

# La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda

Silvia PALMA

Université de Reims – CIRLLLEP EA 3794

## Introducción

El objetivo de este trabajo es explicar las principales dificultades que plantea la traducción de elementos culturales en el caso particular del humor. Puesto que el éxito tanto de Astérix (Goscinny y Uderzo) como de Mafalda (Quino) ha trascendido las fronteras de Francia y de Argentina respectivamente, y sus aventuras han sido traducidas a decenas de lenguas (unas noventa en el caso de Astérix, entre lenguas nacionales y regionales), cabe suponer que los traductores han logrado plasmar en la lengua meta una buena parte de la riqueza de los textos originales. ¿Cómo lo han logrado?

## 1. Algunas nociones fundamentales de traducción

Presentamos aquí sintéticamente algunas nociones fundamentales de traducción, que utilizaremos luego para el análisis del corpus: *préstamo*, *calco*, *traducción literal*, *transposición*, *modulación*, *equivalencia*, *adaptación*. Estas nociones provienen de teorías de la traducción que se centran en el aspecto puramente verbal de la transferencia. Dentro de esta orientación teórica, una de las teorías más difundidas es sin duda la de los profesores canadienses J.-P. Vinay y J. Darbelnet (1958). En la línea de las ideas de Bally, Vinay y Darbelnet aplican categorías de la estilística interna y analizan las técnicas de transposición entre el francés y el inglés. La estilística interna se estructura en tres partes: el léxico, la articulación (morfología y sintaxis) y el mensaje, definido como el conjunto de significados de un enunciado. Existen para estos autores dos grandes estrategias: la traducción directa – cuando existe un equivalente exacto en la lengua meta o cuando el traductor toma el término de la lengua de origen – y la traducción oblicua, cuando la lengua meta no ofrece un equivalente exacto para expresar el contenido deseado.

Dentro de la traducción directa, identifican tres casos: a) el *préstamo*: el traductor utiliza la palabra de la lengua de origen, ya sea porque no existe un equivalente en la lengua meta, ya sea porque desea dar un cierto color local, b) el *calco*: puede tratarse de un calco de estructura o de expresión. El traductor utiliza una expresión que existe en la lengua meta, pero en un contexto o con un valor que corresponde al uso en la lengua de origen, c) la *traducción literal*: ésta solo puede darse, y en casos no tan frecuentes, en lenguas de una misma familia.

Dentro de los casos de traducción oblicua encontramos : d) *transposición*: se reemplaza una categoría gramatical – o un molde morfosintáctico – por otra, sin modificar el sentido del mensaje, por ejemplo en el caso de una correlación temporal o modal obligatoria en la lengua meta, e) *modulación*: se realizan desplazamientos en el punto de vista, al nivel de la palabra, de una expresión o de todo el enunciado, por ejemplo : se evita el uso de la metonimia si el efecto no es suficientemente claro para el público de la lengua meta, o se sustituye un segmento interrogativo por el dubitativo

correspondiente, f) **equivalencia**: reemplazo de una fórmula de la lengua de origen por su equivalente funcional en la lengua meta, por ejemplo los saludos, las fórmulas clásicas de cortesía, g) **adaptación** (modo más distante de recuperación textual que busca una equivalencia de situaciones).<sup>1</sup>

La segunda gran rama de teorías de la traducción está representada por las teorías comunicativas, dentro de las cuales se destaca la “Escuela del sentido” (Ecole du sens), que nace en torno a un grupo de profesores de la Escuela de Traductores e Intérpretes de la Sorbonne (D. Séleskovitch, M. Lederer, K. Déjean le Féal y M. García Landa). Para estos autores, profesionales de la interpretación, el texto constituye el parámetro esencial: las traducciones no pueden ser esclavas de las palabras ni el resultado de una mera comparación formal entre las lenguas. Así, parten de una interpretación centrada no en los enunciados sino en las ideas, haciendo total abstracción de la forma. La idea clave radica en la oposición “traducir la lengua/ traducir el sentido”. El objetivo del traductor es la re-composición de la intención de un autor en una nueva lengua, olvidándose de las formulaciones lingüísticas del texto original. El sentido viene obviamente determinado por las palabras, pero también por toda una serie de factores: el contexto verbal (que limita las potencialidades semánticas de cada unidad), el contexto cognoscitivo (que permite extraer el sentido de cada unidad en el interior del enunciado), el “saber” y “los conocimientos del lector” (sin los cuales no se podría restituir el valor exacto que el locutor otorgó a sus palabras).

Existen entonces tres fases: **comprensión – desverbalización – re-expresión**. El problema que plantea este tipo de enfoque es que al considerar el sentido como una especie de síntesis no verbal, se minimiza en muchos casos la compleja negociación entre las formas lingüísticas y sus referentes.

## 2. La traducción del humor

En el caso que nos ocupa aquí – la traducción de historietas de humor – intervienen además otros aspectos específicos, a saber:

a) la asociación entre texto e imagen multiplica los mecanismos humorísticos y su compleja interacción. Así, ambos aspectos pueden converger acentuando el resultado o, al contrario, marcar una ruptura que sorprende al lector y le obliga a interpretar la aparente contradicción. En esa ruptura reside muchas veces el efecto cómico. Como lo indica J. Kauffmann en su excelente artículo (Kauffmann, 1998: 330) uno de los principios básicos en las historietas de Astérix es la sutil (con) fusión temporal entre el mundo galo-romano y el mundo francés contemporáneo.

b) el papel del personaje en su contexto: Astérix tiene un marcado carácter europeo y hace intervenir muchos estereotipos y particularismos locales o nacionales, que pueden pasar totalmente desapercibidos a los lectores que provienen de culturas muy alejadas (referencias culinarias, gastronómicas, musicales...). En el caso de Mafalda, si bien las reflexiones sobre la paz y los conflictos mundiales, o las referencias universales como los Beatles son fácilmente comprensibles para lectores de diferentes lenguas y culturas, el maravilloso y sutil retrato de la clase media argentina de los años 60-70 pierde forzosamente en la traducción.

---

<sup>1</sup> M. Tricàs, por ejemplo, en su *Manual de traducción Francés/Castellano* (p.158) propone considerar dos grandes grupos de técnicas traductorales: las transposiciones y las modulaciones (que incluirían también las equivalencias).

c) en el caso particular de Astérix, la presencia frecuente de citas latinas plantea asimismo problemas para la traducción a lenguas de países que no comparten estas referencias culturales.

### **2.1. Astérix (Goscinnny y Uderzo) y Mafalda (Quino): dos ejemplos muy diferentes**

Si bien existen algunos puntos en común entre nuestro héroe y nuestra heroína, éstos se limitan a aspectos bastante generales: en los dos casos, se trata de historietas cómicas de los años sesenta/setenta; los personajes se han convertido en sólidos referentes culturales en sus respectivos países, y luego han trascendido las fronteras; el personaje principal está generalmente acompañado por un grupo de “irreductibles”... Sin embargo, un estudio más detallado permite descubrir bastante rápidamente diferencias muy marcadas entre los dos casos estudiados:

- a) el formato, la construcción: en el caso de Astérix, cada aventura constituye un libro entero (salvo las recopilaciones de historietas inéditas), lo que permite un desarrollo detallado de los hechos. En el caso de Mafalda, se trata de tiras independientes, lo que implica una gran condensación de la historia en pocas viñetas.
- b) la época y el lugar en que se desarrollan: la Galia, alrededor del año 45 a.C. para Astérix, Buenos Aires en los años 60-70 (el contexto del autor) en el caso de Mafalda. Al carácter relativamente aislado de las aldeas galas que resisten a la conquista romana<sup>2</sup>, se opone una capital superpoblada y ruidosa, muchas veces calificada de agobiante por los propios personajes.
- c) la movilidad de los personajes: en el caso de Astérix, alternancia entre las aventuras en la aldea gala y los viajes. Mafalda, al contrario, se desarrolla casi siempre en Buenos Aires (algunas excepciones: vacaciones de verano en Mar del Plata, un viaje al sur).
- d) la edad y el sexo de los personajes: con Astérix, nos encontramos en un mundo adulto y mayoritariamente masculino (muchas veces tildado de misógino), en el caso de Mafalda, en cambio, la presencia de los niños es fundamental (la escuela, los juegos en la plaza, las idas y venidas a la casa de los amigos, la llegada de un hermanito, el descubrimiento de la vida...), son incluso mayoritarios frente a los adultos, y notamos un equilibrio entre personajes femeninos y masculinos.
- e) la pintura estereotípica de la sociedad: exageración voluntaria de los rasgos estereotípicos de los galos y de sus vecinos para un fácil reconocimiento por parte del público, frente a estereotipos sociales de la clase media argentina de esos años (el papá empleado, la mamá ama de casa sin aspiraciones, el almacenero español, su hijo que sólo piensa en hacer fortuna en los negocios, los actos escolares...).

---

<sup>2</sup> Probablemente, la base de la complicidad que crean Astérix y sus compinches con los lectores no se debe al conocimiento que tenga el lector del mundo galo o de la ocupación romana de la Galia (sobre todo en el caso de un público extranjero) sino a la actitud de resistencia cotidiana de un pueblo dominado, prácticamente vencido, frente a un invasor todopoderoso pero ridiculizado por un pequeño grupo. Esta idea de inversión de la relación histórica dominante-dominado aparece también por ejemplo en películas francesas de post-guerra (La serie *La septième compagnie*, *La grande vadrouille*, etc.)

- f) el uso de los juegos de palabras: existe una enorme riqueza de juegos de palabras en Astérix, sobre todo con los nombres propios (personas y lugares); Mafalda, en cambio, propone un estilo mucho más sobrio.

### 2.1.1. Estudio de algunas estrategias de traducción en Astérix:

Los juegos con el contexto histórico: estos juegos plantean una gran dificultad en el momento de traducirlos, salvo cuando se trata de referencias casi universales, como los personajes y monumentos del antiguo Egipto, los toros, o los deportes actuales como el tenis, que el lector entiende como anacronismos evidentes.

Aunque en una entrevista muy reciente<sup>3</sup> A. Uderzo (al principio dibujante, y desde la muerte de Goscinny en 1977, también guionista de la historieta) indica que una de sus reglas de oro es evitar los anacronismos, muchos ejemplos muestran que, de manera muy divertida, se crea a menudo una genealogía disparatada y galocéntrica de costumbres o símbolos modernos, cuando no la resolución de enigmas históricos: en *Astérix en Hispania*, Astérix prisionero es enviado a las fieras y a causa de la capa roja que se le cae al personaje femenino inicia el arte de la corrida<sup>4</sup>, Ordenalafabétix necesita una cantidad importante de menhires para el terreno que heredó cerca de Carnac, donde se encuentran los famosos alineamientos megalíticos... La mezcla entre el mundo galo y el mundo francés contemporáneo aparece también en situaciones de la vida cotidiana: en *Astérix y lo nunca visto*, Obélix carga con una mochila escolar, en la que lleva tallada en un menhir las tablas de multiplicar en números romanos; en *Obélix y compañía* aparecen referencias evidentes a la ineficiencia de la administración moderna (Julio César y sus colaboradores proponen crear comisiones y subcomisiones con funciones muy específicas para resolver cualquier asunto); en *Astérix en Helvecia*, los protagonistas hacen una parada en una « gasolinera » en la que se puede cargar agua o avena, que lleva el logo BF (Bon Foin) idéntico al de la British Petrol ; en *El adivino* éste anuncia “Le foie gras sera bon cette année, ainsi l’ont décidé les dieux”...

Los juegos con los nombres propios: puesto que la función principal de los nombres propios es designar a la persona que lleva ese nombre, éstos no tienen en general un significado propio evidente (aunque etimológicamente suela haberlo). Uno de los grandes logros en Astérix es justamente dar a menudo nombres con significado a los personajes o a los lugares: Vanitasvanitatum-Est y Vanitasvanitatum-Ouest (retomando el verbo de la locución latina *Vanitas vanitatum est*<sup>5</sup> como indicación de punto cardinal, que también se dice *est* en francés), Oncletum (Uncle Tom), Chalum (Shalom)...Según los casos, los nombres propios han sido traducidos al español:

-mediante un **préstamo**: el traductor retoma el nombre propuesto en la lengua de origen. En algunos casos, el efecto se mantiene: Aquarium, Panoramix, Laudanum, Ielosubmarine (la mujer del vendedor de pescado); en otros, esta estrategia hace que el juego de palabras del texto original desaparezca: Petitbonum (“petit bonhomme”), Abraracurcix (“à bras raccourcis”), Assuranceturix (“assurance tous risques”)...

<sup>3</sup> “Ma vérité” *Lire Hors série* N°1, octobre 2005:123.

<sup>4</sup> *Astérix en Hispania*. Es interesante señalar que en la viñeta se indica que el término adecuado es *aurochéro* y “no *aurochéador*, como suele decirse erróneamente”, aludiendo al auroch, especie de bisonte de Europa, ya extinguido. Remite además a la necesidad de decir *torero* y no *toreador*, término inventado por razones de rima.

<sup>5</sup> Vanité des vanités, tout est vanité (Ecclésiaste, I, II).

- en **traducción literal**: Ordralfabetix (f), Ordenalfabetix (e); Idéfix (f), Ideafix (e); Cetautomatix(f), Esautomatix (e); Premiéprix (f) El Granprix (e), Tartopum (f) Pastelmanzanum (e)...

-**adaptando** el contenido del nombre a la cultura de la lengua meta : Agecanonix (“age canonique”)(f), Edadepiedrix (e); Pépé Soupaloignon y Crouton (“soupe à l’oignon et croutons”)(f), Pepe Sopalajo de Arrierez y Torrezno (e); Lachélechampignon y Causon, el que alquila carretas en Hispania, (“lâchez le champignon et causons”) (f), Sueltelamosca y Acelerez (e); Dansonsurlepondavignon (“dansons sur le pont d’Avignon”) (f), Porrompompero y Fandanguez (e), Caius Saugrenus<sup>6</sup>, el “consultor” romano que asesora a Julio César en marketing para lanzar la venta de menhires en Roma (f), Cayo Coyuntural (e)...

Si bien los juegos con los nombres propios son particularmente logrados, también existen ejemplos muy interesantes de nombres compuestos, en los cuales uno o los dos elementos han sido recontextualizados históricamente. La gracia reside justamente en que en un nombre compuesto se suele perder el significado literal de alguno de los constituyentes y aquí no sólo se lo conserva sino que se lo explota, por ejemplo: *bidonville* (bidon + ville) se transforma en *amphoreville*, *autoroute* (automobile+route) en *charovoie*, *drugstore* en *potiotabernae*. En otros casos, se ha retomado una sigla dándole un nuevo significado y asociándola a un referente con alguna característica en común, por ejemplo: HLM (habitations à loyer modéré) se convirtió en *Habitations latines mélangées*, RER (réseau express regional) en una caravana de carros de caballos que se llama *Red Extramuros de Ruedas*.

En el caso de los juegos de palabras basados en la homonimia (real o forzada fonéticamente) es aún más necesario proceder por **modulación** o **adaptación**, para poder preservar el juego de palabras. En algunos casos el traductor lo logra, pero en otros, no. Veamos algunos ejemplos. En *Astérix en Hispanie* (p.22) Julio César, en un gran gesto de clemencia decide libertar al prisionero, un jefe bárbaro condenado a morir. Un testigo de la escena pregunta: “Que fait César?”, y su interlocutor le responde: “Il affranchit le rubicond” (rubicond: celui qui a le visage rouge, dans ce cas les cheveux roux), fonéticamente cercano a “Il a franchi le Rubicon” (passé du verbe franchir, Rubicon : petite rivière qui séparait la Gaule cisalpine de l’Italie). En la traducción, la respuesta es « ¡Quién lo había de decir! Negarse a que el Rubicón sea atravesado”, lo que permite mantener el juego de palabras, a través de una estructura sintáctica diferente. Algo similar sucede en otro diálogo de la misma aventura (p. 28) en el que le proponen a Obélix un guía para penetrar en Hispania por caminos poco frecuentados: “J’ai l’homme qu’il vous faut. Il est du peuple de Vaccéens. Il connaît bien la montagne, il vous guidera », a lo que Obélix responde: « Je ne savais pas qu’il fallait un vaccéen [vaccin] pour entrer en Hispanie ». El traductor reconstituye el juego diciendo: « Tengo al hombre que necesitáis, conoce muy bien la montaña y os guiará. Se trata de un pastor de ganado vacuno.” Y Obélix responde: “No creí que hiciera falta vacunarse para entrar en Hispania”.

---

<sup>6</sup> Físicamente muy parecido al presidente J. Chirac en su juventud, Caius Saugrenus es egresado de la NEA (Nouvelle Ecole d’Affranchis), que en la traducción española se convierte en EIA (Escuela Imperial de Administración), en alusión evidente a la Ecole Nationale d’Administration (ENA), que forma a la clase política francesa.

En otros casos, al contrario, el traductor no adapta la formulación y el juego se pierde completamente, como en el célebre ejemplo “Tous les étés, les Ibères deviennent plus rudes” (p.27). El locutor del enunciado alude a que los íberos suben los precios cada verano porque saben que los habitantes del norte vendrán en busca de sol y aprovechando el cambio de moneda que los beneficia, pero lo hace jugando con la cercanía fonética entre “les hivers” (los inviernos) et “les Ibères” (los íberos). El traductor opta por una formulación basada en otro estereotipo (“Spain is different”), que sin embargo está lejos de la fuerza y la gracia del enunciado original: “Es en lo único en que no son distintos de nosotros o de cualquier otro, porque por lo demás como sabe todo el mundo...Hispania es diferente”.

Los guiños culturales de los autores son muy numerosos y bien logrados: a veces están relacionados con un enunciado en particular, como en el “No pasarán” de Pepe Sopalajo frente a los legionarios romanos, o el uso interjetivo de “Homme” y “Olé” en los personajes ibéricos; en otros casos, tienen que ver con todo un conjunto o un ambiente: la imitación del canto y del baile flamenco que Obélix termina imponiendo en la aldea gala. El paroxismo de confusión cultural se alcanza cuando Julio César pasa revista a las tropas (la gloriosa décima legión) y acercándose a un soldado, le toca el casco. Los íberos presentes interpretan que le está concediendo una oreja porque toreó bien.

En ciertos casos, los guiños tienen que ver con la cultura francesa, como en *Lo nunca visto* (p.25): cuando el bardo Assuranceturix intenta explicar que se ha olvidado de respetar la costumbre de besarse bajo el muérdago porque estaba cantando, su interlocutor lo interrumpe con un enunciado que alude a la célebre fábula de la cigarra y la hormiga. Aquí, en vez de: “Vous chantez? J’en suis fort aise! Eh bien, dancez maintenant ! » tenemos : “Ah, tu chantais? J’en suis fort aise! Eh bien, tu as été tancé [réprimandé] maintenant! ». En la traducción al español se ha preferido reemplazar esta alusión literaria por un proverbio adaptado « Quien bajo el muérdago canta, la paz espanta » (basado en “Quien canta sus males espanta”). Otro ejemplo: en *Astérix en Hispanie* (p.20) el bardo Assuranceturix canta canciones de J. Brel con letras adaptadas: “Je vous ai apporté des sangliers, les sangliers c’est tellement bon”, en vez de “Je vous ai apporté des bonbons, les bonbons c’est tellement bon”, que se tradujeron en español por falsas canciones que aluden al mundo romano: “Anoche tuve un mal sueño, Oh Roma, dos triunviros me llevaban”.

### 2.1.2. Mafalda

El personaje de Mafalda apareció por primera vez en 1964 y en su origen la historieta iba a servir para una campaña de electrodomésticos (Mansfield), pero la campaña nunca llegó a realizarse. Se publicó al principio en *Primera Plana*, luego en *El Mundo* y en 1968, pasó a la revista *Siete días*.

#### 2.1.2.1 Los personajes

Hija de una típica familia de clase media argentina, **Mafalda** representa el inconformismo de la humanidad, pero con fe en su generación. Sus odios más nítidos abarcan la injusticia, la guerra, las armas nucleares, el racismo, las absurdas convenciones de los adultos y ¡la sopa! Entre sus pasiones, encontramos la paz, los derechos humanos, la democracia, los Beatles y el pájaro loco.

Cuando nace Mafalda, gobernaba el presidente radical A. Illia en Argentina, los palestinos fundaban la O.L.P., se extendía la adhesión de los países americanos al bloqueo estadounidense contra Cuba, se otorgaba el premio Nobel de la paz a Martin Luther King... Todos estos hechos y personajes aparecen a menudo mencionados.

Como en Astérix, la heroína aparece generalmente acompañada de sus irreductibles. Cada uno de los miembros de la pandilla corresponde a un estereotipo fácilmente identificable: **Susanita**, chismosa y envidiosa, sólo piensa en casarse con un hombre muy rico y tener muchos hijos; **Manolito**, hijo de españoles, ambicioso y materialista, sólo sueña con hacer fortuna en los negocios. Son los dos personajes que tienen ideas más claras sobre su futuro. **Felipe**, un año mayor que Mafalda, es un tímido soñador que se angustia con los deberes, adora leer *El llanero solitario* y sueña con vivir las mismas aventuras que su héroe favorito. **Miguelito**, un año menor que los otros, vive reflexionando sobre cosas que a los demás les parecen sin importancia, quiere crecer para que lo tengan más en cuenta y suele creerse el centro del mundo. **Libertad**, muy pequeña de tamaño, sorprende por su enorme confianza en sí misma. Le interesa mucho la cultura, le gusta la gente simple y le gustaría participar en las reivindicaciones sociales. **Guille**, el hermanito de Mafalda, juega un papel muy importante en la familia. Representa la edad de la inocencia, descubre el mundo y es el único personaje que crece a través de la historietita. Le encanta dibujar en las paredes, que le sirvan el chupete con hielo y admira a Brigitte Bardot. **Los padres de Mafalda**, por su parte, tienen de alguna manera el papel de víctimas, ya que deben responder a las innumerables y complicadas preguntas políticas y filosóficas de su hija. El padre trabaja en una compañía de seguros y la madre es ama de casa. Se sabe que se conocieron en la universidad, pero ella abandonó los estudios para ocuparse de su familia. Ambos parecen bastante pasivos, resignados y limitados.

### 2.1.2.2 Algunos ejemplos de traducción

En lo que respecta a los procedimientos de traducción directa, no hemos encontrado casos de *préstamos* y muy pocos de *calcos*. Por ejemplo: Susanita se enoja con Miguelito porque éste no la convida con palomitas de maíz y le amonesta: “¿No sabés que el que come y no convida tiene un sapo en la barriga” (TM, p.393). El traductor propone: “Tu ne sais pas que celui qui mange sans partager a un crapaud dans le ventre?”, lo que no corresponde a ninguna expresión en francés.

La *traducción literal* es bastante frecuente, sin que por eso se pierdan matices. Por ejemplo, en el diálogo de Mafalda con su mamá, cuando ésta le explica que está tejiendo algo para el hermanito que va a llegar y no para Mafalda, que ya tiene de todo, Mafalda le responde: “Sí, entiendo, es como ser la hermana de un refugiado” (TM, p.254). La traducción propuesta es: “Je comprends, c’est comme si j’étais la soeur d’un réfugié” (MM, p.35). En algunos casos, se mantienen incluso los referentes culturales, por ejemplo: cuando Mafalda le explica a Miguelito que su hermanito va a tardar todavía unos meses en llegar porque lo trae la cigüeña desde París, él le propone “¿Y qué tal un arreglito con Air France?” (TM, p.253). La traducción retoma casi exactamente el contenido y la estructura: “On ne pourrait pas combiner un truc avec Air France? (MM p.33).

Cuando el traductor utiliza procedimientos de traducción oblicua encontramos algunos casos de *transposiciones*: Miguelito amenaza a su madre diciéndole que « un

día de estos doy el MIGUELAZO » (TM, p.401), lo que fue traducido por « Un de ces jours je vais faire un coup d'état » (MA, p.45).

Lo más frecuente son las *adaptaciones*, por ejemplo: Mafalda, de pie en una silla, celebra la fiesta patria gritando “Viva la patria!”, a lo que agrega ¡“Canejo!””. En la última viñeta, vemos que reflexiona en voz alta “Olvidaba el toque autóctono”(TM, p.232). En la traducción, lo que agrega es “Y el tango. J’oubliais la touche nationale” (MM p.12). En otra tira, Mafalda consulta la guía telefónica y llega a la conclusión de que “los Pérez son a la guía telefónica lo que los chinos a la humanidad”. En la traducción, los Pérez fueron reemplazados por les Dupont (MM, p.24). En otros casos, por el contrario, la adaptación tiende a forzar el texto original haciéndole perder gracia, por ejemplo cuando Guille va a preguntarle a su mamá donde están Mafalda y su papá, y la mamá le responde que trabajando mucho, Mafalda en la escuela y el papá en la oficina. La conclusión de Guille es: “Nozotoz, piolaz?” (TM, p.381), traducida en francés por la invitación: “On zoue à zaute mouton?”(MA, p.24), que no parece tener una relación evidente con la formulación original.<sup>7</sup> Del mismo modo, en la tira en la que Mafalda se dice que todos los seres humanos son un poco como Felipe, que tiene dificultades para manejarse a sí mismo, afirma: “porque francamente, si para saber manejarse a uno mismo hubiera que rendir examen ¿quién es el machito que tendría el carnet?” (TM, p.297) Su pregunta fue traducida por: “Quel est le Saint qui l’aurait du premier coup? (PFM, p.33), que presenta una modificación léxica considerable (machito/ Saint).

En los casos de *juegos de palabras basados en la polisemia*, el juego puede mantenerse modificando ligeramente la expresión. Veamos un ejemplo: Manolito intenta sin mucho éxito poner al mal tiempo buena cara riéndose de sus malas notas y le explica a Mafalda “si uno no toma los contratiempos con un poco de humor, está realmente frito” (TM, p.298). Mafalda, oyendo su risa forzada, reflexiona “Poca fe para salir de la sartén”, traducido por “Son rire sent l’huile bouillante” (PFM, p.34).

En otras ocasiones, los juegos de palabras casi desaparecen, por ejemplo cuando Mafalda presencia una serie de situaciones en las que diferentes personas prometen – sin mayor convicción – hacer lo que les piden “al día siguiente”. Su excelente reflexión final, basada en el juego de palabras con *mañana* (uso metalingüístico y valor temporal): “Si no fuera por el *mañana*, éste sería el país del mañana” (TM, p.292) se pierde completamente en la traducción: “Je vois qu’ici “demain” ne veut pas dire “demain” mais “pas aujourd’hui” (PFM, p.28).

Independientemente de las cuestiones de formulación, el problema que se plantea en el caso de Mafalda es la pérdida importante de elementos culturales en la traducción, puesto que la pintura de la sociedad que ofrece va mucho más allá del texto, que es evidentemente, lo único que puede traducirse en palabras. Así, el personaje de Don Manolo, su acento español y su mundo reducido a su almacén tienen una gracia particular en el contexto argentino de esa época; del mismo modo, parece muy natural que Quino haya elegido como profesión de la mamá de Libertad – la única de las madres que trabaja y tiene ideas propias – la de traductora de francés, con todo lo que Francia representaba en términos de ideales de libertad. Otro aspecto que pierde mucha

<sup>7</sup> *Piola*, adjetivo coloquial de uso muy frecuente, significa en su primera acepción “ingenioso, despierto” (Academia Argentina de Letras, *Diccionario del habla de los argentinos*, 2003).



fuerza en la traducción es el retrato de la escuela pública de aquellos años (las relaciones entre maestras y alumnos, los actos conmemorativos, el uso estricto del delantal blanco...), un elemento central en los jóvenes protagonistas de la historia.

### A modo de conclusión

Parece superfluo indicar que la magnitud del corpus justificaría un estudio muchísimo más amplio y detallado que el que presentamos aquí en pocas páginas. Nuestro modesto objetivo en este trabajo ha sido identificar e ilustrar a través de ejemplos que nos han parecido especialmente interesantes, algunas de las estrategias más utilizadas en la traducción de estas dos historietas.

### Bibliografía

#### Historietas estudiadas

- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1969). *Astérix en Hispanie*. París: Hachette.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1970). *Astérix chez les Helvètes*. París: Hachette.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1976). *Obélix et compagnie*. París: Hachette.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1999a). *Astérix en Hispania*, traducido del francés por Víctor Mora: Salvat.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1999b). *Obélix y compañía*, traducido del francés por Víctor Mora: Salvat.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (1999c). *Astérix en Helvecia*, traducido del francés por Víctor Mora: Salvat.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (2003a). *Astérix et la rentrée gauloise*. París: Ed. Albert-René.
- GOSCINNY René, Albert UDERZO (2003b). *Astérix y lo nunca visto*, traducido del francés por Mireia Porta y Carles Santamaría: Salvat.
- QUINO (1982). *Le monde de Mafalda*, traducido por J. y A.-M. Meunier, Grenoble: Ed. Glénat.
- QUINO (1984). *Mafalda et ses amis*, traducido por J. y A.-M. Meunier, Grenoble: Ed. Glénat.
- QUINO (1993). *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- QUINO (1996). *Le petit frère de Mafalda*, traducido por J. y A.-M. Meunier, Grenoble: Ed. Glénat.

#### Estudios

- HENRY Jacqueline (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- KAUFMANN Judith (1998). "Astérix: les jeux de l'humour et du temps". *Ethnologie française*, XXVIII-3, 327-337.
- Lire (2005) Hors-série N°1 : « L'histoire secrète d'Astérix ».
- MAGUET Frédéric (1998). « Astérix: un mythe ? Mythogénèse et amplification d'un stéréotype culturel ». *Ethnologie française*, XXVIII-3, 317-326.
- SELESKOVITCH Danica, Marianne LEDERER (1984) *Interpréter pour traduire*. París : Didier Erudition (4<sup>ème</sup> édition).
- TOUILLIER-FEYRABEND Henriette (1998). « Bande dessinée et publicité. L'art de récupérer ». *Ethnologie française*, XXVIII-3, 360-374.
- TRICAS Mercedes (1995). *Manual de traducción Francés/ Castellano*. Barcelona: Gedisa.
- VINAY J.P., J. DARBELNET (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier.

**Páginas web**

[www.asterix-obelix.nl](http://www.asterix-obelix.nl)

[www.asterix.tm.fr](http://www.asterix.tm.fr)

[www.asterixinteractif.free.fr](http://www.asterixinteractif.free.fr)

[www.mage.fst.uha.fr](http://www.mage.fst.uha.fr)

[www.quino.com.ar](http://www.quino.com.ar)

[www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com)

[www.mafalda.net](http://www.mafalda.net)

[www.turning-pages.com/mafalda](http://www.turning-pages.com/mafalda)