LA VERSIÓN ESPAÑOLA DEL MUNDO DE TINTÍN: LA TRADUCCIÓN COMO PROCESO INTERLINGÜÍSTICO E INTERCULTURAL

ALBERTO BARRERA Y VIDAL[1]

Universidad de Lieja

1. LA HISTORIETA COMO EJEMPLO DE PARALITERATURA

1.1. Los conceptos de literatura y paraliteratura

Las modestas observaciones e indagaciones que quisiera presentar a continuación se sitúan dentro del campo conceptual de la traducción literaria, la cual, como bien es sabido, se dedica precisamente a traducir textos literarios. Esta aparente perogrullada empero nos obliga de alguna manera a aludir, aunque sea brevemente, a la compleja problemática que plantea, en este caso, el uso del concepto mismo de literatura y, en especial, el de literatura popular.

Si bien no es nada sencillo hallar una definición cabal, o sea satisfactoria, de aquellos rasgos básicos que constituyen la esencia de la literatura, lo literario o, como declaraban los formalistas rusos, su literariedad, cuanto más difícil resulta definir en qué precisamente consiste aquello que con frecuencia se llama «literatura popular» o, asimismo, «trivial», tratándose en ambos casos de expresiones cuyo principal defecto radica en basarse en una definición esencialmente negativa, ya que no son definidas como tales, sino que se oponen a lo que comúnmente se califica de «literatura» propiamente dicha; de ahí el que presupongan una previa definición de lo literario.

Sin embargo, también existen otros términos más agresivos aún, como por ejemplo «subliteratura» y de forma todavía más evidente, «infraliteratura», que, además de lo señalado hasta aquí, implican una clara valoración peyorativa. Igual ocurre, en definitiva, con el concepto de «literatura de masas», que se distingue de una literatura de tipo elitista...

Ahora bien: a fin de evitar difíciles problemas de valoración estética, se ha aplicado nuevamente a la historieta el término de «paraliteratura». Adoptaré aquí este neologismo bastante reciente, no sólo por haber sido acuñado por los más

---

[1] La asistencia del Prof. Alberto Barrera a estos *Encuentros Complutenses* fue posible gracias a la colaboración de la Communauté Française de Belgique (Commisariat Général aux Relations Internationales). Agradecemos especialmente esta colabración al Sr. D. Roger Dahaybe, Commissaire général, así como a los Sres. E. Lagasse (Director) y Ph. Degouis.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

destacados especialistas del tema, sino también porque a diferencia de los términos aludidos más arriba, este nuevo concepto de «paraliteratura» sigue siendo objetivo y no encierra ninguna valoración negativa del objeto al que designa. Sólo se intuye de alguna manera —y esto al parecer resulta casi inevitable— que al lado de una literatura que se califica entretanto de «canónica», por ser una produción relacionada con determinadas reglas, normas o cánones vigentes y como tal reconocida por las instituciones responsables de los sectores culturales, existe asimismo una producción paralela, que no obedece a dichas leyes.

Pero pese a lo dicho, se trata, sin lugar a dudas, de un modo de expresión que bien puede considerarse como «literario». De forma positiva, cabe recordar que dicha literatura, por lo demás bastante más abundante, comparte con el resto de la literatura una serie de rasgos esenciales y, por consiguiente, parece que también podríamos calificarla de algún modo de «literatura», por lo menos si admitimos que la literatura, como lo apuntaba por ejemplo María Moliner en su excelente *Diccionario de Uso del Español*, al fin y al cabo no es sino un «Arte que emplea como medio de expresión la palabra hablada o escrita» (p. 268).

En todo caso, conviene subrayar que la diferencia entre la literatura en cuanto institución canónica reconocida como tal en un momento dado y una producción «residual» que podría constituir lo que llamamos paraliteratura, no es absoluta, sino simplemente gradual:

— la paraliteratura es por lo común más «popular», menos «elitista» que la literatura «canónica» y fundamentalmente va dirigida al llamado «gran público»; por eso con frecuencia resulta más fácil, asimilable y asequible, más legible también, pero es obvio que el mero hecho de pretender ponerse al alcance de sus lectores no tiene porqué ser forzosamente un defecto,

— por otra parte, también es cierto que dicha paraliteratura en general no goza de prestigio social, por ser ante todo literatura de consumo o literatura de masas, es decir, una literatura relativamente barata que se vende más en los quioscos que en las librerías, aunque en la actualidad la edición de lujosos álbumes de tebeos por un lado y de populares colecciones de bolsillo por el otro tiende a superar esta tradicional diferenciación,

— además, y por si no fuera suficiente, también hay que advertir que esta entretanto clásica distinción es menos antigua de lo que parece, puesto que en la Edad Media, por ejemplo, era prácticamente imposible trazar nítidamente los presuntos límites existentes entre la literatura culta y la popular, como, verbigracia, lo puntualiza Rafael Cano Aguilar al señalar muy acertadamente:

> ...lo difícil de trazar fronteras entre textos «literarios» y «no literarios» (en especial, en la época medieval)... (p. 22)

— de hecho, se nota que la temática de la paraliteratura no difiere fundamentalmente de la que también puede darse dentro de la literatura canónica, si bien a veces se nota cierto interés por lo sensacional.

Todo lo dicho evidentemente también se aplica al caso de la historieta, en especial a nuestro tema, o sea Tintín.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

1.2. La historieta como género (para)literario

A pesar de una opinión errónea, si bien bastante difundida, es cierto que la historieta gráfica como género autónomo no nació en los EE UU, puesto que hay que buscar sus orígenes históricos en nuestra vieja Europa, donde surgió con cierta anterioridad, a mediados del siglo pasado, como resultado innovador de la evolución de las conocidas «aleluyas» (también llamadas *auques* en catalán, *images d'Epinal* en francés, *Bilderbogen* en alemán, etc.) antes de hallar en Norteamérica un terreno particularmente favorable y convertirse, tras innegables perfeccionamientos técnicos, en los conocidos *comic strips* o tiras cómicas, como lo recordaba también *El País* en un número del 6 de agosto de 1989. Precisamente, se da el caso de que la Comunidad francesa de Bélgica cuenta entre las principales naciones europeas en las que surgieron tebeos autóctonos.

Es en la historieta donde confluyen con mayor acierto dos medios de comunicación o, si se quiere, dos lenguajes o códigos, el texto (es su aspecto verbal) y la imagen (su lado visual). Ambos códigos, por lo demás en el presente caso estrechamente unidos uno con otro hasta llegar a resultar inseparables, contribuyen a constituir un nuevo modo de expresión *sui generis*, que los especialistas —perdónese la pedantería— han calificado últimamente de «logo-icónico».

Por otra parte, dada su eminente función narrativa (muy acertadamente se le ha dado el nombre genérico de «figuración narrativa»), también se puede admitir que estamos en presencia de una auténtica «narrativa gráfica». Ahora bien: al igual que en los demás géneros literarios, también se dan aquí notables discrepancias en cuanto a calidad estética se refiere. En este sentido, existen, sin lugar a dudas, «buenos» y «malos» tebeos. El hecho de que, por motivos obvios, los investigadores preferentemente nos dediquemos a los mejores no ha de hacernos olvidar que también los hay pésimos.

Ahora bien, consideraré aquí una determinada historieta, en concreto, la serie de 23 álbumes que agrupa las aventuras de Tintín, como documentos lingüístico y, al mismo tiempo, como muestra cultural en la conocida acepción que la antropología cultural atribuye a esta expresión.

1.3. Algunos datos básicos sobre la historieta francófona belga

Dada la importancia de la lengua de partida para la traducción, no hablaré aquí de la producción flamenca, ya que se puede admitir que en su versión original, fue concebida y realizada en neerlandés.

Sin lugar a dudas, como ya lo apunté más arriba, la Comunidad francesa de Bélgica cuenta entre los principales países productores de tebeos: la importancia editorial del fenómeno se nos evidencia con toda claridad si tenemos en cuenta la relativa exigüidad del territorio. No hace mucho, el conocido semanal francófono *Le Vif-L'Express* podía escribir sobre el tema:

> El volumen de ventas de la edición francófona en Bélgica avecina los 4.500 millones de francos belgas al año (o sea, más de 13.000 millones de pesetas). Más del 50% de dicha suma procede de la edición de libros destinados a los jóvenes, entre los cuales el 30% son

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

> tebeos. Unos tebeos que bien se merecen un premio especial, por exportarse el 74% de su volumen de ventas.
>
> (9 de marzo de 1990, p. 146)

En la actualidad, la historieta francófona belga se ha convertido en un determinante básico del entorno cultural de la Comunidad. Se trata de una producción extremadamente rica y diversificada, en la que se pueden distinguir dos corrientes o «escuelas», que aproximadamente corresponden a las dos regiones autónomas que la constituyen, o sea, Bruselas y Valonia.

1.3.1. La escuela de Charleroi o Marcinelle

Tradicionalmente, suelen relacionarse los orígenes históricos de esta corriente con la publicación del primer número de la revista juvenil *Le Journal de Spirou* (palabra valona que viene a significar en español algo como «arcilla» y, metafóricamente, «muchacho travieso» o «pilluelo») el 21 de abril de 1938, por la entretanto casi mítica editorial Dupuis.

Además de su héroe epónimo, Espirú, y figura de proa de las ediciones, podríamos mencionar también a los famosos *Schtroumpfs* o Pitufos, a Boule et Bill y, ¿por qué no decirlo?, al más genial de los héroes inútiles: Gaston Lagaffe (literalmente: el que mete la pata), etc. Para los miembros de esta escuela, entre los cuales cabría mencionar ante todo a Franquin, predominan el humorismo, la acción, la espontaneidad y la fantasía más disparatada, así como cierto interés lúdico por la modernidad (detalle que le ha valido, bajo la pluma del crítico y dibujante holandés Joost Swarte, el apodo muy significativo de «estilo átomo»). También un dibujante como Will, entre los herederos de esta tradición, pertenece a este grupo.

A la misma tradición pertenece por lo visto el subgrupo de Lieja, al que algunos otorgan asimismo el título de «escuela». Entre sus miembros más destacados figuran autores como Wasterlain y Walthéry.

1.3.2. La escuela de Bruselas

Se trata probablemente de la producción más conocida fuera de Bélgica, lo que en parte se debe a su localización geográfica en la capital del Reino. Por otra parte, cabe señalar que en ella colaboraron tanto autores flamencos como valones o incluso... franceses, como, por ejemplo, el famosos Jacques Martin.

El caso es que el 10 de enero de 1929 apareció en el diario *Le Vingtième*, un periódico bruselés —por lo demás bastante conservador y, en todo caso, muy católico, por no decir clerical— la primera tira de las aventuras de un joven periodista que iba continuamente acompañado de su perrito. Me refiero a Tintín, y, por supuesto, Milú, personaje que más tarde llegaría a convertirse en una auténtica personalidad internacional, una circunstancia que llevaría a que el propio general de Gaulle le considerara chistosamente como su mayor rival con categoría internacional.

Pero hubo que esperar hasta el 26 de septiembre de 1946, o sea, hasta la publicación del primer número de la revista homónima *Tintin*, fundada por Ray-

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

mond Leblanc con la colaboración de otros dibujantes como Landy, Cuvelier, Jacobs y, por supuesto, el propio Hergé, para que se convirtiera en una verdadera escuela con su famosa estética basada en la llamada «línea clara», si bien el creador de la expresión sería otra vez más el ya aludido crítico holandés Joost Swarte: de hecho, esta corriente correspondía a un ideal de claridad en el dibujo, legibilidad y eficacia en el relato, así como seriedad y rigor en la documentación, todo aquello muy típico para un ambiente urbano, como lo apunta Jean-Yves Stanicel en *W-allons-nous?* (*La bande dessinée en Wallonie et à Bruxelles*, 1983, 4), con la correspondiente visión de un mundo ordenado y racional, cierto «clasicismo», por decirlo así, dado que la otra característica común era el equilibrio entre humorismo y realismo, así como unas preocupaciones de índole tanto ética como estética. Su maestro y portavoz más prestigioso sería de hecho Hergé, es decir, Georges Rémi (1907-1983). Por este motivo es el grupo que con mayor justificación merece el título de «escuela», debiéndose esta circunstancia a la evidente influencia de su jefe carismático, es decir, el ya citado Hergé.

2. LO INTERCULTURAL EN *TINTÍN*

Sin entrar en complejos problemas de terminología, llamaré a continuación «interculturalidad» aquella relación que se da de hecho entre la cultura propia o autóctona y la ajena o foránea.

2.1. La identificación con el protagonista

Recordemos que, al igual que la novela tradicional, en especial en su variedad de novela por entregas, de la que al fin y al cabo procede, la historieta fundamentalmente puede abarcar cualquier tema y basarse en cualquier tipo de protagonista. No obstante, tratándose aquí de una serie y no de episodios sueltos, bien sabemos que los tebeos de este tipo suelen centrarse en un personaje principal (el protagonista) en general bastante idealizado a fin de que los lectores juveniles puedan identificarse más fácilmente con él.

> Rudolf Flesh, en sus estudios sobre la legibilidad, puso de relieve el hecho de que el mayor factor de interés para el hombre de la masa es ciertamente el ser humano en el que cree reconocerse, o sea, él mismo.
>
> (Abraham Moses, 1975, pp. 329-330)

Esto explica el que, en general, el protagonista sea un autóctono, es decir, un compatriota del lector, si bien por lo visto no siempre se explicita la nacionalidad del héroe principal: ocurre así en el caso de Tintín, quien según los detalles aparentes voluntariamente suministrados por el autor bien podría ser de nacionalidad francesa. Pero esta particularidad, a no ser que se trate otra vez más de una manifestación del conocido fenómeno de la llamada *belgitud*, también podría explicarse por el carácter internacional de la serie.

Esta observación, por supuesto, no sólo es válida para el original, sino asimismo para su traducción al español: también es preciso que el joven lector español pueda identificarse con su héroe, trátese o no de una historia original.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

2. 2. Los «exóticos»

No obstante, pese a este claro deseo de identificación por parte de los lectores (en especial, los lectores juveniles), también hay algunos héroes que son calificados de «foráneos» o si se quiere «exóticos» por su autor, con todos los correspondientes rasgos culturales del extranjero.

A continuación, me centraré en los hispanos, precisamente porque quisiera averiguar lo que ocurre con ellos al pasar de la versión original (francesa) a la traducción española. En efecto, se da el caso de que en las aventuras de Tintín, hay, por ejemplo, algunos personajes de clara ascendencia hispánica, si bien, en general, se trata de figuras secundarias, quienes en ningún caso desempeñan el papel esencial en el relato. Por otra parte, varios episodios se sitúan en unos ambientes hispánicos y más precisamente hispanoamericanos, pues conviene subrayar que en este punto predomina claramente nuestra América.

2.2.1. Los españoles

Hay que advertir que los representantes de la madre patria son relativamente poco numerosos entre los personajes que figuran en las historietas belgas. En el caso de Tintín, no hay más que uno, si bien éste, por lo demás, no carece de cierto interés: en efecto, en uno de los primeros álbumes de Tintín *(La estrella misteriosa)* aparece, entre los retratos de los miembros de una expedición científica internacional, un viejo profesor español, seco y enjuto como se debe y, por consiguiente, claramente identificable a primera vista en su representación gráfica, el cual resulta ser catedrático en la Universidad de Salamanca. Por lo demás, su aparición (más precisamente, una mera mención gráfica) no es sino un *hapax* y el personaje nunca interviene activamente en el relato.

2.2.2. Los hispanoamericanos

Ya he señalado más arriba que el elemento hispanoamericano está mucho más presente en la obra de Hergé. Ahora bien, entre los componentes étnicos de Hispanoamérica representados en Tintín, predominan claramente los indios, así como los criollos, o sea, los descendientes de españoles nacidos en América, si bien éstos aparecen con menor frecuencia; en cambio, no he hallado a ningún afroamericano de habla hispánica. Con su tendencia innata a cierto maniqueísmo, el tebeo se limita por lo común a dos elementos (dicotomía). ¿Será ésta la explicación? En *El Templo del Sol*, por ejemplo, Hergé, pese a su aparente neutralidad política, no vacila en tomar claramente posición en pro de los indios explotados y en contra de los criollos dominadores y poderosos, entre los cuales muchos, por supuesto, son militares.

2.2.3. El ambiente hispano como lugar de acción

Sobra decir que, en los tebeos, las viñetas como imágenes contienen cierta representación de la realidad. Esta aparente perogrullada tan sólo señala que en

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

cualquier caso, el tebeo selecciona determinados aspectos de la realidad que pretende representar. Para Abraham Moles, en efecto:

> «La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a través del tiempo y que constituye una de las componentes principales de los *mass media* (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión).
>
> (Abraham Moles, 1975, p. 339)

Podríamos completar su lista, forzosamente limitada, añadiendo «el mundo apasionante de los tebeos», considerado aquí ante todo como un sistema de comunicación de masas.

Ya he dicho que ninguna aventura de Tintín se desarrolla en la Península. En cambio, Tintín, al igual que los demás héroes en las historietas belgas, viaja bastante a nuestra América. En este particular, es muy notable el interés de Hergé en representar cuidadosamente el tan espectacular paisaje americano en su extraordinaria variedad (la sierra, la selva, la costa). En el caso del relato sobre *El Templo del Sol*, bien se sabe, por ejemplo, que en su primera publicación dentro de la revista *Tintín*, cada episodio iba acompañado, en las mismas páginas, de un suplemento que contenía documentación y comentarios de altísima calidad sobre los incas. Prueba evidente de la seriedad del relato, fundamentada en una previa y muy intensa labor de investigación por parte del autor. De ahí, por ejemplo, el que el último álbum publicado por Hergé, *Tintín y los Pícaros*, dedicado igualmente a una temática hispanoamericana, necesitara ocho años de intensa preparación.

Ahora bien: desde el Romanticismo y sus subsiguientes avatares realistas, el llamado «colorido local» ha ido convirtiéndose en una necesidad casi absoluta dentro de la narrativa. Era inevitable que también los tebeos se apoderaran de este recurso de la narrativa tradicional para conferir más realidad y relieve a sus relatos. Lo hacen, por lo visto, a través de imágenes sugerentes que no contribuyen poco a crear ambientes «típicos» y a menudo bastante estandardizados. Por otra parte, el exotismo siempre ha sido uno de los ingredientes básicos de la literatura popular y en esto la historieta no es ni mucho menos una excepción.

En cuanto a la caracterización del ambiente típicamente hispanoamericano o considerado como tal por Hergé, se nos aparece como una América en la que traslucen varios conflictos sociales, políticos o económicos:

— la miseria abrumadora de la población, en especial los indios,

— la abundancia, brutalidad y arbitrariedad de los conflictos, trátese de revoluciones, golpes, guerrillas o guerras,

— la permanencia de dictaduras militares, siempre arbitrarias y corruptas, con frecuencia apoyadas por potencias extranjeras o nuevamente compañías petroleras, traficantes de armas y droga.

En este sentido, la lección que nos suministra el álbum *Tintín y los Pícaros* es bastante desesperanzadora, ya que pese a la revolución se vuelve al final del relato a la situación inicial: para Hergé, no hay remedio, no existe ninguna solución, no ha cambiado nada.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

3. LA TRADUCCIÓN COMO DOBLE PROCESO, INTERLINGÜÍSTICO E INTERCULTURAL

Pero dada la peculiaridad de este lenguaje logo-icónico, no hay que olvidar que también cabe englobar, por más escueto que sea, el texto que, por lo general, se halla en las viñetas. Pues, si por motivos obvios el traductor de historietas no puede intervenir directamente en los dibujos, en cambio sí se ocupa de la parte propiamente verbal incluida en las mismas viñetas; o sea los diálogos en los globos, los comentarios *off* (las acotaciones), pero también las inscripciones que se incluyen en las imágenes.

Ahora bien, para los especialistas que son Uds., sobra recordar brevemente que la traducción, considerada como transposición a un determinado idioma de mensajes expresados en otro idioma, no se limita a la lengua en el sentido estrecho de la palabra, eso es, al código lingüístico como sistema a base de signos verbales o lingüísticos, sino que se aplica también a aquello que, con Eugenio Coseriu, llamaré contexto extraverbal.

Así es como Roman Jakobson distingue en el particular entre traducción interlingüística (o sea, interpretación de los signos lingüísticos por medio de otro idioma) y traducción intersemiótica (es decir, interpretación de signos lingüísticos por medio de otros signos no lingüísticos). Precisamente, dentro del citado contexto extraverbal está también la tradición cultural, la cual a su vez representa una suerte de lenguaje, por ser un código compuesto de signos, si bien éstos evidentemente no son de índole verbal. Por eso quisiera añadir a la lista del gran estructuralista el concepto de traducción intercultural, dado que se trata de expresar una determinada cultura, hacerla comprensible para lectores que viven dentro del contexto de otra.

Efectivamente, como lo apuntan con toda razón los lingüistas y semiólogos, ambos sistemas semióticos (la lengua y la cultura) coinciden en ser meros elementos de aquel complejo fenómeno llamado *comunicación*, dado que el idioma, pese a ser uno de los requisitos, tal vez el más importante, necesarios para comunicarse, al fin y al cabo resulta insuficiente para satisfacer todas las necesidades comunicativas de la sociedad. Es que, en cualquier mensaje o contenido de la comunicación, si bien indudablemente el elemento más inmediatamente perceptible es el verbal o lingüístico, también existe a su lado todo aquello que no siempre tiene expresión verbal explícita, «lo consabido», en especial la situación extraverbal en que se halla el locutor: «yo y mi circunstancia», como diría nuestro Ortega y Gasset. Ignorar este aspecto en la traducción equivaldría a ser víctima de malentendidos y, por vía de consecuencia, a provocarlos en el lector.

Dicho de otra manera: entre todos los elementos significativos que intervienen en el proceso comunicativo, se halla la llamada «cultura», la cual dentro de la antropología cultural suele designar el modo peculiar de pensar, sentir y actuar, tal y como se manifiesta dentro de una comunidad dada en un momento dado de su desarrollo, o sea, un fenómeno colectivo fundamentalmente cotidiano. Esta cultura vivencial, al igual que la lengua y, claro está, el grupo humano al que ambas corresponden, nunca deja de evolucionar: lengua y cultura son realidades cambiantes, dinámicas, que es preciso respetar debidamente, si uno pretende evitar los consabidos y engañosos tópicos.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

Pero como ya lo he apuntado más arriba, el traductor tan sólo interviene al pasar de una lengua a otra. No obstante, tampoco hay que olvidar que la lengua, al igual que las evocaciones culturales, contribuye asimismo a crear el ya citado colorido local. Es también lo que ocurre en *Tintín*. Pero en esto difieren bastante la edición francesa y la versión española, por lo menos en cuanto se refiere a personas, ambientes así como palabras o expresiones hispánicas.

3.1. Los nombres de lugares y objetos

3.1.1. Los ambientes hispánicos

No obstante, creo necesario señalar previamente un hecho bastante curioso: a fin de evitar eventuales dificultades con alguna que otra representación diplomática, Hergé, al igual que otros autores de historietas, ha inventado países ficticios que, no obstante, quedan muy bien localizados desde un punto de vista geográfico y, a veces, incluso resultan bastante identificables.

Es así como en *La oreja rota* y más tarde en *Tintín y los Pícaros* (Casterman, 1937 y 1976), el autor ha imaginado dos naciones suramericanas vecinas, pero enemigas (San Teodoro y Nuevo Rico). Estos dos países imaginarios no sólo le proporcionan la posibilidad de presentar enfrentamientos bélicos, sino también de referirse indirectamente a la actualidad. El ejemplo más notable es precisamente el del «Gran Chapo» (fonéticamente en francés: el gran sombrero), un territorio imaginario objeto de conflictos entre las Repúblicas de San Teodoro y Nuevo Rico, pero que por paronomasia evoca la tremenda guerra del Gran Chaco (1932-1935), así como el territorio paraguayo largo tiempo disputado con Bolivia.

En este campo onomástico observamos la extraordinaria creatividad lingüística de Hergé, quien en el particular prefiere la fuerza evocadora de nombres vagamente hispánicos, con los que además puede realizar graciosos juegos de palabras, a la exactitud de unas indicaciones geográficas precisas y sobre todo reales.

San Teodoro, por ejemplo, tiene «Las Dópicos» por capital; entre los monumentos, cabe señalar la gran pirámide de Trenxcoatl.

Nótese de paso una «incorrección» sorprendente, sobre todo para Hergé, en el caso de la República de San Theodoros, cuyas consonancias en la versión francesa resultan más helénicas que hispánicas; en la traducción española, este nombre ha sido sustituido muy lógicamente por el de San Teodoro (si bien la forma inicial no ha desaparecido totalmente, ya que por olvido se ha mantenido en uno de los álbumes).

3.2. Nombres de personas

Bien se sabe que en el campo literario y en total conformidad con el consabido lema latino *nomen est omen*, el nombre propio sirvió largo tiempo para identificar social o también simbólicamente a los personajes. Este principio, por su puesto, también se aplica a los tebeos.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

3.2.1. Los personajes hispánicos

Recordemos por orden cronológico al catedrático español del álbum *La Estrella misteriosa*, quien en la versión francesa es llamado chistosamente «Señor Porfirio Bolero y Calamares».

Pero es posible que sólo el lector francés o, por lo menos, francófono perciba la gracia de este nombre (Porfirio evocaría entonces al célebre político dominicano Porfirio Rubirosa) así como de los dos apellidos (en los que encontramos un baile sensual de origen hispano y una comida por lo demás bastante conocida entre los turistas franceses).

También el general Alcázar, de la República de San Teodoro, alias Ramón Zárate, lanzador de puñales, su eterno rival, el general Tapioca o el general Mogador, dictador de Nuevo Rico llevan nombres evocadores. El primero (Alcázar) y su enemigo (Mogador) por ejemplo recuerdan más bien el nombre de dos *music-halls* parisinos.

Entre los personajes secundarios, destaca Alonso Pérez (escrito <Alonzo Perez> en la versión primitiva), un malhechor quien junto a su cómplice Ramón (<Ramon> en el texto francés) aparece en *L'oreille cassée* (p. 11, 4). También habla el loro de un hispano al gritar: *Rodrigo Tortilla, tu m'as tué!* (p. 12, 4).

Curiosamente, la imagen siguiente nos presenta una ortografía inexacta: «Rodriguo Tortilla!». Esto lleva a un mayordomo (francés o francófono) a jugar con el nombre del aludido personaje:

> *D'ailleurs... ceci entre nous, n'est-ce pas, ce n'est pas un homme. Non. Ni une femme. C'est... une omelette.*
>
> *Ah! ah! ah! Elle est bien bonne! Et savez-vous pourquoi?... Parce qu'il se nomme Tortilla, et qu'en espagnol, ce mot signifie...*

Le contesta el malvado hispano:

> *...Omelette, c'est vrai! Ah! vieux farceur!* (p. 15, 10-11)

Asimismo, figuran un tal coronel Jiménez, en el mismo álbum, o Álvarez, ayuda de campo del general Tapioca, Díaz, militar de San Teodoro, Manolo, sirviente que el coronel pone a disposición de Tintín y sus amigos, Pablo, ayudante del general Alcázar, antes de servir a su rival Tapioca, Caraco, un indio nativo que sirve de guía a Tintín en *La oreja rota*, Chiquito, nombre artístico de Rupac Inca Huaco, auténtico descendiente de los incas o también Zorrino, un muchacho indio del Perú muy amigo de Tintín y un largo etcétera.

Entre los gentilicios cabe mencionar a los indios arumbayas, una tribu indígena que habita a orillas del río Badurayal, en San Teodoro o a los bíbaros, otra tribu india de las selvas de la misma República y, por supuesto, a los incas.

También hay los pícaros, un grupo de guerrilleros inventado por Hergé, un nombre que en la versión española significativamente figura entre comillas: los «pícaros». Pero ¿qué tiene que ver este episodio con nuestra rica tradición picaresca?

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

3.2.2. Los miembros de la «familia» de Tintín

Bien se sabe que Tintín no tiene padres conocidos; sin embargo, a lo largo de sus aventuras, se ha constituido una verdadera familia que curiosamente consta de siete miembros; en su versión francesa llevan los nombres siguientes:

— Tintin, por supuesto,

— así como su perrito Milou, ambos desde la primera aventura *(Tintin au Pays des Soviets)*,

— Dupond y Dupont, desde *Les Cigares du Pharaon*,

— Haddock, desde *Le Crabe aux pinces d'or*,

— Tournesol, desde *Le Trésor de Rackham le Rouge*,

— y finalmente, el único miembro femenino, Bianca Castafiore, desde *Le Sceptre d'Ottokar*.

Es curioso notar cómo determinados nombres han sido traducidos al español, mientras otros tan sólo han sufrido una leve adaptación parcial y otros han guardado su forma original:

3.2.2.1. Nombres enteramente traducidos

— Hernández y Fernández; Tornasol, Silvestre. En estos dos casos, se puede afirmar que se ha llegado a una distancia culturalmente mínima entre los personajes y el potencial lector hispanohablante.

3.2.2.2. Nombres parcialmente adaptados

— Haddock, Archibaldo; Hadoque, Francisco, su antepasado; Milú; Néstor, el mayordomo; Tintín. Como se puede ver, en estos casos el apellido ha sufrido pocas o ninguna modificación, si bien, en general, el nombre de pila ha sido traducido al español. También en el particular parece que no existe distancia cultural realmente significativa, dado que apellidos extranjeros no son nada excepcionales dentro del ámbito hispano.

3.2.2.3. Nombres sin modificación alguna

Dentro de la «familia» de Tintín, no hay más que un personaje con nombre totalmente exótico: Castafiore, Bianca.

El llamativo caso de la no menos llamativa cantante italiana es interesante, dado que pertenece a un tercer grupo, por ser extranjera, tanto para Tintín (el protagonista) como para los personajes hispánicos, lo que posiblemente explica el que su nombre italiano no haya sufrido ninguna modificación en la versión española.

3.2.3. Los personajes secundarios

Aquí también nos encontramos con la misma repartición.

a) Con traducción: Cascapinchos, faquir indio; Ciclón, Filemón, egiptólogo; los hermanos Pájaro, Rogelio y Luis; Panza, Celestino, funcionario cleptómano;

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

Sinsal, Julio, reportero de *El Correo*; los Alegres turlurones, grupo folclórico europeo.

b) Con adaptación parcial (ante todo el nombre de pila): Boullu, Isidoro, marmolista de Moulinsart; Bergamotte, Hipólito; Calys, Hipólito; Halambique, Néstor y Alfredo.

c) Sin modificación alguna:

— Personajes franceses o por lo menos francófonos: Cantonneau, Paul, Clairmont, cineasta; Charlet, Marc; etc.

— Extranjeros (menos los ya aludidos hispanos): Abdallah; Allan; Bab el Ehr; Balthazar; Baxter; Bazaroff, Basil; Ben Kalish Ezab; Biörgenskjöld, Erik; Bobby Smiles; Boehm, Hans; Bohlwinkel; Bruno, un ilusionista; Capone, Al; Carreidas, Laszlo; Cartoffoli, Arturo; Coco, un negrito que acompaña a Tintín por el Congo; Colombani, Paolo; Czarlitz, fotógrafo de la Real Casa de Syldavia; Chester, capitán amigo de Haddock; Chicklet, R.W., agente de la *General American Oil*; Dos Santos, Pedro Joas, físico de la Universidad de Coimbra; Jorgen Boris o Müsstler y un larguísimo etcétera.

Como lo vemos, esta observación al parecer confirma mi hipótesis sobre la nomodificación de los nombres «doblemente extranjeros», o sea, tanto para el lector francófono de la versión original como para el español (en la traducción a su idioma).

A fin de demostrar la importancia y significación de este fenómeno, me centraré a continuación en *L'oreille cassée* y su traducción *La oreja rota*.

3.3. El acento hispano

En la versión francesa, los héroes hispánicos también se manifiestan por el hecho de expresarse en un francés hispanizado.

Por ejemplo, en *L'oreille cassée*, el aun anónimo Ramón manifiesta su hispanidad por las frases siguientes: *Yé m'excouse señor!* (p. 5, 7) y *Mais, señor, yé vous assoure qué...* (p. 5, 8).

Es así como también Alcázar se muestra incapaz de pronunciar el sonido vocálico /y/ y dice: *individou*. Otro en *La oreja rota*, dice: *Tou m'as toué*.

3.4. Palabras relacionadas con el mundo hispanoamericano

Es curioso observar que entre los célebres insultos que Hergé atribuye a su no menos famoso capitán Haddock, tan sólo tres están vinculados al mundo hispánico: se trata respectivamente de las palabras *Aztèques* (aztecas, en: *El Cangrejo de las Pinzas de Oro*, p. 37), *Patagon* (ib.) y *Zapotèques* (zapotecas, traducido erróneamente por «Zapotecos» en: *El Templo del Sol*, p. 47).

El punto común entre estos vocablos es el hecho de referirse a tres poblaciones amerindias, dos residentes en el actual México y la última en el Cono Sur (Albert Algoud, 1988).

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

3.5. Vocablos españoles

Además, cabe observar que los álbumes de Hergé contienen varias palabras extranjeras, en especial, palabras sacadas del idioma español.

Es así cómo el ya citado Ramón no deja de pronunciar algunas palabras españolas insertas en medio del texto francés de *L'oreille cassée*: *Caramba! c'est lé pétit qui a voulou rattraper lé perroquet!* (p. 8, 1), y más adelante: *Moi, y'ai eu lé temps dé lui lancer ma navaja* (p. 8, 8).

Para el lector francés, estas palabras, además del acento, sirven para caracterizar lingüísticamente al personaje: sin lugar a dudas, se trata de un hispano.

También aparecen en el mismo álbum original otras palabras españolas como «señor», «sí», así como las siguientes indicaciones: «calle de Alcalá», «calle del sol».

En todos los casos, se trata de palabras españolas transparentes, por ser conocidas de cualquier francés («caramba», «navaja», «señor»), designaciones en las que se dan nuevas combinaciones de palabras conocidas («calle del sol», a partir de la madrileña Puerta del Sol) así como vocablos o expresiones cuyo sentido se desprende fácimente del contexto.

Lo importante, por supuesto, es más su fuerza sugestiva que la exactitud filológica, como se da en el caso de la indicación hispanizada caserna», que figura erróneamente en la entrada de un cuartel del ejército, palabra evidentemente substituida por «cuartel» en la versión española.

3.6. Otros problemas relacionados con los nombres propios

A diferencia de otros idiomas, el francés, debido al gran número de parónimos y homónimos, se presta a numerosos juegos de palabras *(calembours)*. También Hergé se aprovecha de esta posibilidad que le proporciona su lengua materna, como, por ejemplo, en casos como *Kih-Oskh (kiosque)*, *Ottokar* («autocar»), en los que palabras estrictamente francesas llegan a sugerir ambientes extraños (Egipto, Sildavia) o también la carnicería de Sanzot *(sans os)*, en la que el nombre del carnicero se refiere a su profesión (sin huesos).

Este hecho por lo visto no ha contribuido poco a que Hergé jugara al crear palabras presuntamente hispánicas, como verbigracia:

— la pirámide de Trenxcoatl (*trench-coat*, en francés), en la República de San Teodoro,

— la capital de Las Dópicos *(l'as de pique)*.

Por otra parte, bien se sabe desde la famosa investigación de Frédéric Soumois que Hergé creó el «borduro» y el «sildavo» o la lengua de los indios arumbayas a partir de elementos lingüísticos tomados del valón o incluso del dialecto bruselés. Estos idiomas, por más extraños y exóticos que parezcan (sobre todo gracias a medios ortográficos), no dejan de ser comprensibles (en su forma oral) para los francófonos de Bélgica, en tanto que sean medianamente conocedores de estas variedades lingüísticas regionales, a diferencia de los demás francófonos, en especial, sus parientes franceses...

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...

Centro Virtual Cervantes

En todos los casos, se nota que el chistoso juego de palabras contenido en estos nombres propios falsamente extranjeros no ha sido traducido al español, lo que indudablemente equivale a una pérdida de substancia semántica.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS EFECTOS PARADÓJICOS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

La traducción española de las aventuras de Tintín plantea un problema debido precisamente en el particular a las relaciones conflictivas entre lo intercultural y lo interlingüístico:

— al introducir en el texto francés (con la notable excepción de *L'oreille cassée*, donde la lengua francesa invade casi todo el paisaje callejero) palabras o nombres propios (trátese de topónimos o antropónimos) directa o indirectamente relacionados con el mundo hispánico, Hergé acepta los principios del realismo literario y al mismo tiempo se aprovecha de las posibles connotaciones exóticas contenidas en estos extranjerismos, con lo que insiste en la distancia existente entre los mundos extraños evocados por él (en español) y el universo cotidiano y por lo tanto familiar, de Moulinsart (en francés).

Este fenómeno, por lo visto, también se da en lo que se refiere a los «demás extranjeros», árabes, chinos, italianos, portugueses, sildavos o asimismo anglosajones, que, en general, mantienen sus rasgos «extraños» para el lector español.

En cambio, tratándose de temas hispanos, la traducción española tiende al efecto contrario, dado que por un lado, al traducir o al adaptar el mundo en el cual vive Tintín, el traductor lo «hispaniza» de alguna manera, contribuyendo así a disminuir la distancia existente entre el texto y el lector. Por otra parte, para un lector español, el mundo hispano, incluso hispanoamericano, nunca resulta totalmente extranjero. Dicho de otra manera, los efectos basados en el «exotismo» tienden a disminuir e incluso a desaparecer totalmente en el caso de personajes y ambientes hispánicos.

Una vez más, vemos cómo un mundo aparentemente «fácil», con frecuencia calificado de «elemental» e incluso «primitivo», no deja de plantear un montón de dificultades debidas precisamente a los distintos niveles semánticos de que consta: cultural y lingüístico, denotativo y connotativo, explícito e implícito... También el mundo de Tintín constituye un reto para el traductor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras consultadas

ALESSANDRINI, Marjorie y otros (ed.): *Encyclopédie des bandes dessinées*, París, 1979.
ALGOUD, Albert: *Le petit Haddock illustré*, París, Casterman, 1988.
ALTABELLA, José: *Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico*, Madrid, 1964.
Annuaire de la bande dessinée dans la Communauté française de Belgique, Gembloux, 1978.
APOSTOLIDÈS, Jean-Marie: *Les métamorphoses de Tintin*, París, Seghers, 1984.
BAETENS, Jan: *Hergé écrivain*, Bruselas, Labor, 1987.
BARRIALES ARDURA, Andrés O. P.: *El héroe en la prensa infantil y juvenil*, Pamplona, 1964.
BENEYTO, Juan: *Publicaciones infantiles y juveniles en el cuadro de las comunicaciones sociales*, Madrid, 1964.
BROCCOLO, Alberto y Carlos TRILLO: *Las historietas*, Buenos Aires, 1971.
CANO AGULAR, Rafael: *Análisis filológico de textos*, Madrid, 1991.

Centro Virtual Cervantes

COMA, Javier: *Los comics. Un arte del siglo XX,* Madrid, 1977.
COSTA, Toni: *El diccionario de Tintín,* Barcelona, 1986.
COURTOIS, Luc (ed.): *L'imaginaire wallon dans la bande dessinée,* Louvain-la-Neuve, 1992.
DE LAET, Danny y Yves VARENDE: *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge,* Bruselas, 1979.
DENIS, Benoît: *Les avatars de Tintin. Stratégies thématiques, idéologiques et formelles dans l'oeuvre d'Hergé,* Tesina presentada en la Universidad de Lieja, 1991-1992.
DOUVROY, Jean-François: *Grand atlas des pays imaginaires de la bande dessinée,* Grenoble, 1992.

1. Estudios de información

Los comics, 19-20, julio-diciembre, Madrid, 1971.
FILIPPINI, Henri: *Dictionnaire de la Bande Dessinée,* París, 1989.
FRÉMION, Yves: *Le guide de la bédé francophone,* París, 1990.
GASCA, Luis: *Los héroes de papel,* Barcelona, 1969.
GODDIN, Philippe: *Hergé et les Bigotudos. Le roman d'une aventure,* Tournai, 1990.
— *Hergé et Tintin reporters. Du Petit Vingtième au Journal Tintin,* Bruselas, du Lombard, 1986.
GROENSTEEN, Thierry: *La bande dessinée depuis 1975,* París, 1985.
Introduction à la bande dessinée belge, Bruselas, 1968.
«La bande dessinée en Wallonie et à Bruxelles», en *W-allons-nous?,* 9, Lieja, 1983.
LARA, Antonio: *El apasionante mundo del tebeo,* Madrid, 1975.
LERMAN, Alain: *Histoire du journal Tintin,* Grenoble, 1979.
LINDO, Alfonso: *La aventura del comic,* Madrid, 1975.
MASOTTA, Oscar: *La historieta en el mundo moderno,* Buenos Aires, 1970.
MOLES, Abraham (ed.): *La comunicación y los mass media,* Madrid, 1975.
MOLITERNI, Claude (ed.): *L'Aventure de la Bande Dessinée,* París, 1990.
— *Histoire mondiale de la Bande Dessinée,* París, 1989.
Le Musée imaginaire de Tintin, Bruselas, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1979.
PEETERS, Benoît: *Hergé,* Bruselas, Décembre, 1981.
— *Le monde d'Hergé,* Tournai, Casterman, 1983.
REVILLA, Federico: *También los tebeos son importantes,* Barcelona, 1974.
SADOUL, Numa: *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé,* París, Casterman, 1975.
SCHTROUMPF: *Les Cahiers de la bande dessinée,* número temático sobre Hergé, 14-15, 1971, nueva edición, 1978.
SMOLDEREN, Thierry y Pierre STERCKX: *Hergé. Portrait biographique,* Tournai, Casterman, 1988.
SOUMOIS, Frédéric: *Dossier Tintín. Sources, Versions, Thèmes, Structures,* Bruselas, 1987.
TISSERON, Serge: *Hergé,* París, Seghers, 1987.
VANDROMME, Pol: *Le monde de Tintin,* París, Gallimard, 1959.
VAN LIERDE, Henry y Gustave DU FONTBARE: *Le Colloque de Moulinsart,* Bruselas: Rossel, 1983.

2. Títulos analizados. Albumes de Hergé

2.1. Ediciones en francés analizadas:

— *L'étoile mystérieuse,* Tournai, 1947.
— *L'oreille cassée,* Tournai, 1947.
— *Les 7 boules de cristal,* Tournai, 1948.
— *Le Temple du Soleil,* Tournai, 1949.
— *Tintin et les Picaros,* Tournai, 1976.

2.2. Versiones españolas:

— *La estrella misteriosa,* Barcelona, 1960 (sin indicación del traductor).
— La oreja rota, (trad. Concepción Zendrera) Barcelona, 1965.
— *Las siete bolas de cristal,* (trad. Concepción Zendrera) Barcelona, 1961.
— *El Templo del Sol,* (trad. José Fernández) Barcelona, 1961.
— *Tintín y los Pícaros,* (trad. Concepción Zendrera) Barcelona, 1976.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Alberto BARRERA Y VIDAL. La versión española del mundo de Tintín: la trad...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes