humor es bisociativo, es decir, se produce al percibir una situación o idea en dos marcos de referencia habitualmente incompatibles. Cree que la razón del efecto cómico es “the clash of the two mutually incompatible codes, or associative contexts” (1964: 35) y que el humor depende principalmente del efecto sorpresa: *the bisociative shock* (1964: 91). La repentina bisociación mental de un acontecimiento con dos modelos de conducta discordantes, gobernados por reglas fijas habitualmente incompatibles, da lugar a una transferencia abrupta de una línea de pensamiento desde un contexto asociativo a otro.

Todas las variedades del humor (desde el más simple chiste hasta el epigrama más sutil) conllevan lo que Koestler denomina *mental jolts* o *mental leaps* desde un contexto a otro. El humor es un proceso cognitivo, depende de ese salto (*chispa*, *clash*) que es fruto de nuestra percepción de lo absurdo, de lo incongruente. Además, parte de lo conocido, de lo establecido, de la existencia de una serie de normas sociales establecidas y tácitamente aceptadas, que cambian con el paso del tiempo.

Estas normas, reglas y convenciones que se representan en códigos sociales, se modifican con el paso del tiempo y del mismo modo cambian el humor o los efectos humorísticos que quedan delimitados por parámetros temporales y locales. El pensamiento, la sensibilidad y el gusto van cambiando. A este respecto queremos mencionar de nuevo las palabras de Casares quien, en el ensayo mencionado, explica

cómo cambia el gusto en generaciones sucesivas poniendo el ejemplo del *Quijote*:

Durante cerca de dos siglos, el mayor elogio que se solía hacer del libro inmortal era considerarlo como la obra más regocijante que había producido el ingenio humano (...) Hoy comprendemos mejor el exceso contrario: nos sentimos más cerca de aquel otro gran humorista alemán, Enrique Heine, que no podía leer las aventuras desventuradas del Ingenioso Hidalgo sin que le acudiesen lágrimas a los ojos. Para llegar a esto ha sido necesario una profunda y secular evolución del pensamiento y de la sensibilidad. (1961: 42)

El humor es –podemos decir– universal, pero al mismo tiempo está íntimamente ligado a la cultura en que nos desenvolvemos cada uno de nosotros. En este sentido muy ciertas son las palabras de Diot (1989: 84) de que “what makes one nation laugh is hardly what turns on another nation”. Nuestra risa, ya lo dijo Bergson es siempre la risa de un grupo, de nuestro grupo social:

Pour comprendre la rière, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale (...) Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en común. Le rire doit avoir une signification sociale. (1945: 18-19)

Nuestra sociedad habla un idioma que le es propio y cuenta con una memoria colectiva que también le es propia; mantiene relaciones intrasociales que también le son peculiares. Y en esta sociedad particular el humor encuentra su fundamento más rico y auténtico que, por ser de naturaleza específicamente cultural, no puede compartir por completo con los sociedades vecinas, y mucho menos aún, con las lejanas.

En su estudio, Bergson ya hizo una diferenciación entre lo cómico que *expresa* la lengua (cualquier idioma) y lo cómico que *crea* la propia lengua. La primera clase de comicidad sí se puede traducir a otro idioma y así lo demuestran todas las traducciones existentes y aceptadas de textos considerados *humorísticos*, sean del tipo que sean.

Bergson insistió en que ese tipo de comicidad *traducible* “perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo, por sus asociaciones de ideas”; es decir, por su cultura. Pero, como dice Bergson: “la segunda clase de comicidad” –la que radica en el uso estricto de la lengua– “es generalmente intraducible. Todo cuanto es, se lo debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras” (1984: 101). A este tipo de intraducibilidad corresponderían textos escritos en español como *La venganza de Don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, las comedias de Jardiel Poncela o el teatro de Arniches, que presentan especiales dificultades para ser vertidos a otras lenguas.²

En sentido contrario (del inglés al español) Santoyo señala las comedias inglesas de Alan Ayckbourn, Edward Bond o David Turner, nunca traducidas a la lengua castellana (excepto *El escaloncito* de Turner). Cuando la lengua transmite contenidos que podríamos denominar *exclusivamente culturales*, su traducción a otra lengua puede ser muy difícil. El profesor Santoyo es tajante en este aspecto y considera que este tipo de comedias (como *La Venganza de Don Mendo*) resulta intraducible “en función precisamente de su carga cultural no compartida” (1994: 151).

La lengua y la cultura son sistemas semióticos que tienen en común que son elementos fundamentales en el proceso comunicativo y están estrechamente unidos entre sí. Ya en 1956 Politzer demostró el fuerte lazo de unión entre la cultura y el estudio de la lengua. La cultura encuentra su expresión en la lengua y a través de la lengua. Dice Komissarov (1991: 43):

Culture finds its expression in the language and through the language. A linguistic theory of translation must incorporate the cultural aspect as well. Translation from language to language is *ipso facto* translation from culture to culture

a la vez que cuestiona las relaciones del binomio lengua/cultura en el proceso traductológico. Insiste en que las características culturales de

² Textos nunca traducidos (por lo menos al inglés), según mencionaba Santoyo (1994: 145), excepto una sola pieza teatral de Arniches (1995 b: 85).

la lengua meta influyen sobremanera en el modo como se van a organizar las unidades textuales en el discurso y en cómo se entienden.

Cada cultura tiene su propio sistema de valores, costumbres y normas y su percepción del humor viene determinada por la lógica colectiva de cada comunidad. La mayoría de sus miembros utiliza los recursos cómicos convencionales y conoce los límites dentro de los cuales se puede producir una distorsión que da pie a situaciones humorísticas, pues la trasgresión de las normas sociales y de las reglas gramaticales constituyen la base del humor.

Traducir a otra lengua/cultura que no tenga el mismo sistema de expectativas puede llevar a una falta de entendimiento o una idea distorsionada, con lo cual no solo se pierde el efecto humorístico buscado, sino también se puede molestar al receptor al traspasar los límites socioculturales establecidos. El traductor tiene que ser bicultural y bilingüe, ha de ser capaz de determinar las equivalencias culturales, necesita entender y apreciar los sistemas de valores y la organización sociocultural de las dos comunidades, para poder superar los problemas creados por las diferencias de normas, expectativas e incongruencias de ambas culturas. Los elementos supralingüísticos (inherentes a toda cultura) no se pueden dar por supuestos.

Las lenguas son por naturaleza polisémicas. La lengua no sólo es vehículo de un determinado grupo de hablantes que forman parte de una determinada cultura, sino que también se puede constituir en la razón última del humor, haciendo uso de sus múltiples posibilidades polisémicas. Nos referimos al uso voluntario de la polisemia y la ambigüedad, de la oligosemia, de los juegos de palabras, equívocos, paradojas, etc., por parte del autor del texto original.

Todas las figuras retóricas que actúan sobre los niveles fónicos y fonológicos (rimas, aliteraciones, etc.) y sobre el nivel léxico (clichés, dobles sentidos, parónimos, homónimos), dificultan enormemente la traducción. Esta dificultad se acrecienta cuando el humor tiene como base la trasgresión deliberada de la norma lingüística (que, por supuesto, es a su vez norma cultural). Estamos entonces ante auténticos casos de imposibilidad de *equivalencia translébrica*, siguiendo la terminología acuñada por Julio César Santoyo (1983). El profesor Santoyo ha insistido en varias ocasiones en que hay un área cultural que se resiste considerablemente a la asimilación y que mantiene levantada la

bandera de la idiosincrasia cultural, y esta área es la del humor. Afirma Santoyo (1994: 147):

No hay, en efecto, manifestación ni vehículo más poderoso de cultura que el idioma, hasta el punto de que una y otro llegan a identificarse, siendo ambos -cultura e idioma- sólo identificables con el pueblo o pueblos que hablan esa lengua.

Esto nos lleva a replantearnos la vieja cuestión de la intraducibilidad de ciertos géneros literarios, como la poesía o el humor. A este respecto Santoyo (1995: 12) señalaba que: "...es evidente que no todo lo que puede decirse en un idioma puede también decirse en otro. Y menos aún si hablamos de textos literarios". Compartimos las palabras de Rabadán (1991: 118) en cuanto que :

lo único que podemos traducir es la función comunicativa usual de esos signos, pero si la utilización intratextual motivada se ha convertido en la misma función comunicativa, nos hallamos ante una zona de inequivalencia lingüística.

Delabastita (1993: 172), de modo pragmático, acierta al señalar que la traducción del humor es posible porque, de hecho, se hace:

The question whether or not translation is possible presupposes that one has in mind a fairly clear idea of what a *translation* is supposed to be; if one renounces the claim that one can conjure up such an a priori ideal definition, the question will simply be left to answer itself in reality. As it happens translations of (punning) texts do exist, so that the translatability of puns and texts can be (and *has to be*) accepted as a matter of fact.

Consideramos esencial el punto de vista de Mary Snell-Hornby (1988: 41) respecto a que la traducibilidad de cada texto varía

with the *degree* to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place.

El éxito de la traducción dependerá de la habilidad del traductor, pero lo cierto es que los textos humorísticos se traducen continuamente y suponen un reto. Como dice Leibold (1989: 109):

The translation of humor is a stimulating challenge. It requires the accurate decoding of a humorous speech in its original context, the transfer of that speech in a different and often disparate linguistic and cultural environment, and its reformulation in a new utterance which successfully recaptures the intention of the original humorous message and evokes in the target audience an *equivalent pleasurable and playful* response.

Tras esta rápida y por lo tanto limitada revisión de los conceptos de humor, lengua, traducción y cultura y la relación entre ellos, querríamos recordar las opiniones de Eugene A. Nida y Peter Newmark respecto al objetivo de todo traductor al verter a cualquier lengua meta un texto original. Nos referimos, claro está, al concepto de *dynamic equivalence* (Nida 1964) y al principio de *equivalent effect* de Newmark (1981, 1988).

Por lo tanto el traductor de cómics debe tener no sólo un dominio de la lengua original y de la meta (es decir de los códigos lingüísticos), sino también ha de tener un buen conocimiento de las dos culturas (para decodificar el elemento cómico y recodificarlo) y así producir un efecto pragmático y comunicativo en el lector meta similar al producido por el texto original en sus lectores.

2. La traducción subordinada del cómic

Empezaremos definiendo qué es el cómic³, analizaremos sus convenciones específicas y después abordaremos la traducción de algunos de los aspectos interesantes que ofrece la traducción de la serie *Astérix*.

³ Respecto a los orígenes del cómic, tebeo o historieta, parece que se remontan a finales del siglo XIX. Isidro Juan Palacios lo fija en 1890, año en el que por primera vez, alguien tiene la ocurrencia de juntar en el marco de una sola viñeta, a la que le sigue otra y otra, hasta el final de una serie, un dibujo con narración y diálogo... El

Según la Enciclopedia Británica *comic book* es “a bound collection of comic strips, usually in chronological sequence (...) where “words are usually used within the drawing...” (1990: 484). Gubern (1974: 35) define el cómic como una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”. Los cómics constituyen un género en el que imagen y lenguaje están estrechamente unidos. En cada viñeta coexisten el mensaje icónico y el mensaje lingüístico, el texto, que, normalmente –aunque no siempre- aparece encerrado en un espacio que se denomina *globo*, *bocadillo*, *balloon*, o incluso *filacteria*. Estos globos -que han sido estudiados en detalle por Fresnault-Deruelle (1970) y Gubern (1974) - delimitan las palabras, implican la dimensión metalingüística y se sitúan en el dibujo siguiendo leyes de organización específicas y explícitas. Esta delimitación del espacio obliga a que el lenguaje sea conciso y preciso.⁴

La dimensión metalingüística se encuentra en la misma forma del globo que se adecua al mensaje (línea circular, ovalada, rectangular, dientes de sierra, ondulada -para denotar los sonidos emitidos por un aparato de radio...; la línea puede romperse por la fuerza del sonido- dolor, alarma). A veces hay ausencia de globo (*globo-cero*), que se manifiesta en el dibujo por la presencia de un texto no rodeado por ninguna línea. Las diversas técnicas gráficas (distinto tipo de letra, tamaño y grosor, signos dobles de exclamación o interrogación...) sirven de soporte a la narración y son de gran eficacia comunicativa y significativa para expresar emociones y sentimientos de los personajes como miedo, perplejidad, sorpresa, etc.

primero que incorpora el *globo de texto* a la imagen es el americano Richard Felton Outcault (1863-1928), con su historieta *Yellow Kid* (...). El *Comic-Book* aparece por primera vez en 1934, donde la historieta va a tomar vida propia, autónoma y más larga, superando el límite estricto que le permite el gran diario de noticias. Logrará la cima de su expansión con *Superman*, comenzado por Shuster en 1938. (1987: 35)

⁴ Fresnault-Deruelle estudió ya en 1970 *los globos*, buscando ejemplos en Hergé, el autor de *Tintin*. Su estudio sigue teniendo actualidad, como lo tiene el libro de Gubern publicado en 1974 -aunque los trabajos que componen el libro fueron publicados entre 1970 y 1971 en la revista *Imagen y Sonido*.

Los globos tienen un apéndice que remite a la procedencia del mensaje: los labios del locutor, en el caso de los diálogos; cabeza del emisor, en el caso de pensamientos, recuerdos, sueños, metáforas visualizadas... (*dream-balloon* para las imágenes mentales). Si el globo no remite a ningún personaje, el apéndice puede indicar de dónde proviene el sonido. No podemos dejar de mencionar los sonidos inarticulados y las onomatopeyas recursos tan característicos de todas las historietas gráficas.

Para precisar el espacio y el tiempo de la acción, a veces hay palabras en las viñetas que no constituyen fragmentos de diálogo, sino que establecen un vínculo entre varias imágenes en el plano de la diégesis (“más tarde”, “una hora después”...); se colocan encima de la imagen, se colorean en rojo, amarillo o azul para distinguirlas del blanco de los globos. Como ya apuntaba Gubern (1974: 83):

Por el carácter icónico-literario de su lenguaje, los cómics aparecen relacionados de alguna manera con el teatro, la novela, la pintura, la ilustración publicitaria, la fotografía, el cine, la televisión y los rasgos estilísticos del mundo objetual en que viven inmersos sus propios creadores.

En nuestro estudio consideramos que la traducción de los cómics es un tipo de traducción subordinada (como lo son también la traducción de cine, teatro, opera, anuncios...), siguiendo el concepto acuñado por Roberto Mayoral *et al.* (1986:95) en la que, además de los aspectos lingüísticos, hay que tener en cuenta aquellos que “son característicos de la traducción como proceso de comunicación y los que dependen de la relación del mensaje lingüístico con otros mensajes compuestos por sistemas no lingüísticos”.

El cómic, por tanto, no sólo se tiene que analizar desde un enfoque lingüístico, sino también comunicativo y semiológico. Estos dos últimos aspectos son asimismo esenciales y coincidimos con Mayoral *et al.* (1986: 102) cuando afirman:

los elementos no lingüísticos del mensaje no sólo constituyen parte del significado de éste, sino que además, en ocasiones, imponen al texto sus propias leyes y condicionamientos. Si el texto

no se ajusta a estas condiciones, no cumplirá su función comunicativa en el conjunto ni permitirá cumplirla a los demás.

El cómic exige del traductor un tratamiento especial pues tiene que tener en cuenta el lenguaje y el metalenguaje. El traductor de los cómics o historietas gráficas se enfrenta a un género que, como hemos estudiado, tiene convenciones específicas y exige por tanto un método de aproximación propio y singular. Para entender y traducir el cómic en todo su significado hay que conocer las normas del género (Por ejemplo, recordemos que un serrucho, junto con la grafía zzzzzzzz, connota sueño profundo o un personaje con estrellitas alrededor de su cabeza expresa el dolor por un fuerte golpe recibido). Estas *metáforas visualizadas* –Fresnault-Deruelle (1970), Gubern (1974)– pertenecen a un acervo cultural común para el mundo occidental. Sería interesante estudiar su correspondencia, si es que existe, con otras culturas y civilizaciones más alejadas de la nuestra, como esquimal, árabe u oriental.

En la traducción del cómic tan importante es por tanto la versión del lenguaje articulado (palabras, oraciones), como la versión del inarticulado (representación de sonidos, onomatopeyas), los elementos metalingüísticos y los extralingüísticos (contextuales y culturales).

El cómic, como expresión cultural, como medio de comunicación, es un género que tiene unas características especiales y ocupa un lugar destacado tanto dentro del mundo de la literatura infantil como de la considerada como popular para adultos, ocupando una posición más o menos central, siguiendo la terminología polisistémica de la Escuela de Tel-Aviv (Toury, Even-Zohar, etc), en ocasiones de gran valor sociológico e incluso económico (recordemos el caso de Tin-Tín en Bélgica) o quedando reducido, en otros casos, a ocupar una posición mucho más marginal (por ejemplo, los cómics llamados *underground*). Así se entiende que los cómics son considerados en ocasiones como una tipología de la llamada *paraliteratura* (Palacios 1987 y Barrera y Vidal 1995).

Cuando iniciamos nuestro análisis del género y su traducción, observamos que era un campo que algunos investigadores no consideraban digno de estudio. Gaspar Galán (1996) señalaba cómo los grandes estudios consagrados al análisis de los problemas de la traducción parecían haber dejado de lado el cómic como objeto de estudio; del

mismo modo se manifestaba Campos Pardillos (1992) que consideraba que el estudio comparativo sobre una serie de cómics no solía considerarse “materia digna de un análisis estilístico”.

Ya entonces en nuestro país contábamos con trabajos muy interesantes realizados sobre la onomatopeya por Kelly y Mayoral (1984) y por Mayoral (1992); o sobre aspectos puntuales de la traducción del cómic. Lo cierto es que, a partir de la década de los 80 del siglo pasado, los estudios sobre la traducción del cómic, y concretamente de algunos de sus problemas han sido objeto de estudios muy interesantes.⁵

Ya desde el inicio observamos que las dificultades que podríamos llamar extralingüísticas habían recibido menos atención y decidimos abordar su estudio. A medida que nuestra investigación avanzaba,

⁵ Sobre problemas **de traducción del cómic**: Stoll (1977), Spillner (1980), Kelly & Mayoral (1984), Mayoral *et al.* (1986), Fernández López (1989), Artuñedo Guillem (1991), Taylor *et al.* (1996), Castillo Cañellas (1997), Valero Garcés (1995, 1997), Zannettin (ed.) (2008). Sobre la traducción de **onomatopeyas**: Mayoral (1984, 1992), Pascua y Delfour (1992), Almendral Oppermann (1993). Sobre **nombres propios**: Vroonen (1967), Sciarone (1968), Hermans (1988), Mateo (1994), Schultze (1991), Villena Álvarez (1998), Adrada Rafael (2000). Sobre juegos de **palabras**: Hancher (1980), Terrence Gordon (1986). Delabastita (1987, 1993, 1994, 1996, 1997), Ruso Bachelli (1991), Brito de la Nuez (1994), McKerras (1994), Qvale (1995). Sobre la traducción de la serie *Astérix* a distintos idiomas: Jacqmain y Cole (1970), Rothe (1974), Stoll (1977, 1978), D’Oria & Conenna (1979), Hartmann (1982), Bell (1981, 1989, 1996), Kelly (1984), Kelly y Mayoral (1984), Mayoral (1984), Kefflens y Stoll (1986), Fernández López (1989), Jackson (1990), Barbera y Freixes (1991), Fernández y Gaspin (1991), Senior (1991), Verrier y Burrial (1991), Campos Pardillos (1992), Ballester (1993), Castellanos i Llorenc (1993), Dippold (1993), Harvey (1995), Gaspar Galán (1996), Arias Torres (1997), Carrasco Criado (1997), Gutiérrez Ruiz y Díaz Penalva (1997), Kadric y Kaindl (1995), Russell (2000), Forceville (2005), Vines (2008). Sobre **onomatopeya**: Pascua y Delfour (1992), Valero Garcés (2008). Sobre la traducción de **nombres propios**: Nye (1982), Grassegger (1985, 1992), Fernández y Pereira (1989), Embleton (1991), Villena Álvarez (1998), Silvia Palma (Internet, sin fecha), Delesse (2008). Sobre **juegos de palabras** en *Astérix*. Van Baardewijk *et al.* (1987). Sobre la traducción de otros **comic-books**: *Mortadelo y Filemón*: Cáceres Würsig (1994). *Mafalfa*: Silvia Palma (Internet, sin fecha); *Tin-Tin*: Brito de la Nuez (1994), Barrera y Vidal (1995), López (2007).

fuimos comprobando cómo los traductores, para conseguir la equivalencia dinámica en sus traducciones, adoptan diferentes estrategias en su intento de buscar en la lengua meta la misma respuesta que tiene el receptor de la lengua original.

Comprobamos además la gran dificultad de su tarea, teniendo en cuenta que no pueden recurrir a excesivas explicaciones ni a “notas del traductor”. Ni el espacio gráfico del que disponen se lo permite, ni pueden eliminar el efecto humorístico que privaría al lector de ese descubrimiento especial y personal, de ese *chispazo* esencial (*clash*) para el humor al que antes aludíamos.

Dada la naturaleza de los textos que vamos a analizar, y al tipo de humor universal y no excesivamente complejo de los mismos, no ha sido difícil constatar que las siguientes palabras de Newmark (1993: 22) son muy acertadas: “Universal humour is simple, surprising, gentle, childlike if not childish, always perfectly translatable, even if the translation is not perfect, may allow alternatives”.

3. Los cómics de *Astérix* y *Obélix*

La serie de *Astérix* es suficientemente conocida en nuestro país, pero creemos interesante recordar algunos aspectos antes de pasar a presentar algunos ejemplos. René Goscinny es el guionista de los álbumes y Albert Uderzo el dibujante. Ambos son los creadores de *Astérix*,

pieza clave en la comprensión de los valores célticos de Europa. *Astérix* se creó para la revista francesa *Pilote*, con el objeto de contrarrestar la oleada de superhéroes americanos. Nació así esta referencia intencionada hacia *nuestros antepasados, los galos*. (Uderzo citado en Palacios 1987: 32-33)

El propio Uderzo comenta que la serie nació por encargo: “Un editor nos había pedido crear un personaje relacionado con la cultura y la historia francesas. Predominaban demasiado los cómics americanos.

Por eso encontramos el filón de los galos con una pátina de humor”.⁶ Ya había dicho Uderzo en 1986 que la meta del tebeo es divertir.⁷

Los cómics de *Astérix* han representado, junto con los de *Tintin*, de Hergé, la mayoría de edad del cómic europeo y específicamente del francés, es decir, del conocido género de la *bande dessinée*. Los álbumes de *Astérix* y *Obélix* se han traducido a muchos idiomas. Hemos contabilizado, a través de *Internet*, que ascienden a 82 lenguas y 29 dialectos (entre ellos lenguas como el esperanto, latín, griego clásico, criollo, picardo...). Mateache apuntaba en 2007 que ascendían a más de 150 idiomas y dialectos.⁸ Desde que la editorial Dargaud publicó su primer volumen en el año 1959 hasta el año 2007 se han vendido 320 millones de volúmenes.⁹ Quizá su enorme éxito sea debido a que con sus álbumes los autores logran dar con un filón humorístico basado en la cultura e historia europeas (Bell 1996: 126).

Goscinny y Uderzo lograron una perfecta simbiosis entre el guión y las ilustraciones en los 25 títulos que produjeron juntos. El texto se resiente mucho en los últimos volúmenes en los que, tras la muerte de Goscinny, en noviembre de 1977, Uderzo se ocupa también del texto. En todas las nuevas publicaciones Uderzo ha mantenido el nombre de Goscinny en la cubierta de los libros.

Un factor muy importante en toda traducción, pero esencial en el tema que nos ocupa, es la consideración del lector. Así, el lector de la serie *Astérix*, aún siendo una serie considerada como dirigida a un público infantil, ha de tener un cierto bagaje cultural para comprender algunas de las situaciones y que éstas le resulten humorísticas. En este sentido, queremos aludir a una observación de Anthea Bell (1996: 127), una de los traductores ingleses de esta serie:

⁶ Dato aportado por Rubén Amón en entrevista con Albert Uderzo en *elmundo.es*, de fecha 15/abril/2007.

⁷ “La verdadera meta del tebeo no es transmitir mensaje sociopolítico, sino divertir” Citado por Juan I. García Garzón, en *ABC*, pág. VI (Sábado Cultural); Madrid, 28 de junio de 1986.

⁸ Datos del “símbolo más rentable y querido de Francia”, citados tras la entrevista de Amón en *el mundo.es*

⁹ Dato aportado por Rubén Amón en entrevista con Albert Uderzo en *elmundo.es*, de fecha 15/abril/2007.

That breadth of appeal was remarked upon many years ago by Olivier Todd, who wrote in *L'Express* that during the 1950s, adults read *Tintín* albums after their children had finished with them, but when *Astérix* came along parents were buying the books and reading them *before* handing them over. The English publisher identifies what he calls a 'core reader', typically a boy of about ten to fourteen, but the desirability of reflecting the originals by appealing to all ages has been very much in our minds during translation.

Bell alude en su artículo a que el público adulto se convierte en primer receptor de la serie *Astérix*, leyendo los cómics antes de entregárselos a sus hijos, y no a la inversa. Es lógico si se entiende que a un público infantil se le pueden escapar fácilmente las alusiones culturales (argot, historia, actualidad política, costumbres, canciones...). Los traductores ingleses querían llegar no sólo a lo que los editores ingleses identifican como *core reader* de estos cómics, es decir niños de 10 a 14 años, sino a un público de todas las edades.

Los volúmenes que hemos seleccionado para ejemplificar las estrategias de traducción son: *Astérix le Gaulois* (1961), *Astérix chez les Bretons* (1966), *Astérix en Hispanie* (1969) y *La Grande Traversée* (1975). La selección se hizo por varias razones. Los tres primeros porque las lenguas que vamos a comparar son el francés con las traducciones en español y en inglés; la acción tiene lugar en lo que hoy es Francia, Reino Unido y España y nuestro objetivo es analizar, sobre todo, la traducción de algunos aspectos socioculturales. *La Grande Traversée* porque es uno de nuestros favoritos y trata del descubrimiento de América y, por lo tanto, tiene una especial relevancia en relación al mundo anglosajón. *Astérix le Gaulois* tiene también mucho interés por ser el primero de la serie, en la que el dibujo aún no está muy definido y los caracteres no están bien delimitados, reflejándose en que los nombres propios (gentilicios, antropónimos) no son tan imaginativos.

El humorista y dibujante Jaime Perich es el traductor al español de *Astérix en Bretaña* (1969); Victor Mora el de *Astérix en Hispania*

(1970) y *La Gran Travesía* (1975). No aparece el nombre del traductor en *Astérix el Galo* (1973), al menos en las ediciones consultadas.¹⁰

Anthea Bell y Derek Hockridge traducen al inglés los cuatro volúmenes con los siguientes títulos: *Asterix the Gaul* (1969), *Asterix in Britain* (1970), *Asterix in Spain* (1971), y *Asterix and the Great Crossing* (1976), de modo, creemos, muy acertado. Han formado equipo durante muchos años (su primer volumen traducido lo publicaron en 1969 –*Asterix the Gaul*– y el último, *Asterix and the Falling Sky*, data de 2005) y como la propia Bell (1996:127) dice:

Collaboration is a useful way of tackling humour in general, and it is certainly much more fun for two people to work out a passage of wordplay, bouncing ideas off each other, than for one person to sit alone gloomily trying to hack jokes out of the verbal coalface.

En nuestro estudio no hemos analizado ninguna traducción de los volúmenes al inglés americano. Sin embargo conocemos que Robert Stephen Caron ha versionado cinco al inglés americano, entre ellos *Asterix and the Great Crossing* (1984) and *Asterix in Britain* (1995).¹¹

4. Análisis de ejemplos

En los ejemplos que presentamos a continuación aparece en primer lugar el texto francés original, después el texto español e inglés. De este modo queremos comparar qué recursos y estrategias han empleado los distintos traductores en diferentes idiomas y cuáles nos parecen más acertados. En algunos casos incluimos la viñeta y como el pictograma solamente se modifica en casos excepcionales, alternamos las edicio-

¹⁰ Han sido publicados por distintas editoriales: Molino, Bruguera, Ediciones Junior S.A., Grijalbo/Dargaud, Planeta, Salvat Editores y Círculo de Lectores.

¹¹ Brockampton Press Ltd editó los primeros volúmenes en el Reino Unido. Dargaud Publishing International es la editorial tanto de los volúmenes traducidos por Anthea Bell y Dereck Hockridge, como por los de Stephen Caron. Sin embargo, el distribuidor para los primeros es Presse-Import Leo Brunelle INC, Québec, Canadá y el de los segundos es Distribooks Inc., USA.

nes (española/inglesa) en función del interés que despierta la traducción.

En nuestro estudio hemos partido del análisis de las dos etapas principales de cualquier proceso de traducción: La comprensión del texto origen y la recodificación o reformulación en un nuevo texto. Ambos textos (TO y TM) van unidos a una misma imagen o pictograma. Por lo tanto es imprescindible que el traductor tenga un buen conocimiento lingüístico y cultural de la lengua origen y la lengua meta, y que no olvide el objetivo comunicativo esencial del texto.

Tras haber efectuado un análisis detallado estudiando el modo como los traductores han atendido a los distintos aspectos mencionados, hemos obtenido numerosos ejemplos de los que hemos seleccionado algunos. En ellos se observa claramente cómo lengua y cultura son un binomio inseparable y también se aprecian los distintos grados de aproximación al original de los traductores en su búsqueda de la equivalencia en todas sus facetas (lingüística, cultural, situacional y comunicativa).

4.1. Dificultades lingüísticas

1. El orden de palabras de la lengua inglesa es siempre parodiado en el original y en todas las traducciones, excepto, por supuesto, en la versión inglesa. Sin embargo los traductores ingleses casi siempre consiguen mantener el efecto humorístico, aunque modificando el original. El siguiente ejemplo muestra la dificultad que los traductores ingleses encuentran al intentar mantener la parodia de la lengua hablada por los bretones (adjetivos antepuestos a los sustantivos, *question tags...*). El chiste metalingüístico del original ha de modificarse en la versión inglesa para mantener su comicidad.

(1)



(Astérix chez les Bretons 1966: 9)

— *Pourquoi parlez vous à l'envers?*

— *Je demande votre pardon?*

— ¿Por qué habla al revés?

— ¿Le ruego me perdone?

— ‘What do you keep on saying what for?’

— ‘I say, sir, don´t you know whats what, what?’

En este ejemplo, Obélix sorprendido ante el orden de la oración de su pariente bretón, dice “Pourquoi parlez-vous à l’envers?”, pregunta que se mantiene en la versión española y alemana. Sin embargo los traductores ingleses lo modifican: “What do you keep on saying what for?”, manteniendo además el efecto comunicativo humorístico con la respuesta del bretón: “I say, sir, don´t you know what´s what, what?” Los traductores han recurrido a la cacofonía producida por la repetición de *what*.

2. Los propios traductores ingleses han manifestado que el mayor problema en la versión del album *Astérix chez les Bretons* fue el de no perder el efecto humorístico del habla de los bretones. Recurrieron a un inglés “very mannered, outdated, uppercrust English of the silly-ass, P. G. Wodehousian type”; es decir a una lengua que al lector inglés le resultara arcaica, cursi y, por lo tanto, cómica (Bell 1996:131); como podemos ver en el siguiente diálogo entre dos bretones:

(2)



(Astérix chez les Bretons 1966: 6)

- *Bonté gracieuse! Ce spectacle est surprenant!*
- *Il est n'est-il pas?...*
- ¡Bondad graciosa! ¡Este espectáculo es sorprendente!
- ¿No es cierto?
- ‘Goodness gracious! This is a jolly rum thing, eh, what?’
- ‘I say, rather, old fruit!’

El guionista, Goscinny, en una conversación que recuerda la traductora Bell (1996: 131), encontró muy adecuada la inserción de *old fruit* en boca de los bretones y dijo que le habría gustado que se le hubiera ocurrido a él mismo.

En inglés británico *old fruit* es una expresión arcaica usada entre hombres. Un traductor americano no podría mantener esta expresión, pues *fruit* es una palabra peyorativa para aludir a los homosexuales. Los traductores ingleses compensan la pérdida del efecto humorístico que hubiera tenido lugar al traducir a la lengua inglesa el original francés con este tipo de expresiones: “*Jolly good, old fruit*”, “*I say, what!*”, “*jolly good show*”, “*jolly-boat*”... La utilización del término *jolly* produce en el nativo anglosajón un efecto cómico por ser propio de la lengua pretenciosa, característica de cierta clase alta pedante. Chandrasekhran and Dippold (2006) señalan a este respecto:

The book in French is full of odd-sounding literal translations of English phrases like “I say”, “that’s a bit of luck”, “all that sort of thing”, “goodness gracious”, “I beg your pardon”; the English edition conveys the effect by overdoing the Bertie Wooster-ish talk.

3. Obélix *aprende* rápidamente a hablar al *estilo bretón*, como se puede observar en el ejemplo siguiente, cuando al avanzar bajo una fuerte lluvia inglesa exclama: “¡Por fin! Empezaba a tener hambre mucha”. En el texto inglés no se refleja este chiste lingüístico.

(3)



(Astérix chez les Bretons 1966: 15)

Enfin! Je commençais à avoir un appétit gros.

¡Por fin! Empezaba a tener hambre mucha.

‘At last! I was getting really hungry!’

En algunos casos, la estrategia que siguen los traductores ingleses es hacer que los personajes bretones hablen inglés con características dialectales escocesas o galesas.

4.2. *Juegos de palabras*

El efecto humorístico basado en los juegos de palabras es continuo en estos volúmenes. En unas ocasiones se basa en la similitud fonética de diversos términos (creando paronomasias, calambures, aliteraciones, etc.), en otros casos se recurre al bagaje sociocultural y simbólico de las distintas lenguas. En palabras de Koestler (1964: 64-65):

The pun is the bisociation of a single phonetic form with two meanings –two strings of thought tied together by an acoustic knot (...) association based on pure sound. (...) The bisociation of sound and sense assumes a playful form in word games like Lexicon, anagram, and crossword puzzle (...) from the pun

through the play of words (*jeu de mots*) to the play of ideas (*jeu d'esprit*).

Hatim and Mason (1990: 202), refiriéndose a la serie *Astérix* dicen: “The translators abandon the attempt to relay the puns as such and, instead, compensate by inserting English puns of their own which are not part of the source text”.

1. En el TO, en la viñeta anterior a la que presentamos, Astérix acaba de hacer las presentaciones entre Obélix y Jolitorax (“mon cousin germain”). Obélix no entiende la expresión *cousin* y solamente comprende de la segunda acepción de *germain*: *germano*.



(*Astérix chez les Bretons* 1966: 8)

- *Mais c'est ce germain qui m'a dit* (Obélix)
- *Ce n'est pas un germain, c'est un breton et il ne parle pas tout à fait comme nous!!!* (Astérix)
- *Splendide, splendide!* (Jolitorax)
- *Pero este germano me ha dicho que...* (Obélix)
- *¡Hermano y no germano; ¡Además, es bretón y no se expresa igual que nosotros!* (Astérix)
- *¡Espléndido! ¡Espléndido!* (Buentórax)
- *'But he's been removed once anyway, and he asked me to....'* (Obélix)
- *'He's my first cousin once removed from Britain, and they don't talk quite the same as us!'* (Astérix)
- *'Jolly good show, what!'* (Anticlimax)

Vemos en el texto español que se establece un juego de palabras entre *germano/hermano*. En la traducción inglesa se omite el término *germano* y se amplifica, enriqueciendo el texto original con una explicación histórica: “He’s my first cousin once removed from Britain...”. Muy acertadamente Kelly señala:

In English, the translator has a more complicated task since the direct translation (first cousin) offers little or no scope for making a play on words. The translator has shown considerable ingenuity by introducing a more distant relationship –first cousin once removed– which permits the humour to be maintained in the hand-shaking scene –“He’s been removed once anyway...”. (1984: 11)

2. En ocasiones las traducciones se apartan totalmente del original francés, si bien los traductores intentan mantener el efecto comunicativo producido por ejemplo por refranes, dichos populares, expresiones coloquiales, argot, sustituyéndolos por otros totalmente distintos, pero que tienen el mismo efecto pragmático en el texto meta.

En una divertida secuencia de términos relacionados con el cabello, la expresión francesa *a poil dans la main*: (‘ser más vago que la chaqueta de un guardia’) no es traducida. El traductor español introduce en su lugar la expresión *a caballo regalado* (en lugar de *caballo*). El efecto pragmático se consigue así en esta traducción. Y también se logra en la inglesa, aunque de un modo distinto, al jugar con las palabras homófonas *hair/hare* y las dos expresiones coloquiales en las que aparecen dichos términos: *Try a hair of the dog*: (‘prueba una bebida alcohólica para curar la resaca’) y *he is a bit hare-brained sometimes* (‘tonto’).

(5)



(Astérix Le Gaulois 1961:42)

Il a un poil dans la main!..

...parfois il a un cheveu sur la langue aussi!

A cabello regalado...

¡claro que lo mejor es no tener pelos en la lengua!

‘Try a hair of the dog?’

‘He’s a bit hare-brained sometimes!’

4.3. Dificultades de traducción de aspectos socio-culturales

En la serie de *Astérix* son continuas las alusiones a la cultura y tradiciones del país donde se desarrolla la acción. Entre los muchos ejemplos extraídos vamos a presentar una selección temática, teniendo en cuenta que los diferentes temas están imbricados entre sí.

4.3.1. Costumbres

Recordemos que el volumen de *Astérix en Bretaña* comienza con unas escenas en que se detalla cómo la costumbre de tomar el té a las cinco de la tarde provoca que Julio César invada Bretaña a partir de esa hora, momento en que están *ocupados*. Ante la petición de obtener mermelada para las tostadas del té, se observa la ironía del original que se mantiene en el texto español, no así en el inglés en el que se incorpora un nuevo efecto humorístico.

(6)



(Astérix chez les Bretons: 1966:6)

- *Puis-je avoir de la marmalade pour les rôties?*
- *Sûr, vous pouvez!*
- ¿Puedo ponerme mermelada en las tostadas?
- Sí, puede.
- ‘Please may I have some marmalade?’
- ‘Marmalade’s off!’

“Marmalade’s off!” es lo que suelen contestar en una situación real en los pubs ingleses cuando no quieren ser agradables con los clientes o tienen mucho trabajo. El traductor inglés va más allá de la mera versión, aludiendo a un hecho frecuentemente repetido hoy en día. La traducción literal al inglés *sure you can* hubiera carecido del efecto humorístico que produce la parodia de la lengua inglesa en cuanto a la utilización de los modales.

4.3.2. Fiestas nacionales o locales

Los aspectos específicos de las fiestas presentan problemas de difícil solución. Los receptores pueden carecer de claves esenciales para la comprensión del pictograma.

1. En *Astérix en Hispania*, hay varias referencias a nuestra fiesta nacional. En una viñeta Julio César pasa revista a las tropas romanas y toca la oreja de un legionario. Eso suscita el siguiente diálogo:

(7)



(*Astérix en Hispanie* 1969: 5)

— *Ay, homme! Que fait-il?*

— *Je pense qu'on lui accorde une oreille parce qu'il s'est bien battu.*

— ¡Vaya, hombre! ¿Qué le esta haciendo a ése?

— Quiere decir que le va a conceder la oreja, por haber luchado bien.

— ‘¡Ay hombre! ¿Why are they lending him their ears?’

— ‘I think he has their ears because he fought so well.’

La traducción inglesa alude a la frase de Shakespeare, en *Julio César*, cuando Antonio comienza su largo parlamento, tras el asesinato de César: “Friends, Romans, countrymen, lend me your ears, I come to bury Caesar, not to praise him” (*Julius Caesar* III.ii.75).

En el pictograma el gesto de César se ha interpretado como un guiño a los lectores del texto original, recordándoles que otro gran conquistador, Napoleón, “used to tweak the ears of his soldiers in the manner of Julius”.¹² Aparte del juego de palabras que crea el traductor inglés entre *lending him their ears/ has their ears*, no parece que hayan entendido los traductores ingleses el significado de *accorder une oreille* “conceder la oreja”, característico del lenguaje taurino de nuestra fiesta nacional. Tampoco el lector inglés comprenderá el significado del pictograma, si no está familiarizado con nuestra fiesta.

¹² <http://www.gthomas.pwp.blueyonder.co.uk/books/spain.html>

2. En ocasiones, los traductores ingleses modifican el texto original con adiciones explicativas. En el siguiente ejemplo, en el espacio diegético, añaden información entre paréntesis (“Later, of course St Patrix Day”) a la fecha del texto original –17 de marzo–.¹³ Utilizan el sufijo *-ix* en el antropónimo, característico de los nombres celtas en los volúmenes de Astérix (Embleton 1991: 186).

(8)



(Astérix en Hispanie 1969:5)

Ce matin du 17 mars, 45 av. J. C.

Esa mañana del 17 de marzo del año 45 a.d. J.C.

‘Today, March 17th, 45 BC (later, of course, St. Patrix day...)’

4.3.3. Referencias Literarias

Las alusiones a autores y obras del canon europeo son continuas. A veces son muy obvias, como en los siguientes ejemplos, en donde aparecen dos iberos representando claramente a Don Quijote y Sancho Panza. Curiosamente el pictograma que siempre es respetado en la traducción de cómics, aparece aquí modificado en la traducción española; Don Quijote no lleva el yelmo con cuernos, como en el original y en la versión francesa, entendemos que es porque podría ser interpretado por el lector español como falta de respeto hacia un mito nacional.

¹³ El 17 de marzo del 45 A.C., Julio César derrotó a las fuerzas pompeyanas de Pompeyo el Joven y de Titus Labienus en la batalla de Munda, en el sur de España.

1. (9)



(Astérix en Hispanie 1969: 32)

2. (10)



(Astérix en Hispanie 1969: 32)

3. El traductor inglés traduce el nombre del jefe Zebigbos (*the big boss*), en español Bigbos, por Mykingdomforanos, estableciendo un juego de palabras con *nose, ass* y la clara referencia a la conocida cita de Shakespeare en Ricardo III: “My kingdom for a horse”.

(11)



(Astérix chez les Bretons 1966:7)

Du chef Zebigbos

Del jefe Bigbos

‘Their chief Mykingdomforanos’

La carga irónica del nombre en la versión inglesa es mayor si se observa que el personaje tiene una nariz muy pequeña (contrastando con lo grandes que suelen ser los apéndices nasales en los personajes de la

serie).¹⁴ Además sus rasgos fisonómicos recuerdan a Winston Churchill.¹⁵

4. En este ejemplo vuelve a ser evidente la referencia literaria. Se trata de la famosa frase de Shakespeare, dicha por Marcelo en *Hamlet*, en el diálogo con Horacio, al ver la locura del príncipe Hamlet: “Something is rotten in the State of Denmark” (I.iv.90).

Además el pictograma ofrece una imagen fácilmente reconocible por el público inglés. El jefe vikingo tiene una calavera en la mano, en clara alusión a *Hamlet*, en la escena en que tiene en su mano el cráneo de Yorick (*Hamlet* V.i.201). Para los lectores de habla inglesa las connotaciones literarias de este pictograma son más obvias que para los lectores de otras lenguas.

(12)



(*La Grande Traversée* 1975: 45)

Hmm...il y a quelque chose de pourri dans mon royaume

Hmmm... hay algo podrido en mi reino

‘Hm... something is rotten in the state of...’

¹⁴Chandrasekharan & Dippold (2006): “In fact, compared to the nose sizes of every other character (Gauls, Brits, and Romans) his nose is so small that it almost looks like he doesn’t have a nose at all”. http://asterix.openscroll.org/books/asterix_in_Britain.html

¹⁵ http://asterix.co.nz/take_a_look/britain/index.html

4.3.4. Referencias históricas

Las citas latinas y juegos de palabras son frecuentes:

1. (13)



(*Astérix le Gaulois* 1961: 14)

Les galois sont venus, ils ont vu et ils ont emporté Caligula Minus

Los galos llegaron, vieron y se llevaron a Caligula Minus
'The Gauls came and saw and conquered Caligula Minus'

Se ha producido una modificación en el texto inglés para ser más fiel a la archiconocida cita latina (*vini, vidi, vinci*) con la que Julio César resumió ante el Senado romano su victoria en la batalla de Zela. Para los que no hayan leído este álbum, hacemos notar que el personaje Calígula Minus es un romano de baja estatura, un poco enclenque, por lo que el efecto humorístico buscado es evidente.

2. Los traductores ingleses enriquecen el texto mediante una adición geográfica relativa a un hecho histórico, con lo que compensan la pérdida de la expresión francesa.

(14)



(Astérix chez les Bretons 1966: 46)

*A vaincre sans péril. On évite des ennuis...par consequent
¡Vencer sin peligro, evita inconvenientes...! Por lo tanto...'*

*'Then imitate the action of the Tiber! On, on you noblest
Romans!'*

3. (15)



(Astérix en Hispanie 1969: 22)

*...À Rome, le triomphe de Cesar a été un reel succes et même un
chef barbare aux cheveux roux en peut s'empêcher d'applaudir
au mangnifique spectacle dont il fait partie.*

—Collossal!

En Roma, el triunfo de César ha sido un verdadero éxito, e incluso un jefe barbaro, pelirrojo y rubicundo, no puede evitar su entusiasmo ante el magnífico espectáculo del que forma parte.

— ¡Colossal!

'Back at Rome, Caesar's triumph is a huge success, and even his captive audience can scarce forbear to cheer...'

— 'Capitol! Capitol!'

En la traducción española, el traductor introduce el adjetivo *rubicundo*, para hacer un juego de palabras basado en el hecho histórico de pasar el Rubicón. En la traducción inglesa, la exclamación de entusiasmo del prisionero (“*Capitol!, Capitol!*”) se debe a su entusiasmo al ver el Capitolio romano, reaccionando como si fuera un turista y no un cautivo, además de establecer un juego fónico entre la raíz de *captive* y la de *capitol*.

4. Incluimos la siguiente viñeta en la que se sigue manteniendo en la traducción española el juego de palabras *Rubicón/rubicundo*.

(16)



(*Astérix en Hispanie* 1969: 22)

Et Cesar heureux, aux acclamations de la foule, a un geste de clémence envers le chef barbare réduit a l’esclavage.

— *Que fait Cesar?*

— *Il affranchit le rubicond*

Y César, feliz por las aclamaciones de las masas, tiene un gesto de clemencia hacia el jefe bárbaro condenado a morir bajo el gladio...

— ¿Qué ha hecho César?

— ¡Quien lo iba a decir! ¡Negarse a que el rubicundo sea atravesado!

‘And Caesar, delighted by the applause of the crowd, magnanimously sets the barbarian chieftain free.’

— ‘I suppose it’s because he’s clapped in chains.’

— ‘Yes, it was a chain reaction.’

El francés juega con las palabras *franchir* (“atravesar”) y *affranchir* (‘libertar’) y con *Rubicon/rubicond* (‘Rubicón’ y ‘rubicundo’). El traductor español modifica el texto francés, cambiando el mensaje original, añadiendo “condenado a morir bajo el gladio”. Pero hace un juego de palabras entre “atravesar el Rubicón/atravesar al rubicundo”, manteniendo la intención humorística del guionista. En la traducción inglesa, los traductores han establecido otro juego de palabras entre “he’s clapped in chains/chain reaction”. Además, juegan con el doble sentido creado por “he is clapped/he has clapped”, (debido al apóstrofo), es decir, la forma en voz pasiva o el verbo en *present perfect*.

5. En todos los álbumes de *Astérix* los antropónimos y gentilicios están con frecuencia creados a partir de nombres históricos. En *Astérix chez les Bretons* (1966: 33), la bretona *Pétula* se convierte en *Petulia* en español y *Boadicea* en inglés.

(17)



(*Astérix chez les Bretons* 1966: 33)

Boadicea fue una reina de los icenos que se rebeló contra los romanos en el año 61 antes de Cristo, saqueó la colonia de Camulodunum y venció a la legión IX romana *Petillius Cerealis* -y no es broma-. Saqueó y masacró Londres entre muchos otros lugares. En el mundo anglosajón se asocia su nombre con el de una mujer de carácter, como refleja el dibujo de este pictograma. Los traductores ingleses eligieron un nombre muy apropiado. En cambio, el nombre original francés, que se mantiene en todas las demás traducciones consultadas, recuerda

a una cantante inglesa de la época en que se publicó el álbum (1966), Petula Clark.

4.3.5. Referencias políticas

Hay referencias políticas en todos los álbumes, cuya vigencia cómica es más limitada, porque envejecen más que las literarias. Mencionaremos un ejemplo de adición por parte de los traductores ingleses: En *La Grande Traversée* (1975: 43), hay un vikingo que es cronista y recita sagas de los hechos acaecidos. En francés se llama *Neuillisursen*, en español *Tutiplén*, y en inglés: *Haraldwilssen*. Harold Wilson fue primer ministro laborista en dos legislaturas: de 1964-1970 y del 1974 al 1979. La traducción es de 1975. La intención humorística es evidente, al ver el aspecto físico del personaje en el cómic.

(18)



(*La Grand Traversée* 1975: 43)

4.3.6. Canciones

Los traductores recurren a la propia cultura para encontrar equivalente, eligiendo canciones que se cantarían en situaciones paralelas.

1. En el texto francés, el bardo Assuranceturix canta una canción de Jacques Brel con la letra adaptada, sustituyendo el término original de la canción *bonbons* por *sangliers* (jabalíes). En español, se ha sustituido el término *gardenia* –de la conocida canción de Machín– por *lampreas*. En la versión inglesa se reproduce una línea de la canción *Wonderful Copenhagen* de Danny Kaye, sustituyendo *Copenhagen* por *Durovernum*, la actual ciudad de Canterbury.¹⁶

¹⁶ Dato aportado por Chandrasekharan & Dippold (2006).

(19)



(Astérix en Hispanie 1969: 20)

J'vous ei apportei des sanglieeeeeers...
Dos lampreas para tiiii... Con eso quiero decir...
'Wonderful, wonderful Durovernum...'

En este mismo pictograma, el nombre de la pescadera *Elosubmarine* de procedencia musical inglesa, se ha mantenido en español *Elosumarin* con cambios en la grafía. Los traductores ingleses optan por el nombre de *Bacteria*, haciendo referencia a los pescados *no muy frescos* del pescadero galo.

2. El texto inglés es una conocida canción de cuna (*Rockaby, baby*) en la que se ha sustituido el término *baby* por Pepe y se añade “on the tree top”, aludiendo al lugar físico donde se encuentran los personajes.

(20)



(Astérix en Hispanie 1969: 20)

Les sangliers, ça est tellement bon!
Imperio, dijiste, poniendo en mis hombros el pesado yugo del
“SPQR” ...!; Y sentí en el circo, un fuerte rugido...!
'Rockabye, Pepe, on the tree top'

3. Cante flamenco corresponde a la simulación del cante *jondo*. Tanto en el texto francés como en el inglés se repiten y alargan sonidos vocálicos en un intento de reproducir el sonido del cante.

(21)



(*Asterix en Hispanie* 1969)

Ayayayayay quel malheur d'être néééééé! Ayyyyyyy, ma mère pourquoi m'as ti fait çaaaaaa?

¡Ayayayayaayayyyyyyyyyyyyyyy! ¡Aaay-aaay-aaay! ¡Que d'egracia habe nació! ¡Anda, mi mare! ¿po'ue me ha hecho e'to?

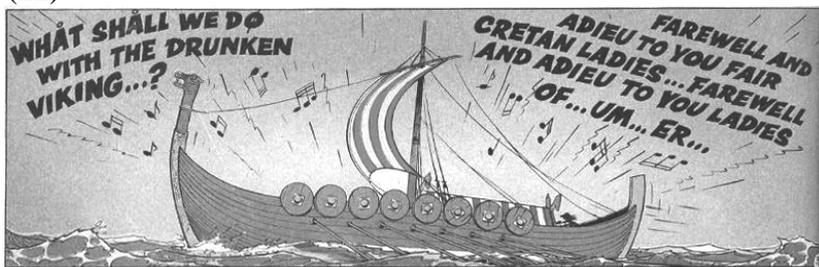
‘!Aaay-aaay!Ayayayayayyyyyyy woooooe is meeee!
¿ayayayyyyyyy why did sheeeeeeeee leeeeeeeave
meeeeeeeeeee? !Ayayayayayyyyyyyyyyy!’

Hay que hacer la observación de que en la versión inglesa, sorprendentemente, encontramos signo de admiración y de interrogación al comienzo de la oración y no sólo al final.

4. En este pictograma hay dos canciones. En español una canción se traduce de modo literal y la otra se sustituye por una melodía romántica, en la que se cambia la conocida frase “que estaba junto a tí” por “a las Galias, volví”. En el texto inglés las dos canciones se sustituyen y se adaptan: sustitución de *viking* por *sailor*, y en la otra se juega con el término *Cretan ladies* que es en este álbum motivo repetido de humor. Los traductores ingleses hacen una parodia de otra conocida canción inglesa en la que se alude a marineros.¹⁷

¹⁷ “The other song is a parody of *Spanish Ladies*, an old British Navy Song. The chorus starts: ‘We’ll rant and we’ll roar like two British sailors...’” (Chandrasekharan y Dippold 2006).

(22)



(*La Grand Traversée*: 1975: 40).

- a. *Vikings, vikings, vikings! Nous sommes la terreur de la mer!*
¡Vikingos, vikingos, vikingos! ¡Somos el terror del mar!
‘What shall we do with the drunken viking...?’
- b. *Il etait une petite galere...(bis)*
Qui n’avait ja ja jamais navigué.. (bis)
Ohe.. Oheeeeeeeee!
¡Mirando al mar, soñé,
Que a las Galias, volví...!
‘Farewell and adieu to you fair Cretan ladies ...
Farewell and adieu to you ladies ...of...um...er’

5. En el texto español se sustituye la palabra *vaca* de la famosa y conocida canción española por *barba* para poder mantener el juego semántico de la narración con los términos relacionados con el cabello.

En la versión inglesa la comicidad se obtiene aludiendo a un conocido poema, para el público anglosajón, de James Whicomb Riley, en donde se sustituye *barbichette* por *curly locks*.¹⁸

¹⁸ Curly Locks! Curly Locks! Wilt thou be mine?
Thou shalt not wash the dishes, nor yet feed the swine.
But sit on a cushion and sew a fine seam,
And feast upon strawberries, sugar and cream.
(Chandrasekharan and Dippold 2006)

(23)



(Astérix Les Gaulois 1961:45)

Je te tiens par la barbichette

Tengo una barba morena
no es una barba cualquiera
'Curlylocks, curlylocks,
wilt thou be mine'

6. Aparecen con frecuencia borrachos que cantan canciones típicas de juergas y que son producto de los vapores etílicos. Así, en referencia a la conocida canción española “Asturias patria querida”, Roma sustituye a Asturias, siendo fiel al texto francés, mientras que la traducción inglesa reproduce una frase de una canción característica que se cantaría en la misma ocasión.

(24)



*Vive la Rome, vive la Rome,
Vive l'arooooome du bon vin!*
Roma patria queridaaa...
Roma de mis amoreees...
'Roll out the barrel'

4.3.7. *Flash-forwards*¹⁹

Los textos están salpicados de referencias culturales anacrónicas para la época en que se desarrolla la acción (50 antes de Cristo). Este es un recurso humorístico basado en elementos socioculturales, que normalmente los traductores respetan.

1. En este ejemplo hay una referencia a las regatas de Oxford y Cambridge. En el texto francés aparece Cambridge, al igual que en el español, mientras que en el inglés Anticlímax fue educado en la tribu de los *Oxbrigienses*, término mezcla de los topónimos Oxford y Cambridge.

(25)



(*Astérix chez les Bretons* 1966: 7)

Jolitorax a été élevé dans la tribu des Cambriges que sont avant tout, d'excellents rameurs.

Educado en la tribu de Cambridge, Buentórax es un excelente remero...

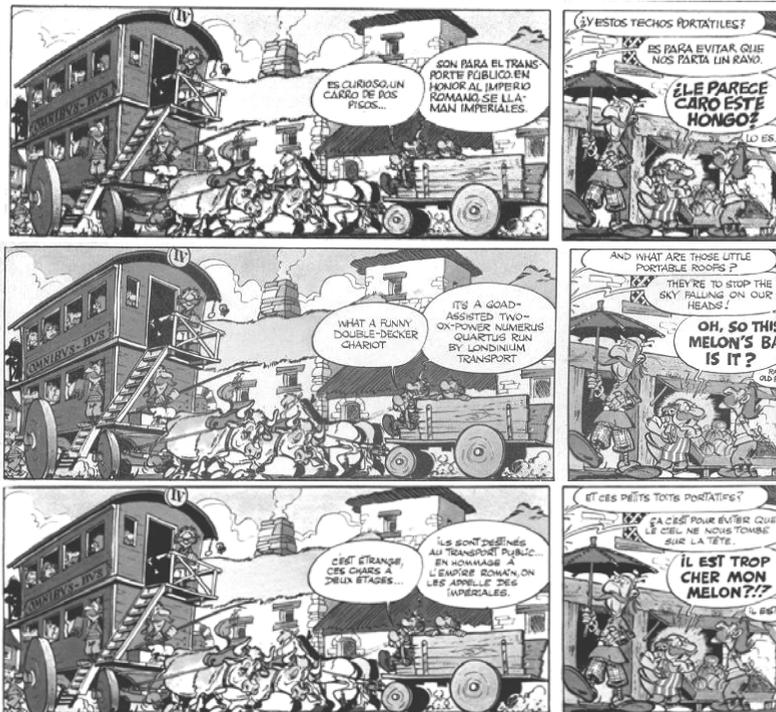
'Anticlimax was brought up in the tribe of the Oxbrigienses, famous for their skill in rowing'

Los objetos culturales característicos son también fuente de recursos humorísticos.

¹⁹Gubern (1984:171): "El *flash-back* y el *flash-forward* constituyen (...) violencias ejercidas sobre el *continuum* temporal presente-futuro. Su origen es netamente novelesco y de ahí pasó al lenguaje cinematográfico desde 1908 y al lenguaje de los cómics en fecha difícil de precisar..."

2. En el siguiente ejemplo vemos el característico autobús londinense de dos pisos (denominado *omnibus* en el dibujo). En la segunda viñeta, comprobamos que el traductor español, conocedor de la acepción que el término *melon* tiene en francés (el típico sombrero hongo británico), lo traduce por *hongo*, jugando con el modo de denominar al conocidísimo sombrero (hongo) inglés. En el texto inglés este chiste se pierde, pues el traductor no mantiene el doble sentido.

(26)



(Astérix chez les Bretons 1966: 24)

- *Et ces petits toits portatifs?*
- *Ca c'est pour éviter que le ciel ne nous tombe sur la tete.*
- *Il est trop cher mon melon?!?*
- ¿Y estos techos portátiles?
- Es para evitar que nos parta un rayo.
- ¿Le parece caro este hongo?
- 'And what are those little portable roofs?'
- 'They're to stop the sky falling on our heads!'
- 'Oh, so this melon's bad is it?'

3. Alusión al famoso método *Assimil* de enseñanza de idiomas que comenzaba con la frase “my tailor is rich”. Curiosamente en el texto inglés aparece la leyenda “rather, my tailor makes a good thing out of it”, mientras que en todos los demás, incluido el alemán, se traduce fielmente. Tal vez el traductor inglés desconoce la frase textual al no haber tenido que aprender inglés mediante este método.

(27)

a.



(*Astérix chez les Bretons* 1966: 9)

Mon tailleur est riche.

MI SASTRE ES RICO.

‘Rather! My tailor makes a good thing out of it.’

b.



(*Astérix chez les Bretons* 1966: 11)

Il est plus petit que le jardin de mon oncle...

ES MÁS PEQUEÑO QUE EL JARDÍN DE MI TÍA...

‘It is smaller than the garden of my uncle...’

4. Por último, incluimos un ejemplo curioso donde vemos cómo el traductor inglés añade información respecto al éxito que habían alcanzado los Beatles en aquel momento, incluyendo “they’re top of the bardic charts” (*Top of the Pops*). El grito de las fans cambia en el

texto inglés, reproduciendo con distinta grafía el mismo sonido entusiasta.

(28)



(Astérix chez les Bretons 1966: 19)

Non, vous avez un morceau de chance: ce sont des bardes très populaires chez nous!

No, solo son unos bardos muy populares entre nosotros.

‘That’s not a riot, I say, you’re in luck! That’s a very popular group. They’re top of the bardic charts.’

5. Conclusiones

Hemos mostrado unos pocos ejemplos de los muchos que tenemos recopilados de las traducciones de los álbumes de *Astérix y Obélix*. Con ellos hemos querido mostrar las estrategias a las que recurren los traductores, en su búsqueda de la equivalencia dinámica y del efecto comunicativo, para compensar la posible pérdida del efecto humorístico que se hubiera producido al realizar una traducción totalmente literal.

Es evidente que con una traducción meramente lingüística se perdería lo básico de este género: el humor. Los traductores han atendido a una muy compleja pluralidad de elementos, que han puesto a prueba su pericia en la creación de efectos humorísticos equivalentes mediante adiciones, explicaciones, juegos de palabras, canciones que se utilizan en situaciones paralelas o similares, etc.

No hemos pretendido con nuestro trabajo hacer una taxonomía de los distintos procedimientos seguidos por los autores, sino constatar que la tarea del traductor de cómics exige el conocimiento no sólo de las cuestiones lingüísticas de la lengua origen y meta, sino también de todo un entramado de cuestiones relacionadas con el ámbito sociocultural y con la idiosincrasia propia de las comunidades lingüísticas.

Queremos mencionar el hecho de que los traductores ingleses incluso mejoran en ocasiones el original. En su búsqueda de equivalencia, se arriesgan más que los españoles, y aunque se alejen del texto original, el resultado es digno de ser destacado.

Hatim y Mason (1990: 202) dicen muy acertadamente, comentando precisamente las traducciones de los volúmenes de *Astérix*,

the translators abandon the attempt to relay the puns as such and, instead, compensate by inserting English puns of their own which are not part of the source text. But equivalence of intention has been maintained.

La traducción inglesa constata también la afirmación de autores como Roda Rodak, Paul Valéry, Don L. F. Nielsen y Max Knight de que puede haber ejemplos en que la traducción supere al original: “There may be instances when a good translation, far from being inferior to the original, may be superior to it. A provocative statement. But a translator works in a double capacity: as a translator and as an editor” (Knight 1989: 107). Tampoco podemos olvidar el hecho de que toda escritura, también la traducción, es una actividad creadora: “All writing is a creative activity, and this also applies to the recreation of a literary text to function as a living work of art in another cultural system” (Snell-Hornby 1995: 56).

Como ya hemos observado, el cómic tiene sus propias leyes de funcionamiento y una de ellas es la limitación impuesta por el pictograma y por el bocadillo o *balloon*. Ni los propios traductores tienen en cuenta muchas veces ninguna teoría semiótica profunda, sino que, como la propia Anthea Bell (1996: 137) manifiesta, a veces su elección de una frase o un término se debe simplemente a que pensaron que podría ser graciosa o simplemente era lo único que cabía en el *speech bubble*.

Bell cree que el éxito de *Astérix* se debe no a su nacionalismo/chauvinismo sino que se ha convertido en transmisor de sentimientos internacionales. Estamos de acuerdo con el catedrático de la Universidad de Valencia, Xaverio Ballester en que “en los actuales tiempos de euro-horterismo institucional y frente a la cultura del revoltijo y pupurrí con la que se nos amenaza, los *Astérix* son en verdad

un soplo fresco de autenticidad y rebeldía” (1993: 119). Y el estudio de sus traducciones un auténtico placer. Añadimos nosotras.

6. Referencias bibliográficas

- Adrada Rafael, Cristina. 1997/2000. “La traducción de los nombres propios en *Mme Bovary*”. En *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Miguel Angel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds). Madrid: Editorial Complutense / Ediciones del Orto. 549-555.
- Adrjan, Pawel y Muñoz Basols, Javier. 2003. “The Sound of Humor: Linguistic and Semantic Constraints in the Translation of Phonological Jokes”. *SKY Journal of Linguistics* 16: 239-246.
- Almendral Oppermann, Ana Isabel. 1993. “La onomatopeya en *Annette von Droste-Hülshoff* y su posible traducción”. En *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Margit Raders y Julia Sevilla (eds). Madrid: Editorial Complutense. 233-237.
- Amón, Rubén. 2007. Entrevista con Albert Uderzo, en *elmundo.es*, 15 de abril.
- Arias Torres, J. P. 1997. “Adiós a los jabalíes y la cerveza: la versión árabe de *Astérix y Cleopatra*”. En *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Miguel Angel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds). Madrid: Editorial Complutense / Ediciones del Orto. 371-378.
- Artuñedo Guillem, B. 1991. “Problemas específicos de la traducción del cómic”. I Coloquio Internacional de Traductología, Valencia 1989. En *Actas del Primer Coloquio Internacional de traductología. Quaderns de Filologia*. B. Lépinette, A. Olivares y E. Sopeña (eds). Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia. 57-58.
- Attardo, Salvatore. 1988. “Trends in European Humor Research: Toward a Text Model”. *Humor* 1.4: 349-369.
- Attardo, Salvatore. 2002. “Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour”. *The Translator* 8 (2): 173-194.
- Ballester, Xaverio. 1993. “*Astérix y Obélix* (1959-). La otra guerra de las Galias”. *Boletín Informativo de la Delegación en Madrid de la Sociedad de Estudios Clásicos*: 117-120.

- Barbera, N. y Freixes, M. 1991. “D’Astérix en Corse à Astérix a Córsega”. I Coloquio Internacional de Traductología, Valencia 1989. En *Actas del Primer Coloquio Internacional de traductología. Quaderns de Filologia*. B. Lépinette, A. Olivares y E. Sopena (eds). Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad. 61-62.
- Barrera y Vidal, A. 1995. “La versión española del mundo de Tintín: La traducción como proceso interlingüístico e intercultural”. En *V Encuentros Complutenses sobre la Traducción, Madrid 1994*. R. Martín Gaitero (ed). Madrid: Editorial Complutense. 483-498.
- Bell, Anthea. 1981. “Translator’s Notebook”. En *The Signal Approach to Children’s Books*. Nancy Chambers (ed). Metuchen, NJ: Scarecrow. 129-139.
- Bell, Anthea. 1989. “Their Ancestors the Gauls”. *Professional-Translator-and-Interpreter* 2: 25-27.
- Bell, Anthea. 1996. “Translating Astérix”. En *Translation Here and There Now and Then*. Jane Taylor, Edith McMorran y Guy Leclercq (eds). Wiltshire: Elm Bank Publications. 125-138.
- Bell, Anthea. “Astérix-What’s in a name”, *Literary Translation.com, The British Council Arts (online)*
<http://www.literarytranslation.com/user/downloads/workshops/astrix.pdf> (14 junio 2008)
- Bergson, Henry. 1945. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Genève: Éditions Albert Skira.
- Bergson, Henry. 1984. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Sarpe.
- Brito de la Nuez, I. 1994. “Análisis y traducción de las variantes paronímicas de Haddock en *Les bijoux de la Castafiore* (Tintín)”. En *Actas del II Coloquio de Filología Francesa en la Universidad Española, Almagro 1993*. J. Bravo (ed). Universidad de Castilla-La Mancha. 95-102.
- Cáceres Würsig, Ingrid. 1995. “Un ejemplo perfecto de traducción cultural: La historieta gráfica (español-alemán). En *Actas de V Encuentros Complutenses sobre la Traducción, 22-26 de febrero de 1994*. Rafael Martínez Gaitero (ed). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 527-538.

- Campos Pardillos, Miguel Angel. 1992. "Las dificultades de traducir el Humor: Astérix le Gaulois-Astérix the Gaul-Astérix el Galo". *Babel*, Afial 1: 103-123.
- Carrasco Criado, A. M. 1997. "La traducción subordinada del cómic: Análisis de la traducción al español de *Astérix en Hispanie*". En *Estudios sobre traducción e interpretación: Actas de las I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, 22-24 de abril de 1996*. L. Félix Fernández y E. Ortega Arjonilla (eds). Málaga: Universidad de Málaga / Diputación Provincial de Málaga. 385-395.
- Casares, Julio. 1961. *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castellanos i Llorenç, C. 1993. "La traducció de textos amb suport visual (francès-català). I Seminario de Didáctica de la Traducción, 27-29 de Septiembre de 1993. Facultad de Humanidades de Vigo. Inédito.
- Castillo Cañellas, Daniel. 1997. "Limitaciones en la traducción de tebeos". En *Estudios sobre traducción e interpretación*. L. Félix Fernández y E. Ortega Arjonilla (eds). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Cazamian, L. 1965. *The Development of English Humour. Parts I and II*. New York: Ams Press.
- Chandrasekharan, Sudhakar y Dippold, Ron. 1997/2006. *The Asterix Annotations. English and American Translations*. <http://asterix.openscroll.org/index.html>. (15 Junio 2008).
- Chiaro, Delia. 1996. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. New York: Routledge.
- Delabastita, Dirk. 1987. "Translating Puns. Possibilities and Restraints". *New Comparison* 3: 143-159.
- Delabastita, Dirk. 1993. "There is a Double Tongue": *An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to 'Hamlet'*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Delabastita, Dirk. 1994. "Focus on the Pun". *Target* 5 (2): 223-243.
- Delabastita, Dirk. 1996. *Wordplay and Translation. Special Issue: The Translator, Studies in Intercultural Communication*. Dirk Delabastita (ed). Manchester: St. Jerome Publishing.

- Delabastita, Dirk. 1997. *Transductio: Essays on Punning and Translation*. Dirk Delabastita (ed). Manchester/Namur: St. Jerome/University of Namur.
- Delesse, Catherine. 2008. "Proper Names, Onomastic Puns and Spoonerisms". En *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. Federico Zanettin. 251-269.
- D'Oría, D. y M Conenna. 1979. "Semiologie d'une traduction: Astérix en italien". *Equivalences. Revue de l'Ecole Supérieure de Traducteris et d'Interpretes de Bruxelles, Belgium*. 10: 1-12, 19-38.
- Diot, Roland (1989). "Humour for Intellectuals: Can it be Exported and Translated? The Case of Gary Trudeau's In Search of Reagan's Brain". *Meta* 34 (1): 84-87.
- Dippold, Ron. 1993. "The Asterix Annotations 1.01a (English and American Translations)". <http://ftp.cwi.nl/dik/strips/Asterix/Anno> (14 Junio 2008)
- Donaire, M^a Luisa y Lafarga, Francisco. 2007. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Echevarría, J. 1987. "El comic y las culturas europeas". *Punto y Coma* 6: 38- 44.
- Embleton, Sheila. 1991. "Names and Their Substitutes: Onomastic Observations on *Astérix* and Its Translations". *Target* 3.2: 175-206.
- Esteban Silvestre, Rafael. 1994. *The Translation of Humour. Analysis of Two Spanish Versions of Thank you, Jeeves, by F.G. Wodehouse*. Trabajo de investigación presentado en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza (inérito).
- Even-Zohar, Itamar. 1978. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. J. S. Holmes, J. Lambert y R. Van den Broeck (eds). Leuven: ACCO. 117-127.
- Even-Zohar, Itamar y Toury, Gideon. 1981. *Theory of Translation and Intercultural Relations*. Itamar Even-Zohar y Gideon Toury (eds). Número especial de *Poetics Today* 2.4.
- Félix Fernández, Leandro y Ortega Arjonilla, Emilio. 1998. *II Estudios sobre traducción e Interpretación. Actas de las II*

- Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, 17-20 de marzo de 1997*. Leandro Félix Fernández y Emilio Ortega Arjonilla (coords.). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Fernández López, Marisa. 1989. "La traducción de la literatura infantil y juvenil anglosajona en España desde los años 40". I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, León 1987. En *Fidus Interpres*, vol. II. J. C. Santoyo *et al.* (eds). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. 140-147.
- Fernández, Mercedes y Gaspin, Françoise. 1991. "Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural". Coloquio Traducción y Adaptación Cultural España-Francia, Oviedo 1990. En *Traducción y Adaptación cultural España-Francia*. M. L. Donaire y F. Lafarga (eds). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 93-108.
- Fernández, Mercedes y Pereira, M. Alice. 1989. "La traducción de los nombres propios en el ámbito del cómic: Estudio de la serie de *Astérix*". En *Fidus interpres: Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, vol. II. J. C. Santoyo *et al.* (eds). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 189-193.
- Forceville, Charles. 2005. "Visual representations of the idealized cognitive model of *anger* in the Asterix album *La Zizanie*". *Journal of Pragmatics* 37 (1): 69-88.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1970. *Le verbal dans les bandes dessinées*. *Communications* 15.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1982. "Lo verbal en las historietas". En *Análisis de las Imágenes*. Ch. Metz *et al.* (eds). Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires. 182-204.
- García Garzón, Juan I. 1986. *ABC*, 28 de junio, pág. VI (Sábado Cultural). Madrid.
- García Yebra, V. 1981. "Polisemia, ambigüedad y traducción". En *Logos semantikos. Studia in honorem E. Coseriu.*, 3. H. Geckeleret *et al.* (eds). Berlin y New York: Walter de Gruyter/Madrid: Gredos. 37-51.
- Gaspar Galán, Antonio. 1996. "Astérix en Hispania o la difícil empresa de traducir el humor". En *Las lenguas francesa y española aplicadas al mundo de la empresa: Actas del Encuentro Interna-*

- cional* celebrado en la Universidad de Zaragoza los días 24, 25 y 26 de octubre de 1991. Fidel Corcuera y Antonio Domínguez (eds). Zaragoza: Edipius. 171-185.
- Goldstein, Laurence. 1990. "The linguistic interest of verbal humor". *Humor* 3.1: 37-52.
- Grassegger, Hans. 1985. *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix*. Tübingen: Stauffenburg.
- Grassegger, H. 1992. *Asterixübersetzungen im Esperanto. Eine Studie zur Übertragung von Sprachspielen in Scientia*, Band 28, Schriftenreihe der Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Einzelwissenschaften und interdisziplinären Forschung, Innsbruck.
- Groensteen, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gubern, Román. 1970-1971. "El lenguaje de los comics". *Imagen y Sonido*, números 85 a 94.
- Gubern, Román. 1972/1974. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.
- Gubern, Román. 1973. *Literatura de la imagen*. Barcelona.
- Gubern, Román. 1974. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez Ruiz, María del Carmen *et al.* 1997. "La Traducción Subordinada de Cómics: Astérix en Traductolandia". En *Estudios sobre Traducción e Interpretación*. L. Félix Fernández y Emilio Ortega Arjonilla (eds). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. 429-436.
- Hancher, M. 1980. "How to Play Games with Words: Speech-act Jokes". *Journal of Literary Semantics* 9.1: 20-29.
- Hartmann, R. 1982. "Betrachtungen zur arabischen Version von Asterix: Ein Übersetzungsvergleich". *Linguistische-Berichte* 81: 1-31.
- Harvey, K. 1995. "A Descriptive Framework for Compensation". *The Translator* 1.1: 65-86.
- Hatim, Basil y Ian Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Hermans, Theo. 1988. "On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar". En *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Peter King*. Michael Wintle y Paul Vincent

- (eds). London and Atlantic Highlands, NJ: The Athlone Press. 11-24.
- Hernández Bartolomé, A. I. y Gustavo Mendiluce Cabrera. 2005. "La traducción del humor audiovisual de los Hermanos Marx en *Sopa de Ganso*". *Spanish in Context* 2.1: 93-112.
- Jackson, Margret. 1990. "When is a Text Comic? Astérix chez les Belges and its German Translation". *Information Communication* 11: 55-70.
- Jacqmain, M. y H. Cole. 1970. "Astérix a la conquête de l'Europe". *Babel* 16. 4:12-20.
- Kadric, M. y K. Kaindl. 1995. "Asterix Vom Gallier zum Tschetnikjäger: Zur Problematik von Massenkommunikation und Übersetzerischer Ethik". En *Translation as Intercultural Communication*. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová y K. Kaindl (eds). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 135-146
- Kaindl, Klaus. 1999. "Thump, Whizz, Poom: A framework for the study of comics under translation". *Target* 11.2: 263-288.
- Kamm, Anthony. 1993. "Whatever Happened to Little Oleg: Brockhampton Press in the Sixties", *Signal*, 70 (Enero): <http://www.asterix.co.nz/review/englishpublishing/index.html> (15 junio 2008)
- Kelly, D. 1984. "Astérix in Translation". *Babel* 1:1-13 (Revista de los estudiantes de la EUTI, Granada).
- Kelly, D. y R. Mayoral. (1984). "Notas sobre la traducción de cómics". *Babel*, 1 (Granada): 92-101.
- Kleffens, Cora van y André Stoll. 1986. "La bande dessinée en question. Astérix". *Approches socio-culturelles et littéraires* 7.
- Knight, Max (1989). "The Happy Adventure of Translating German Humorous Verse". *Meta* 34 (1): 105-108.
- Koestler, Arthur. 1964/1976. *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- Komissarov, V. N. 1991. "Language and Culture in Translation: Competitors or Collaborators?". *TTR* 4 (1): 33-47.
- Kress, Gunther y Theo Van Leuven. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Edward Arnold.
- Leibold, Anne. 1989. "The Translation of Humor; Who Says It Can't Be Done?". *Meta* 34 (1): 109-111.

- Lepinette, Brigitte (1991). *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología (Mayo, 1989)*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. y T. Marcel. 1992. *Translation and Meaning, part 2*. B. Lewandoska-Tomaszczyk y T. Marcel (eds.). Maastricht: Rijkshogeschool. Maastricht: Faculty of Translation and Interpreting.
- López García, Dámaso. 2007. "Hergé. *Tintín* y las traducciones". *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*: 83: 33-39.
- Lozano, Carlos Wenceslao. 1992. "Aproximación al problema de las expresiones idiomáticas y su traducción". *Sendebarr* 3: 141-156.
- Malone, J. L. 1979. "Source Language Polysemy and Problems of Translation". *Babel* 25 (4): 207-209.
- Maillot, Jean. 1979. "Anthroponymie et traduction". *Babel* 25 (4): 210-213.
- Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. 1994. "¿Lady Sneerwell o Doña Virtudes?: La traducción de los nombres propios emblemáticos en las comedias". En *IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. M. Raders y R. Martín-Gaitero (eds). Madrid: Editorial Complutense. 433-443.
- Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. 1999. "Reírse, una cuestión de contrastes". *Livius* 13: 117-136.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1984. "Los cómics: de la reproducción gráfica del sonido a los verbos dibujados en inglés. Más sobre problemas de traducción". *Babel* 2 (Granada): 120-130.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1990. "Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua". En *Segundos encuentros complutenses en torno a la traducción*. Margit Raders y Juan Conesa (eds). Madrid: Universidad Complutense. 65-94.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1992. "Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas en inglés y español. Problemas de traducción". *Sendebarr* 3: 107-139.
- Mayoral, Roberto, Dorothy Kelly y Natividad Gallardo (eds). 1986. "Concepto de 'traducción subordinada' (cómic, cine, canción, publicidad): Perspectivas no lingüísticas de la traducción". En *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España: Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada (1985)*.

- Francisco Fernández (ed). Valencia: AESLA/Universidad de Valencia. 95-106.
- McKerras, R. 1994. "How to translate Wordplays?". *Notes on Translation* 8: 7-18.
- Meta. 1989. *Humour et traduction, Humor and Translation*. Special issue 34 (1). Ed. by Anne-Marie Laurian and Don L. F. Nilsen.
- Metz, Ch. et al. 1982. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires. Serie Comunicaciones.
- Migliorini, B. 1971. "Polysémie des latinismes dans le vocabulaire européen". En *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*. K- R. Bausch y H-M. Gauger (eds). Tübingen: Maz Niemeyer. 75-86.
- Mok, Q.I.M. 1966. "Métalangage et traduction". *Rapports/Het Franse Boek* 36: 103-108.
- Monte, M. 1987. "Generalidades sobre el cómic en España". *Punto y Coma* 6: 42-44.
- Mougoyanni, Christina. 2001. "Antroponimia y Toponimia: Estrategias de Traducción". *Folia Translatologica* 8: 44-60.
- Nash, W. 1985. *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. Londres y Nueva York: Longman.
- New Encyclopaedia Britannica*. 1974/1990. Fifteenth Edition. *Micro-paedia* III: 484. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford / New York: Pergamon Press.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Newmark, Peter. 1991/1996. *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Newmark, Peter. 1993. *Paragraphs on Translation*. Bristol. Longdunn Press.
- Nida, E. A. 1964. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A. 1975. *Language Structure and Translation*. Stanford: Stanford University Press.
- Nida, E. A. 1977. "The Nature of Dynamic Equivalence in Translating". *Babel* 23 (3): 99-103.

- Nida, E. A. y C. R. Taber. 1969/1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Niedzielski, Henry. 1984. "Metalinguistics, Semantics and Idiomatic Expressions" En *Translation Theory and Its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting*. W. Wilss & G. Thorne (eds). Tübingen: Gunter Narr.
- Niedzielski, Henry. 1990. "Biculturalism as Prerequisite to the Translating of Humor". En *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse and Perspektiven*. R. Arntz y G. Thome (eds). Tübingen: Gunter Narr Verlag. 239-251.
- Niedzielski, Henry. 1991. "Cultural Transfers in the Translating of Humor". En *Theory and Practice, Tension and Interdependence*. M. L. Larson (ed). New York: Binghamton. 139-156.
- Nilsen, D. L. F. 1989. "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". *Meta* 34 (1): 112-124.
- Nilsen, D. y A. Nilsen. 1983. *The Language of Humour and the Humour of Language*. Proceedings of the 1982 WHIM Conference. 1983 WHIMSY, Western Humor and Irony Membership Serial Yearbook. D. Nilsen y A. Nilsen. Tempe, Arizona: Arizona State University.
- Nilsen, D. y A. Nilsen. 1989. "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". *Meta* 34.1: 112-124.
- Norrick, Neal R. 1989. "Intertextuality in Humor". *Humor* 2 (2): 117-139.
- Norrick, Neal R. 1994. "Involvement and Joking in Conversation". *Journal of Pragmatics* 22: 409-30.
- Nye, Russell B. 1982. "Asterix revisited". *The Comics Journal* 72: 59-65.
- Palacios, I. J. 1987. "El valor cultural de la historieta". *Punto y Coma* 6: 31-37.
- Palma, Silvia. "La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda". Université de Reims.
[http:// www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/4palma.pdf](http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/4palma.pdf) (Junio 15, 2008)
- Pascua Febles, I. 1995. "Factores extralingüísticos de la traducción de la literatura infantil". *VI Encuentros Complutenses sobre la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense.

- Pascua Febles, I. y C. Delfour. 1992. "La traducción subordinada. Estudio de las onomatopeyas en *Astérix*". Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Las Palmas de Gran Canaria. *El Guiniguado* 3: 387-392.
- Politzer, L. 1956. "A brief classification of the limits of translatability". *MLJ* 40: 319-322.
- Poyatos, Fernando (ed). 2002. *Nonverbal Communication across Disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Praga Terente, Inés. 1989. "Humor y traducción. Su problemática". *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*. J. C. Santoyo et al (eds). León: Secretariado de Publicaciones. 246-257.
- Qvale, P. 1995. "Wordplay and Foul Play". *Perspectives. Studies in Translatology* 2: 221-234.
- Rabadán, Rosa. 1991. *Equivalencia y Traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés/español*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Raphaelson-West, D. S. R. 1989. "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor". *Meta* 34 (1): 128-141.
- Raskin, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht: D. Reidel.
- Richmond, I. M. 1993. "Esperanto Translation and Cultural Specificity". En *Aspects of Internationalism: Language and Culture*. Ian M. Richmond (ed). Lanham, MD: U. P. of America.
- Rodríguez Dieguez, J. L. 1988. *El cómic y su utilización didáctica: Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rothe, Wolfgang. 1974. "Astérix und das Spiel mit der Sprache". *Die Neueren Sprachen* 73: 241-261.
- Ruiz Barrionuevo, B. 1995. "Visión de la literatura infantil y juvenil en la antigua RDA desde la perspectiva del lector profesional y su recepción en España". V *Encuentros Complutenses sobre la Traducción, Madrid 1994*. Actas publicadas con el mismo nombre en 1995. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- Russell, Daniel A. 2000. "Musical Instruments of Antiquity as illustrated in *The Adventures of Asterix the Gaul*".
<http://www.kettering.edu/~drussell/Asterix-Music.html> (15 junio 2008)

- Ruso Bachelli, Reanda. 1991. "The Double Meaning: Humorous Writing and its Translatability". *International Journal of Translation*. New Delhi: Bahri Publications. 98-103.
- Samaniego Fernández, Eva. 1995. "Las referencias culturales como áreas de inequivalencia interlingüística". En *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*. Carmen Valero (ed). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Santoyo, Julio César. 1983. "A propósito del término 'translema' ". *Actas del Primer Congreso Nacional de Lingüística Aplicada: 14-17 de abril de 1983*. Madrid: SGEL.
- Santoyo, Julio César. 1983: *La cultura traducida*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Santoyo, Julio César. 1985. "Consideraciones acerca de la competencia y actuación transléxicas". *Actas III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada: 3-5 Mayo de 1984*. Madrid: SGEL.
- Santoyo, Julio César. 1985. *El delito de traducir*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Santoyo, Julio César. 1987. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Santoyo, Julio César. 1994. "Traducción de cultura y traducción de civilización". En *Estudios sobre la traducción*. Amparo Hurtado Albir (ed). Castellón: Universidad Jaume I. 141-152.
- Santoyo, Julio César. 1995a. "La traducción literaria: siete axiomas". En *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*. Carmen Valero Garcés (ed). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares. 9-24.
- Santoyo, Julio César. 1995b. "La biblioteca de Babel: Traducción y permeabilidad transcultural". *Hieronymus Complutensis*, 1: 79-96.
- Santoyo, Julio César. 1998. "Endósmosis, exósmosis: dos conceptos para la teoría e historia de la traducción. En *Nuevas Tendencias y Aplicaciones de la traducción. Encuentros en torno a la Traducción 3*. Carmen Valero e Isabel de la Cruz (ed). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 37-48.
- Santoyo, Julio César. 1999. *Historia de la traducción: Quince apuntes*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

- Schultze, Brigitte. 1991. "Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translation". En *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Band 4. Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Sciarone, Bondi. 1968. "Proper Names and Meaning". *Studia Lingüística* 21 (2): 73-86.
- Senior, N. 1991. "Les Langues étrangères dans Astérix". *Canadian Modern Language Review - La Revue Canadienne des Langues Vivantes*. 47,2: 295-306.
- Sherman, Bill 1982. "El *Underground* norteamericano". *Historia de los cómics*, III. Barcelona: Toutain.
- Shultz, Thomas R. 1976. "A cognitive-developmental analysis of humour". En *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. Antony J. Chapman y Hugh C. Foot (eds). London, New York / Sydney / Toronto: John Wiley and Sons. 10-36.
- Snell-Hornby, Mary. 1988/1995. *Translations Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary 1990. "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany". En *Translation, History & Culture*. S. Bassnett y A. Lefevere (eds). London/New York: Printer Publishers.
- Snell-Hornby, Mary. 1995. "On Models and Structures and Target Text Cultures: Methods of Assessing Literary Translations". En *La traducció literaria*. Josep Marco Borillo (ed). Castellón: Universitat Jaume I.
- Soll, L. 1971. "Traduisibilité et intraduisibilité". *Meta* 16 (1-2): 25-31.
- Spillner, B. 1980. "Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten". En *Semiotik und Übersetzen*. Wolfram Wilss (ed). Tübingen: Gunter Narr. 73-85.
- Stoll, A. 1974. *Astérix, das Trivialepos Frankreichs: Die Bild- und Sprachartistik eines Bestseller-Comics*. Köln: MDuMontSchauberg.
- Stoll, A. 1978. *Astérix: L'épopée burlesque de la France*. Bruselas: Éditions Complexe.
- Tack, Lieven. 2000. "Translation and the Dialectics of Difference and Equivalence: Some Theoretical for a Redefinition of the Source-Target Text Relation". *Meta* 45 (2): 211-227.

- Taylor, Jane, Edith McMorran y Guy Leclercq. 1996. *Translation Here and There Now and Then*. Exeter: Elm Bank Publications.
- Terrence Gordon, W. 1986. "Translating Wordplay: French-English, English-French". *Babel* 32 (3): 146-150.
- Toury, Gideon. 1985. "What is it that Renders a Spoonerism (Un)-translatable?" En *Humeur et traduction/Humo(u)r and Translation. Contrastes*. Actes du Colloque International 13-14 Déc. 1985. Anne-Marie Laurian (ed). Paris: Centre de Recherche en Linguistique Contrastive. 211-223.
- Tymoczko, María. 1987. "Translating the Humour in Early Irish Hero Tales. A Polysystems Approach". En *Comedy*. Theo Hermans y Holger Klein (eds). Special issue of *New Comparison* 3: 83-103.
- Valero Garcés, Carmen. 1995. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Valero Garcés, Carmen. 1997. "Humour and Translation: American Comic Books in Spanish. A Case Study: R. Crumb". *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. 351-358.
- Valero Garcés, Carmen. 2008. "Onomatopoeia and Unarticulated Language in the Translation of Comic Books. The Case of Comics in Spanish". En *Comics in Translation*. Federico Zanettin (ed). Manchester: St. Jerome Publishing. 237-250.
- Van Baardewijk, J., A. Van der Linden y M. Niessen. 1987. "Zazie dans les polders - Astérix chez les Bataves. Le jeu de mots est-il vraiment intraduisible?". *Recherches de linguistique française d'Utrecht* 6: 107-120.
- Vandaele, Jeroen. 2002. *Translating Humour*. Jeroen Vandaele (ed). Special issue of *The Translator* 8 (2).
- Verrier, J. y X. Burrial. 1991. "Une lecture contrastive d'Astérix en français et en castillan". Coloquio Internacional de Traductología, Valencia 1989. En *Actas del Primer Coloquio Internacional de traductología. Quaderns de Filología*. B. Lépinette, A. Olivares y E. Sopeña (eds). 213-214.
- Vila Poupariña, W. 1990. *Comics*. Sevilla.
- Villena Álvarez, Ignacio. 1998. "La traducción de los nombres propios en el cómic: *Uderzo, Croqué par ses Amis*". En *Estudios*

- sobre Traducción e Interpretación*, Tomo II. L. Félix Fernández y Emilio Ortega Arjonilla (coords.). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. 719-725.
- Vines, L.D. 2008. "Teaching Belgian Cultural Connections with Asterix". *French Review* 81.6: 1224-1238.
- Vroonen, Eugène. 1967. *Les nomes des Personnes dans le Monde. Anthroponymie universelle comparée*. Bruxelles: Editions de la Librairie Encyclopedique.
- Wotjak, Gerd. 1995. "Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia transléctica". *Hieronymus Complutensis* 1: 93-111.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1996. "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies". En *Wordplay and Translation*. Dirk Delabastita (ed). 235-257.
- Zanettin, Federico (ed). 2008. *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Ediciones y traducciones utilizadas

- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1961. *Astérix le Gaulois*. Paris: Dargaud Editeur.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1980. *Astérix el Galo*. Barcelona: Grijalbo / Dargaud, S.A.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1984. *Asterix the Gaul*. London: Madrid: Ediciones del Prado.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1966. *Astérix chez les Bretons*. Paris: Hachette.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1981. *Astérix en Bretagne*. Barcelona: Grijalbo / Dargaud, S.A.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1984. *Asterix in Britain*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1969. *Astérix en Hispanie*. Paris: Dargaud Editeur.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1980. *Astérix en Hispania*. Barcelona: Grijalbo / Dargaud, S.A.

- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1971. *Asterix in Spain*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1975. *La Grand Traversée*. Paris: Hachette.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1975. *La Gran Travesía*. Barcelona: Grijalbo / Dargaud, S.A.
- Gosciny, R. y A. Uderzo. 1984. *The Great Crossing*. Madrid: Ediciones del Prado.

Webs consultadas

- <http://www.asterix.tm.fr> (Web Oficial)
- <http://www.asterix-obelix.nl>
- <http://www.asterix-obelix.nl/manylanguages/usa.htm>
- <http://www.asterix-obeliz.nl/dos-span.html>
- <http://www.asterix.co.nz/review/englishpublishing/index.html>
- <http://gthomas.pwp.blueyonder.co.uk/introduction.html>
- <http://www.literarytranslation.com/workshops/asterix/>
- <http://www.mage.fst.uha.fr/asterix.html> (in French)
- <http://.comedix.de/> (in German)
- <http://www.asterixfodnoter.dk/>
- <http://readaboutcomics.com/2005/02/07/asterix-and-the-banquet>
- http://www.asterix.co.nz/take_a_look/britain/index.html
- <http://asterx.openscroll.org/index.html>
- <http://ftp.cwi.nl/dik/strips/Asterix/Anno>