

“¡ESTE MONIGOTE ES MÍO!”: APROPIACIÓN, TRASLACIÓN Y SUBSTITUCIÓN DE CÓMICOS Y DE PERSONAJES CÓMICOS Y DE CÓMICS

Juan José Calvo García de Leonardo
Universitat de València

0. INTRODUCCIÓN

Peter Newmark –que no creía en la ciencia traductológica, en la *Übersetzungswissenschaft*¹– llegó a decir, hace años, que, si en algún caso era evidente la acientificidad de la traducción, ese era en el de la versión de los nombres propios. Si por “científico” hemos de entender –como es error común– “matemáticamente enunciable y demostrable”, entonces el británico tenía toda la razón. Y, en tanto, los nombres propios deberían ser los translemas más sencillos de trasponer, puesto que, “opacos”, no nos permitirían ambicionar un mas-allá de lo que nos muestran; pero objetivamente –y muchas veces por su propia falta de referente extralingüístico– son de los mas difíciles de verter a la L2, la lengua meta.

Y si ello es así con los nombres propios en general, el problema se agudiza cuando nos adentramos en el campo cinematográfico y, en especial, en el de los tebeos y los dibujos animados, indistintamente de su carácter: infantil, juvenil o adulto. Como cualquiera puede deducir de un vistazo somero a los títulos y los *a.k.a* cinematográficos en las diferentes lenguas y tuvimos ocasión de observar de pasada (Calvo, 2000), la versión de los títulos cinematográficos se desempeña en la más absoluta anomia². Y no solamente en castellano, por supuesto. La apropiación, la traslación y la substitución, las tres opciones que veremos más adelante, se suceden o alternan de manera absolutamente

¹ “In spite of the claims of Nida and the Leipzig translation school (...) there is no such thing as a science of translation and never will be” (1973: 9). Posteriormente, ya se permitiría abandonar estos postulados tan radicales: “You may have heard of a relatively new polytechnic/university subject called Translation Theory (‘Translatology’ in Canada, *Traductologia* in Spain, *Übersetzungswissenschaft* in German-speaking countries, ‘Translation Studies’ in the Netherlands and Belgium); this book is intended to introduce it to you)” (1988: 8 s).

² Para el problema de la traducción cinematográfica, vid. Santaemilia (2000) y Chaume (2004) y también Santoyo (1985: 139-145) y Moya (2000: 146-163).

arbitraria, sin que podamos aducir constantes de autor, distribuidora, lengua, época o género cinematográfico. Con los tebeos (o cómics) y con los dibujos animados, la irregularidad se agrava por dos factores distintos. Por un lado, tenderemos a la traslación si el translema (Santoyo, 1986) es “transparente” (*Le petit chaperon rouge* > Caperucita Roja; *Sneewittchen/Schneewittchen* > Blanche Neige, Blancanieves; *Daumerling* > Pulgarcito; *The Pink Panther* > La pantera rosa, etc.)³, o se ha de recurrir a la sustitución cuando el nombre propio se reviste de un valor “idio-cultural” en el TL1 o “texto de origen”⁴, o cuando la propia tradición de la L2 registra un lema comúnmente aceptado (*Tinker Bell* > Campanilla, etc.). Por otra parte, los translemas de los dibujos animados también están sujetos a esa anarquía generalizada de la traducción cinematográfica que mencionábamos, incluso dentro de un mismo conjunto (*Popeye* vs. Olivia, el gato *Sylvester* vs. Piolín, *Bambi* vs. Falina o Tambor), o para el mismo personaje, contemplado cronológicamente (el ratoncito Pérez → el ratón Miguelito → el ratón Mickey → *Mickey Mouse*). Obligatoriamente, pues, el presente artículo no podrá aspirar a mayor análisis que a echar una ojeada a ese campo de Agramante, ni pretender mucho más que la constatación empírica de un caos de decisiones entrecruzadas.

El corpus de 622 translemas es diacrónico y se basa en los nombres propios de los cómics y personajes cómicos cinematográficos humanos y en los de los dibujos, animados o no. Los datos cinematográficos se han recabado de Torres (1993), Gubern (1973), Aguilar (2006²), Gregor y Patalas (1973) y de la enciclopédica *Imdb*. Para el mundo del cómic nos hemos basado, sobre todo, en Coma (1982) y Coma (1991), pero también se han consultado las entradas pertinentes de la *wikipedia* y otras referencias puntuales en línea. La mayoría pertenecen –por razones obvias– al inglés estadounidense, con 215 personajes y 23 actores o alias de actores. Le sigue el francés (y valón) con 41 personajes y 10 actores o alias de actores, el japonés (13), español (13), italiano (6 y un alias de actor), alemán (2) y sueco (1). A esto hay que anteponer fuentes literarias en alemán (10), italiano (6), francés (4) y danés (2). Las versiones son, por defecto, de la variedad europea del español (indicándose así cuando se trate de variedad hispanoamericana) y, de modo decreciente, del italiano, francés, alemán, inglés, portugués, danés, noruego bokmål, sueco, checo, neerlandés y hebreo.

³ “Transparente” para el traductor y/o la L2, claro está. Cuando los estadounidenses trasladan *Mononoke Hime* (1997, Miyazaki) al inglés, lo hacen como Princess Mononoke, ignorando que los *mononoke* son espíritus o genios vengadores en la mitología japonesa; y, a partir de ese error inicial, Mononoke se fue traspassando como nombre propio en adopción.

⁴ Véanse las distintas sustituciones de *Dupond et Dupont* y de otros personajes de *Tintin* en las versiones traducidas.

1. TIPOS DE NOMBRES PROPIOS EN EL CORPUS

Los nombres propios del corpus se pueden dividir en tres grandes grupos: los “opacos” y denotativos, los “transparentes” y connotativos y los melopoyéticos (Calvo, 1983a), todos ellos con sus respectivos subgrupos.

1.1. Los nombres “opacos” y denotativos

Este grupo se subdivide en dos subgrupos: los actores y personajes cómicos humanos y los personajes de dibujos, sean éstos animados o no.

1.1.1. Los actores y los personajes cómicos humanos

A este subgrupo le corresponderán, en primer lugar, los nombres y apellidos auténticos de los artistas y los alias no explícitos: Léonce Perret, Jean Durand, Ferdinand Guillaume, Harry Langdon, Harold Lloyd, Buster Keaton, Stan Laurel (en realidad Arthur Stanley Jefferson), Oliver Hardy, Charlie Chaplin o Max Linder (en realidad Gabriel Leuvielle), *André Deed* (en realidad André de Chapais) y tantos otros cómicos de la primera hornada de la historia del cine. En segundo lugar, tenemos los alias evidentes como *Prince* (también conocido como *Rigadin*), *Totó*, *Fernandel* o *Cantinflas*. En tercer y último lugar, los nombres (y apellidos) de personajes humanos cinematográficos, como los que asumiera Groucho Marx (*Rufus T. Firefly*, *Doctor Hugo Z. Hackenbush*, *Professor Quincy Adams Wagstaff*, *Otis B. Driftwood*, *S. Quentin Hale* o el abogado *J. Cheever Loophole*), la mayoría de los cuales⁵ son, a su vez, transparentes; pero también los personajes de Chico y Harpo, en su mayoría italianos o italianizantes para no desmarcarse de la tradición de los payasos ambulantes: *Chicolini*, *Tony*, *Fiorello*, *Tomasso*, *Antonio Pirelli*, *Baravelli* y los hermanos *Panella* –salvo los hipocorísticos ingleses *Brownie*, *Stuffy*, *Punchy* o *Pinky*.

1.1.2. Los personajes dibujados

El segundo y más amplio subgrupo englobará los nombres y apellidos de personajes de dibujos. Aquí podemos listar

⁵ *Firefly* “lucíemaga”, *Hackenbush* (*to hack* puede valer como sinónimo de *to beat* y *beat around the bush* vale por “andarse por las ramas”), *Wagstaff* “menea la vara”, *Driftwood* “madera a la deriva” o *Loophole* “rendija”.

1) nombres de pila, diminutivos e hipocorísticos:

Jiggs, Maggie, Pluto, Gus, Daisy, Aladdin, Pocahontas, Mulan, Perdita, Aurora, Flora y Fauna, Phillip, Pete, Peter, Pedrin, Crispin, Robin, Tintin, Pippi, Horace, Julius, Mickey, Mortimer, Ebenezer, Max y Moritz, Nestor, Pepé, Sylvester, Wendy, Donald, Ferdinand, Tom y Jerry, Sam, Huckleberry, Woody, Heidi, Hercules, Tarzan, Goliat, Homer, Marge, Bart, Lisa, Maggie, Pocahontas, Leonardo, Michelangelo, Donatello, Raphael, Betty (Boop), Heidi, Klara, Akira, Doraemon, Goku, Lulu, Felix, Dennis, Bert, Ernie, Tim, Spud

2) nombres de pila (o mote) y apellidos:

Happy Hooligan, Flash Gordon, Dumbo, Ebenezer Scrooge McDuck, Homero Alonzo Addams, Gomez Addams, Wednesday Addams, Pugsley Addams, Bruce Wayne, Bianca Castafiore, Speedy Gonzalez, Charlie Brown, Dick Fulmine, Tim Tyler, Roberto Alcázar, Harley Quinn, Jon Arbuckle

3) apellidos:

Bonfamine, Magoo, Rottenmeier, Dupond, Dupont, Garfield, Tsubasa

4) mote y/o nombres sin sentido:

Bilbolbul, Babalí, Pongo, Faline, Winnie the Pooh, Dippy Dawg, Goofy, Chip 'n Dale, Ra's al Ghul, Magilla, Boo Boo, Leela, Skeeter, Milou, Ptxie, Dixie, Mr. Jinks, Fossie, Gonzo, Kermit, Schtroumpf, Rowlf, Abby Cadabby, Tinky Winky, Dipsy, Laa-laa, Po, Noo Noo

1.2. Los nombres “transparentes” y connotativos

El segundo de los grandes grupos abarca los nombres que “significan” en la L1 y que se puede dividir en dos subgrupos principales: los nombres propios que transmiten información o conllevan una descripción y los nombres comunes adscritos como propios de un personaje de cómic o de dibujos animados.

En el primer subgrupo incluiremos:

Pinocchio, Cruella de Vil, Aristocats, Merbabies, Pegleg Pete, King Cole, Tournesol, Superman, Batman, Batgirl, Killer (Croc), Spiderman, Mortadelo, Filemón (< filetón), Bugs Bunny, Daffy Duck

Especial atención merecerán los personajes de *Astérix*, cuyos patronímicos celto-galos maquillan nombres comunes o sintagmas y expresiones transparentes:

Astérix (astérisque < aster, “estrella”), Obélix (obélisque, “obelisco”), Panoramix (panoramique, “panorámica”), Assurancetourix (assurance à toute risque, “seguro a todo riesgo”), Abraracourcix (à bras raccourci, “a brazo partido”), Ordralfabetix (ordre alfabetique, “orden alfabético”), Cétautomatix (c'est automatique, “es automático”), Idéfix (idée fixe, “idea fija”), Agecanonix (âge canonique, literalmente “edad canónica”)

En el segundo entrarán:

Popeye, Olive Oil, the Rocketeer, Horace Horsecollar, Piglet, Scar, Flower, Hook, Lion King, the Joker, Bane, the Roadrunner, the Pink Panther, Scarecrow, Two-face, Poison Ivy, the Ventriloquist, le schtroumpf (farceur, grognon, maladroit, gourmand, reveur, etc.), Animal, the Cookie Monster, Might Mouse, The Riddler, Mad Hatter, Mr. Freeze, Uncle Fester, Lurch, Thing, Porky Pig, the Katzenjammer Kids, Långstrump, Foghorn Leghorn, the Flintstones, the Rubbles, Bonemine

1.3. Los nombres melopoyéticos

El tercer y último de los grandes apartados reúne los nombres que se sirven de recursos fónicos y melódicos en su composición o que acuden a los juegos fono-semánticos, a los *puns* y los calamburs. Como en cualquier traducción poética sujeta a tales condicionantes, la versión a una lengua extranjera suele exigir la substitución, salvo en lenguas muy estrechamente emparentadas. Este grupo se ramificará en cinco subgrupos.

1.3.1. La onomatopeya en los nombres propios

La expresión quizás más “pura” de la expresividad fonestilística, la onomatopeya, es imposible de trasladar salvo que las lenguas estén estrechamente hermanadas, cultural, semántica y fonéticamente. Por ello se suele acudir a la substitución, como acabamos de indicar. Así ocurre con *Tweety* (1942, Clampett) y Piolín. *Pepé le Pew* (1945, Jones) se adopta en castellano, salvo que se omite el acento agudo por innecesario y sin pararse en mientes del [pju] como expresión de asco. El caso de *Thumper* en *Bambi* (1942, Disney) es ligeramente distinto. El español Tambor traduce libremente agente (“golpeador”, “batidor”) por nombre común y en la metonimia se pierde, lógicamente, la onomatopeya. El ininteligible *schtroumpf* de Peyo (1958, 1965) se modulará como “smurf” en inglés (1981, Hanna y Barbera), mientras que el español “pitufo” ofrece un referente léxico. La fonología contrastiva no es favorable a la adopción de onomatopeyas; como mucho se dará en *Sir Hiss* la sibilina y sibilante serpiente de *Robin Hood* (1973, Reitherman) y en *Bamm-Bamm*, el hijo adoptado de *Barney* y *Betty Rubble* (1960, Hanna y Barbera).

1.3.2. La fonoestesia en los nombres propios

Dentro de la fonestilística, el ejemplo más habitual de fonoestesia interlingüística es el que asocia la letra *i* y el fonema /i/ con lo pequeño y lo infantil, pero también con la expresión de cariño. En el corpus se dan ambos

casos: el diminutivo infantil en los hipocorísticos *Heidi* (1880, Spyri), *Pixie* y *Dixie* (1958, Hanna y Barbera) y *Pippi* (1945, Lindgren)⁶ y el diminutivo afectivo en *Maggie* (en *Bringing Up Father* y *The Simpsons*), *Minnie* (1928, Disney) y *Miss Piggy* (en *The Muppets*). También nos lo encontramos en Tribilín, la primera versión española de *Goofy*. Ejemplos más concretos de fonoesnesia inglesa, como la coda /fl/ para aludir a lo que se mueve rítmicamente o lo que aparece repentina o intermitentemente⁷, solamente se darían en *Flash Gordon* (1933, Raymond), pues *Flora* (en *Sleeping Beauty*) y *Flower* (en *Bambi*) son préstamos, directos o indirectos, del latín y no concuerdan con el valor fonoesnástico. La tercera de las ejemplificaciones clásicas de la fonoesnesia germánica, la coda /gr/ para evocar lo amenazante o temible⁸, no se da en el corpus, salvo que aceptemos *schtroumpf grognon* (1958, “Peyo”) y *Grouchy Smurf* (1981, Hanna y Barbera) respectivamente.

1.3.3. La aliteración en los nombres propios

Como corresponde a la cultura germánica, la aliteración es el recurso poético más frecuente y, ante todo, se sustentará, como también es tradición, sobre las consonantes

Donna Duck, Mickey Mouse, Donald Duck, Clarabelle the Cow, Dippy Dawg, Horace Horsecollar, Bugs Bunny, Peter Pan, Pegleg Pete, Pepé le Pew, Yosemite Sam, Huckleberry Hound, Daffy Duck, Betty Boop, Pixie, Dixie & Mr. Jinks, Atom Ant, Mighty Mouse, Woody Woodpecker, Wicked Wanda, Little Lulu

y apenas sobre las vocales: *Huey, Dewey y Louie* o *Little Annie Fanny*.

En castellano lo podemos observar en la *Anita Diminuta* de Blasco (1941).

1.3.4. La rima y el pareado

La rima dentro del título o del mismo nombre propio aparece en contados ejemplos: *Magilla Gorilla* (1964, Hanna y Barbera), *Scooby-Doo, Where Are*

⁶ También se da en *Dewey, Huey y Louie*, los sobrinos de *Donald Duck*, aunque con la variante /u:i/.

⁷ Así *flow* “fluir” o *fly* “volar” y *flash* “destellar” o *flicker* “parpadear” respectivamente.

⁸ Con numerosos ejemplos: *gremlin*, *grey* “gris”, *grim* “severo”, *grime* “suciedad”, *grin* (etimológicamente “mueca”), *grisly* “horripilante”, *groan* “quejido”, *growl* “gruñir”, *gruesome* “horrible”, etc., en inglés; *grau* “gris”, *Gräuel* “atrocidad”, *grausam* “cruel”, *grimmig* “rabioso”, *grunzen* “gruñir”, *Gruseln* “miedo”, etc., en alemán.

You! (1969, Hanna y Barbera), *Abby Cadabby* (en *Sesame Street*) o *Foghorn Leghorn* (1946, McKimson).

Aunque también aparece en otras lenguas –como en inglés (*Winnie the Pooh and Tigger too!*) en francés (Oliveira da Figueira (Hergé)) y en alemán con Franz Gans, la versión del aliterante *Gus Goose* (1939, Disney), el primo de *Donald Duck*– el recurso al pareado caracteriza las tiras españolas en *TBO*, *Can Can*, *Sissi*, *Pulgarcito*, *DDT*, *Tío Vivo*, *Jaimito* y demás. Cabe citar, entre otros, los siguientes, ordenados cronológicamente:

Historieta de Marina, la hormiguita chiquitina (1943, Puigmiguel), *Dª Tere, D. Panchito y su hijo Teresito* (1952, Serafin), *Perico y Frescales, los dos iguales* (1951, Iranzo), *Pascual, criado leal* (1953, Nadal), *Matildita y Anacleto, un matrimonio completo* (1954, Nadal), *Blasa, la portera de su casa* (1957, Escobar), *Rigoberto Picaporte, solterón de mucho porte* (1957, Segura), *Mortadelo y Filemón, agencia de información* (1957, Ibáñez), *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda* (1958, Ibáñez), *Floripondia Piripí, se pirra por dar el sí* (1958, Peñarroya), *Los señores de Alcorcón y el holgazán de Pepón* (1959, Segura), *Doña Filo y sus hermanas, señoras bastante llanas* (1959, Jorge), *El profesor Tragacanto y su clase que es de espanto* (1959, Schmidt), *Doña Tomasa con fruición va y alquila su mansión* (1959, Escobar), *Godofredo y Pascualino viven del deporte fino* (1961, Ibáñez), *Anacleto, agente secreto* (1965, Vázquez), *Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a domicilio* (1966, Ibáñez)

incluso ejemplos tardíos como *Chicha, Tato y Clodoveo de profesión sin empleo* (1986, Ibáñez), una tira que ya corresponde a los gobiernos socialistas posteriores a Franco⁹.

1.3.5. Los juegos de palabras: los *puns* y calamburs

De manera casi ontológica, los juegos de palabras y, sobre todo, las prestidigitaciones prosódicas de los calambures, son intraducibles, salvo que las lenguas estén muy estrechamente emparentadas y que, además, sus inventarios fonológicos sean transferibles con mínimas adaptaciones o sin alteración alguna. Un translema como el *Wile E. Coyote* (*wily coyote* “artero coyote”) de Jones (1948) representa un nudo insoluble al estar ligado a un aparente nombre propio. En otros casos, el calambur no aparecerá en el original sino en la versión extranjera. Así, la excelente propuesta francesa Pat Hibulaire

⁹ Para una relación *in extenso* de los tebeos de la época franquista, véase Ramírez (1975b: 270-286, 291-297 y 301-308), además de los ejemplos sueltos de Ramírez (1975a: 91, 92 y 95).

(*patibulaire*, “patibulario”) por *Pegleg Pete* (1925, Disney). Incluso, se puede seguir siendo fiel al estilo cuando, como en la versión italiana de *Cruella de Vil* (en *101 Dalmatians*), se ofrece Crudelia de Mon (*crudele demone*, “cruel demonio”), manteniendo el calambur.

2. LAS DECISIONES TRADUCTOLÓGICAS SOBRE EL CORPUS

Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Friedrich Schleiermacher, “Das Problem des Übersetzens”

La archisabida máxima de Schleiermacher sobre la traducción literaria establece una sencilla dicotomía de oposición polar: o entregamos el lector al original, puesto que este es único y/o inadecuada e insatisfactoriamente transferible –como favorecía el Romanticismo con su veneración por el *Originalgenie*– o domesticamos el original en la medida necesaria para que el lector de la lengua y cultura metas no perciba en modo alguno la heterogeneidad de la *prior lingua* y de lo que esa lengua nos transmite... como se venía haciendo en Europa desde la República romana. En la actualidad y para la traducción habitual de los nombres propios, la dicotomía de Schleiermacher podría bastarnos. Efectivamente: o nos apropiamos (mediante adopción o adaptación) del nombre propio o lo sustituimos. O aceptamos Bremen/Brema o trocamos Königrätz por Sadowa y Falklands por Malvinas. A nadie se le ocurre la traslación de Novgorod como Villanueva y Johnson como Ibáñez. Por otro lado, la substitución cultural de gentilicios no pasó de los Atridez de las versiones tardomedievales de la Iliada y sólo a un hereje como Wyclif se le pasó por la cabeza que el *Mare Adriaticum*, el *Adria* de *Hechos 27:27*, hubiera de volverse Mar Pedregoso: *Stony Sea*.

Los translemas de nuestro corpus representan un TL1 particular –básicamente literario, sí, en cuanto “expresivo” (Reiß, 1976: *passim*), pero con rasgos que los alejan de las opciones habituales de la traducción literaria–. Son nombres propios y, como tales, *a priori* denotativos y sujetos a apropiación; pero pueden ser, a la vez, parcial o totalmente descriptivos, connotativos y materia de traslación; o, como tercera posibilidad, exigir la substitución. Y esta substitución puede deberse a factores muy diversos. Puede ser necesaria por los elementos melopoyéticos, pero también puede convenir por exigencia cultural.

Volviendo sobre las taxonomías de Reiß, el translema original podrá, pues:

- a) tener carácter objetivamente descriptivo y narrativo y constituir un texto “informativo”;
- b) ofrecer elementos subjetivos y creativos, melopoyesis o neologismos propios de un texto “expresivo”;
- c) pretender provocar el tipo de reacción emocional o intelectual en el receptor (lector/espectador) que asociamos con un texto “apelativo”.

La complejidad tipológica reside además en el hecho de que un solo translema puede ser híbrido. Por aducir tan sólo dos ejemplos de ficción: *Gotham* se habrá de adoptar en el caso de la metrópolis de *Batman*, pero, triangulando Europa, se substituirá por Lepe en español y por Gábrovo en búlgaro siempre y cuando nos refiramos, por metonimia, al estereotipo de los pobladores de los *Merie Tales of the Mad Men of Gotham*.

Es por ello que las decisiones metodológicas se entrecruzarán con las técnicas de la traslación, de la apropiación o de la substitución; y, en última instancia, acabarán casi siempre cediendo a lo que exija la distribuidora, la censura (personal, empresarial, social, religiosa, política... la mezcla de todo ello que se intitula “lo políticamente correcto”, etc.) o la normas del mercadeo. Desmanes que aún estamos condenados a soportar¹⁰.

2.1. La apropiación

En principio —como su “propio nombre” indica y venimos diciendo— un nombre propio es particular, y, por ende, inalienable. Es la decisión que se considera correcta hoy en día: muestra respeto hacia la singularidad del nombre propio y de la cultura ajena y rehúsa apropiarse, lingüísticamente, de lo que caracteriza al individuo, el lugar, el accidente geográfico y demás rasgos inherentes al translema original. Claro que, dicho esto, tampoco podemos ignorar que en buena parte del corpus pervive la costumbre de substituir los nombres de pila, siempre y cuando pertenezcan, como mínimo, al santoral católico romano o se hayan naturalizado en la lengua meta por conductos alternativos: Ham > Cam, Ottokar > Odoacro, Attila > Atila, Abd ar-Rahmān > Abderramán. Pero *Michelangelo* es una tortuga ninja (1984, Eastman y Laird); el personaje histórico no puede ser sino Miguel Ángel en español y Michel

¹⁰ Véase lo que ocurrió con personajes como el judío estadounidense *Blumenstein* en *L'Etoile mystérieuse* (1941, Hergé) cuyo apellido sufrirá anabaptismo forzado (y destierro el individuo) como *Bohlwinkel*... que también es apellido judío, aunque Remi no lo sabía. Véase también, en este mismo contexto, el acertado comentario de D. Alberto Basterrechea Martínez a la demanda interpuesta por un estudiante congoleño contra la editorial Moulinsart por el carácter colonialista de *Tintin au Congo*, publicado en la sección de Cartas al Director del periódico *El País* el 13-08-2007.

Ange en francés¹¹. Y ni que decir tiene que la adaptación fonética y ortográfica de muchos apellidos, por conducto o no de la forma neolatina, no lleva visos de desaparecer: Lutero, Zwinglio, Calvino, como Christopher Columbus en inglés, permanecen “fossilizados”, por utilizar un término de la interlingüística.

2.1.1. La adopción

No resulta fácil determinar si se ha producido una adopción, dado que la identidad ortográfica no tiene por qué resultar en identidad fonética, como podemos ver en los casos contrapuestos de los anglicismos españoles *sidecar* y *nylon* y en la pronunciación inglesa de sus adopciones del latín. La probabilidad es mayor si las lenguas (o los translemas pertinentes) no presentan problemas notorios de pronunciación. Ello nos valdría para buena parte de los personajes italianos, tanto nativos (el *Bilbolbul* de Mussino, las *Valentina*, *Bianca* o *Anita* de Crepax) como los insertos en otras lenguas (*Castafore* en *Tintin*, *Barbarella* de Forest, *Bambi* en Salten y Disney) y también para los nombres latinos (*Caius Bonus* y los demás romanos de las series de *Astérix* o las bestias disneyanas *Pluto*, *Brutus* o *Nero*); no es difícil para un español pronunciar los TL1 alemán *Max* o *Moritz* –aunque sí *Rumpelstilzchen* y de ahí su substitución–. Tampoco habrán de suponer mayor problema los translemas japoneses (*Akira*, *Doraemon*, *Goku*, *Mononoke*, *Tsubasa*, etc.) de nuestro corpus. Pero, salvando esos casos, para admitir la adopción debemos confiar en que –si bien no la totalidad de la población, que es premisa absurda– esa entelequia tan útil que se moteja de “público medio, culto” debe tener los suficientes conocimientos lingüísticos de la L1 como para pronunciar el translema correctamente. Y, teniendo en cuenta que el público es, mayoritariamente, infantil y juvenil, solamente lo podemos presuponer a partir de su escolarización. ¿Podemos saber, por ejemplo, como pronuncian *muppets* los niños hispanoamericanos? Y a todo ello debemos añadir el medio que sirve de vehículo al translema. Si se percibe mediante la óptica, gráficamente, como texto escrito, el lector tenderá a pronunciarlo según sus asociaciones grafo-fonéticas. Si, por el contrario, se percibe mediante la acústica, fonéticamente, pronunciado en una banda sonora, el oyente podrá intentar una aproximación oral: no es la misma *Lois Lane* la leída en un tebeo y la escuchada en la película de 1978. Con estas precauciones, procedamos.

¹¹ A día de hoy, algunas de las “versiones” tradicionales de los nombres de pila luchan por su supervivencia. Así, por ejemplo, las ediciones del Pequeño Larousse de los años 1921, 1967 y 1976 solamente ofrecen *Juan Sebastián Bach*, mientras que la última, la del 2007, incluye *Juan Sebastián* y *Johann Sebastian*; pero sin desaconsejar la primera, la acostumbrada.

2.1.1.1. La adopción de translemas en el corpus

La adopción de translemas del universo Disney ha ido sufriendo altibajos a lo largo de los años, sobre todo en lo que se refiere a sus estrellas clásicas: a *Mickey Mouse* y su entorno (*Minnie*, *Pluto*, *Goofy*) desde que aparecieran en 1928. Los personajes posteriores suelen ser objeto de adopción sin más: *Wendy*; *Mowgli*, *Baloo* y *Bagheera*; *Rabbit* y *Piglet*; *Simba*, *Scar* o *Nala*; o el mismísimo *Aladdin*.

La adopción se ha generalizado con los personajes no disneyanos, los que van desde *Nemo* (en *Little Nemo*, 1905, McKay) y *Bilbolbul* (1908, Mussino) a los de los *manga* y *anime* japoneses: *Doraemon* (1969, Hiroshi y Abiko), *Tsubasa* (1981-1988, Tokahashi, como *manga*; 1983-1986, Imakake, como *anime*), *Goku* (en *Bola de dragón*, 1984, Toriyama) y *Akira* (1988, Otomo). En la versión italiana de *Tintin* lo vemos en *Milou*, *Haddock*, *Nestor* o *Dupond et Dupont*. En la española de *Astérix* el mismo *Astérix*, junto con *Obélix* y *Panoramix*. Con los personajes de Peyo (1959) solamente se adoptan los “malos”: *Gargamel* y su gato *Azrael*. Sí se adoptan casi todos los de Schulz (1950-1973), empezando por *Snoopy*, aunque exceptuando al propio *Charlie Brown* (Carlitos), los protagonistas de *The Simpsons* (*Homer*, *Marge*, *Bart*, *Lisa* y *Maggie*) y los principales personajes (*Fry*, *Leela* y *Bender*) de *Futurama* (1999), la otra serie de Groening. Los héroes clásicos norteamericanos interplanetarios y/o salvadores del mundo suelen adaptarse más que adoptarse, excepto *Flash Gordon* (1933, Raymond). El caso de los personajes de *Batman* (originalmente 1939, Finger y Kane) es más complejo, porque algunos nos han llegado por versiones cinematográficas recientes. Frente a los originales *Batman* (1939) y *Robin*, *The Joker*, *Catwoman* o *Clayface* (1940), *Batgirl* es de 1961, *Ra's al Ghul* de 1971, *Killer Croc* de 1983, *Harley Quinn* (cf. *harlequin* “arlequín”) de 1992 y *Bane* de 1993. Después de la Segunda Guerra Mundial, los personajes de la Warner o los de Hanna y Barbera no resultarán necesariamente adoptados. Sí lo serán *Tom y Jerry* (1940-1959, Hanna y Barbera; 1960-1962, Deitch; 1963-1967, Jones), *Yosemite Sam* (1945, Freleng), *Mr. Magoo* (1949, Kaufman), *Speedy Gonzalez* (1953, Freleng), *Boo Boo*, el osito amigo de *Yogi* (1958, Hanna y Barbera), *Huckleberry Hound* (finales de los 50, Hanna y Barbera), *Magilla Gorilla* (1964, Hanna y Barbera) y algunos personajes secundarios de *The Flintstones* (1960, Hanna y Barbera) como *Betty*, *Dino*, *Pebbles* o *Bamm-Bamm*. Desde fechas mucho más recientes, se adopta hasta la morfología inglesa de plural en Los Teletubbies (1997, Wood y Davenport) junto con todos sus personajes (*Tinky Winky*, *Dipsy*, *Laa-laa* y *Po*), salvo la adaptación fonológica de *Nunu* para reproducir el *Noo Noo* inglés.

En los personajes humanos de la comedia cinematográfica, la adopción se equilibra con la substitución. El actor Gabriel Leuvielle adoptó el pseudónimo de *Max Linder* como nombre artístico y así se le conocerá en España: *Max patinador* (1906), *Max y la inauguración* (1911), *Max pedicuro* (1914) y otros. Lo mismo ocurre con el italiano *Totò* –mucho más comercial, desde luego, que el Antonio de Curtis Gagliardi Griffò Focas Commeno de su registro civil. Los nombres de los cómicos estadounidenses Harry Langdon y Harold Lloyd tampoco cambian para las pantallas españolas. Con los hermanos Marx, la adopción de los nombres anglo-sajones o de los italianizantes es prácticamente total como lo demuestran:

Rufus T. Firefly, *Brownie* y *Chicolini* (1933, *Duck Soup*, McCarey), *Dr. Hugo Z. Hackenbush*, *Stuffy* y *Tony* (1937, *Day at the Races*, Wood), *Prof. Quincy Adams Wagstaff* (1932, *Horsefeathers*, McLeod), *Otis B. Driftwood*, *Fiorello* y *Tomasso* (1935, *Night at the Opera*, Wood), *S. Quentin Quale*, *Joe Panello* y “*Rusty*” *Panello* (1940, *Go West*, Buzzell), o *J. Cheever Loophole*, *Antonio Pirelli* y *Punchy* (1943, *At the Circus*, Buzzell).

Como acabamos de ver con algunos de los personajes de Chico y de Harpo Marx, los translemas de una L3 (de una tercera lengua, distinta de la L1 de origen y la L2 de término), insertados en el TL1 suelen adoptarse. Así, al revés de lo ocurre con otros personajes de la misma película, *Bambi* (apócope del italiano *bambino* ya en Salten)¹² no sufre cambios en la versión española. Tampoco cambiará *Madame Bonfamille* (en *The Aristocats*, 1970, Reitherman) ni buena parte de los nombres franceses que han ido surgiendo en la factoría Disney. Lo mismo había sucedido con los personajes no franceses de *Tintin*, con *Haddock*, *Bianca Castafiore*, *Müller*, *Chang*, *Rastapopoulos*, *Allan Thompson*, *Oliveira da Figueira* o *Basil Bazaroff*. *Lucky Luke* no se reescribe... como se pronuncie es otra cosa. *Maus* (1986 y 1991, Spiegelman), el ratón superviviente del Holocausto, no solamente sigue siendo *Maus* en la traducción alemana sino también en la española. *Shreck* (en alemán “susto”, “temor”, “pavor”, “terror”, “pánico”, etc.), mal dado como *Shrek* (2001, Adamson & Jenson), tampoco sufrirá cambios.

Una variante, traductológicamente interesante, se produce cuando el inserto coincide con la lengua a la que se vierte, con la L2. En la práctica traductora habitual, el translema se incorpora sin más, sobre todo si es correcto en la L2, añadiendo, como mucho, una nota a pie de página para indicar que, en el original, ya está en la L2. Si, por el contrario, el inserto L2 no se ajusta

¹² Agradezco la información a Beverly Eddy y a la mediación de mi colega, la Dra. D.^a Brigitte Jirku.

a las normas gramaticales y de uso en la L2, la nota advierte al lector con un “*sic* en el original”. En nuestro corpus –de acuerdo con su inconsistencia traductológica generalizada– nos topamos con las dos decisiones opuestas: la adopción y la sustitución. Los amigos iberoamericanos de Donald, el loro brasileño *José Carioca* (1942) y el gallo mejicano *Panchito Pistolas* (también *Pistoles*) (1944, Disney) se incorporan sin más. El apellido de *Speedy Gonzalez* (1953 y 1955, Freleng) sólo añade la tilde al pasar al castellano, como ya le había ocurrido al *General Alcazar* (1935) de Hergé. Pero los traductores ingleses darán una de cal y otra de arena. *Le capitaine Haddock* (1941, Hergé) se incorpora como Captain Haddock y el pérfido visir árabe *Iznogoud* (1962 y 1966, Goscinny y Tabary) no se modifica, al entenderse perfectamente el *is no good* que contiene. En cambio, nada menos que *Iélosubmarine*, el homenaje a Los Beatles con que Goscinny y Uderzo bautizaron a la mujer del pescatero *Ordralfabetix* en *Astérix en Hispanie* (1969), quedará degradada a Bacteria.

2.1.2. La adaptación

2.1.2.1. La adaptación fonética

En la adaptación fonética, el translema se incorpora sin modificaciones ortográficas, pero se pronuncia según las reglas fono-ortográficas de la L2, como observamos en el *Gepetto* de Collodi desde la traducción de Calleja.

Entre los dibujos de Disney, la adaptación resulta evidente en *Dumbo* (1941), *Peter Pan* (1953), *Pocahontas* (1995) –que no tiene por qué aspirar la hache en castellano– y *Pongo* y *Perdita* de *Los 101 dálmatas* (1961). De los demás incluiremos, en primer lugar, a *Popeye* (1929, Segar) y a *Betty Boop* (1930, Fleischer), cuyo “apellido” tardaría en pronunciarse a la inglesa. Los personajes teleñecos *Scooter* y *Skeeter*, pero también *Spiderman* (1962, Lee y Ditko), se pronuncian con /e/ protética y, el último, sin diptongo. El teleñeco *Animal* lleva acentuación aguda en castellano, como *Superman* (1938, Shuster y Siegel). Otro teleñeco, el *Dr. Bunsen Honeydew* se queda en *Bunsen* en la versión española, omitiendo el apellido descriptivo. La amante esposa de *Addams*, *Morticia*, se adapta a la pronunciación interdental castellana, perdiendo la alusión a *mortician* (“empresario/a de pompas fúnebres”). Finalmente, *Heidi*, a partir del *anime* japonés (1974, Takahata), aspira la hache, pero no reproduce la diptongación alemana.

2.1.2.2. La adaptación ortográfica y prosódica

Un segundo tipo de adaptación y un grado más avanzado del proceso de “naturalización” modifica la ortografía y la prosodia. Se viene dando desde las

adaptaciones de la *Commedia dell'arte*: el Arlequín español y Harlequin inglés (*Arlecchino*), el Pantalón español (*Pantalone*) y los Polichinela o Polichinelle español y francés (*Pulcinella*). La adaptación prosódica resulta evidente en tres personajes disneyanos, Hércules (1997, Clements y Musker), Mulán (1998, Cook y Bancroft) y Tarzán (1999, Buck y Lima) por el uso de la tilde. Lo mismo ocurre con *Tintin* (1929, Hergé) y Tintín, mientras que otros personajes pueden entenderse como versiones matizadas por la traslación y *Tournesol* será Tornasol en español (es decir “girasol”, aunque también valga “colorante químico” como en el italiano Tornasole). *Rottenmeier* ve su apellido apenas modificado en Rottenmeyer en aras de una pronunciación más fácil y, al igual que *Heidi*, pierde el diptongo. Otro de los personajes japoneses, *Poketto Monsutā* (1997, Tojiri), se ha transformado en *Pokemon* para el juego de ordenador, antes de que el castellano lo acentúe en Pokémon. Por el contrario, el perro de Obélix, *Idéfix*, pierde la tilde en castellano. Finalmente, mencionaremos dos adaptaciones operadas sobre dos de los contados personajes españoles¹³ que han disfrutado de éxito en el extranjero: *Mortadelo y Filemón* (1958, Ibáñez) se adaptó en francés como Mortadel et Filémon y en italiano como Mortadella e Filemone, con traslación parcial.

2.1.2.3. La adaptación fono-ortográfica

En un grado similar de naturalización, la adaptación fono-ortográfica recurre a las modificaciones grafémicas para casar los translemas con la fonética propia de la L2. Es lo que ocurre con el *Tchang* (1936) de Hergé a la hora de traspararlo al inglés o el castellano –aunque no el neerlandés, que adopta la grafía–. A veces, el traductor se dejará inducir a error por la ortografía. El *Pinocchio* de Collodi se verterá como Pinocho en castellano ya desde un principio (antes de 1915) por el celeberrimo Calleja; y nunca se intentará ni la adopción (*Pinocchio*), ni la traslación parcial (Pinojo), ni la traslación completa (Piñon)¹⁴.

Por lo general, la solución es sencilla y se ofrece sin esfuerzo. *Clarabelle Cow* (1928, Disney) y *Faline*, la amiga de *Bambi*, truecan la desinencia

¹³ Según se anuncia en la edición de septiembre de este año de *Valencia City* (2007: 38), el *Capitán Trueno* (1955, Ambrós y Mora) se va a hacer en versión cinematográfica y en inglés como Thunder Captain –y no Captain Thunder, que sería lo correcto.

¹⁴ Se podía haber hecho, qué duda cabe, pero siempre nos puede quedar la duda de si no se llevó a cabo por la mera inercia de la imitación ortográfica –como cuando se “traduce” el topónimo neerlandés (*Kaap*) *Hoom* (literalmente “Cabo Cuerno”) por (Cabo de) Hornos, el flamenco *Brugge* (“puente”) por Brujas a partir del francés *Bruges*, o Canal de la Mancha también por el francés *La Manche*– o, lo que es menos probable, si se quiso evitar la confusión con “pinocha” en cualquiera de sus dos acepciones.

“femenina” y se convierten en Clarabella y Falina sin mayores problemas. Lo mismo pasa con la *Schtroumpfette* que en el inglés Smurfette retiene la desinencia femenina por no serle extraña; en castellano será Pitufina. *Cruella de Vil* reduce la *l* doble para no confundirse con la *elle* castellana y el osito *Winnie the Pooh* se reescribirá (1968, *Winnie the Pooh and the Blustery Day*, Reiterman; 1974, *Winnie the Pooh and Tigger too!*, Lounsbery) como Winni Pu, con omisión del artículo, antes de proceder a la apropiación. En lo que respecta a los demás dibujos, *Milou*, se puede reescribir Milú en castellano, igual que lo harán *Assurancetourix*: Asurancetúrix y *Abraracourcix*: Abrararcúrcix. Pero es cierto que no ha ocurrido lo mismo con otros dos translemas, igualmente valón y francés respectivamente y coetáneos de los anteriores: *Spirou* (1938, Rob-Vel) e *Iznogoud* (1962, 1966, Goscinny y Tabary). Además, *Wilma*, la mujer de *Fred Flintstone*, (1960, Hanna y Barbera) aparece como Vilma, en obvia contradicción con la retención de la *w* en Winni, que acabamos de ver. En italiano, *Pixie* y *Dixie* y *Jinks* (1958, Hanna y Barbera) serán Pixi, Dixi y Ginxi. Finalmente, la inexistencia de la *s* sonora, de la /z/, en castellano, hace que los *muppets* *Fozzie* y *Gonzo* sean Fossie y Gonso respectivamente.

2.2. La traslación

Entenderemos, como hemos venido haciendo en otros lugares (1983b, 1991, 1995, 2000, i.a.), que la segunda opción que se le presenta al traductor es la que vulgarmente se entiende por “traducción”: la que recoge la homología pertinente en la lengua y/o cultura meta y que, más como un kaleidoscopio que como el biselado de un prisma, re-presenta el mismo o casi el mismo referente: un *equi-designatum* o *iso-designatum* físico/objetual, metafísico/ideal-conceptual, o meramente gramatical.

2.2.1. La traslación “literal” y completa

La traslación por identidad de referentes es pertinente cuando el nombre propio describe o representa, cuando caracteriza con un cognomen, alias o apodo, cuando cumple, en fin, una función descriptiva: informativa.

2.2.1.1. La traslación del nombre común

Proceder a la traslación del elemento “común” del o dentro del nombre propio es casi obvio. *Pegeleg Pete* (1925, Disney) da Pete Patapalo en español, *Horace Horsecollar* (1929, Disney y Ubuwerks) Orazio Cavezza en italiano. *Yogi Bear*, la reescritura de Yogi Berra que tan poca gracia le hizo al jugador de beisbol de los New York Yankees, es El oso Yogui. Hanna y Barbera fueron

traduciendo mal que bien los modificadores de los *schtroumpfs* de Peyo: *le schtroumpf farceur* Jokey Smurf, *le schtroumpf grognon* Grouchy Smurf, *le schtroumpf maladroit* Clumsy Smurf, *le schtroumpf gourmand* Greedy Smurf, *le schtroumpf rêveur* Dreamy Smurf. Cierto que no siempre se hace. La ardilla, el “trasto” inquieto que el valón coloquial intitulaba *spirou* (1938, Rob-Vel), solamente pareció merecer los honores de la traslación (Robbedoes) al flamenco/neerlandés y de inmediato. Pero las decisiones divergen cuando el apellido es, a la vez, nombre común. *Donald Duck* (1934, Disney) sigue siendo El pato Donald, trastocando el tipo de nombre, como ya ha ocurrido y seguirá ocurriendo en otros muchos casos: *Mickey Mouse*, *Timothy Mouse*, *Clarabelle Cow*, *Horace Horsecollar*, *Yogi Bear*, *Woody Woodpecker*, *Porky Pig* y *Wile E. Coyote*. Esto no se da, por el contrario, con *Ferdinand the Bull* (1938, Disney), El toro Ferdinand; *Felix the Cat* (1919, Sullivan y Messmer), el gato Félix, ni con la adopción de translemas como *Yosemite Sam* (1945, Freleng) o *Foghorn Leghorn* (1946, McKimson). Por lo demás, *The Three Little Pigs* (1933, Disney) son Los tres cerditos; *Little Lulu* (1935, Buell), La pequeña Lulú; *The Addams Family* (1937, Addams), La familia Addams; *Flower* (en *Bambi*), Flor; *The Aristocats* (1970, Reitherman), Los aristogatos; *The Rescuers* (1977, Reitherman), Los rescatadores; *Captain America* (1941, Kirby), El capitán América; *The Roadrunner* (1948, Jones), El correcominos; *The Pink Panther* (1963, Freleng), La pantera rosa; *The Cookie Monster* (en *Sesame Street*) El monstruo de las galletas; *Kyaputen Tsubasa* (1981, Tokahashi, como *manga* y 1983, Imakake, como *anime*), Capitán Tsubasa; *The Lion King* (1994, Allers y Minkoff), El rey león y, de entre los enemigos de *Batman*, *Scarecrow* (1941), El espantapájaros; *Two-Face* (1942), Dos caras; *Poison Ivy* (1966), Hiedra venenosa, y *The Ventriloquist* (1988), El ventrilocuo. En casos contados, diferentes versiones entrarán en contradicción, como ocurre con *Captain Hook*, bien trasladado como El capitán Garfio en *Peter Pan* (1953, Disney), pero redundantemente como Hook, el capitán Garfio en *Hook* (1991, Spielberg).

Un segundo grupo lo constituyen los translemas que se originan, claramente, en una obra “clásica” literaria que ya tiene versión “aceptada” en la L2. En estos casos, la situación es similar a la que se produce en economía en la cadena: materia prima → producto manufacturado → producto distribuido bajo licencia. El mercado último puede recurrir a matizar (Koninklijke Philips N.V. > Philips España/Philips Ibérica) o reelaborar (FIAT vs. SEAT, Grundig vs. Inter), pero también puede procesar directamente la materia prima, como el petróleo. *Beauty and the Beast* (1881, Wise y Trousdale) será *La bella y la bestia* porque así era a partir del original *La belle et la bête* de Barbot de Vileneuve. *Den grimme ælling* y *Den lille havfrue* (1872, 1836, Andersen) ya

eran *El patito feo* y *La sirenita* cuando se estrenan *The Ugly Duckling* (1931 y 1939, Disney) y *The Little Mermaid* (1989, Clements y Musker), como también lo era *El sastrecillo valiente* desde *Das tapfere Schneiderlein* (1818, Grimm), sin tener que esperar a Disney (1938, *The Brave Little Tailor*). Y lo mismo ocurrirá con dos narraciones inglesas muy populares del siglo XIX: *Alice in Wonderland* (1951, Disney), *Alicia en el País de las Maravillas*, y *The Jungle Book* (1967, Reitherman), *El libro de la selva*. Hay excepciones, claro: dos casos de omisión y adición y uno de substitución. *Sleeping Beauty* (1959, Disney) recorta *La belle au bois dormant* de Perrault, que siempre fue, en castellano, *La bella durmiente del bosque*; y *The Hunchback of Notre Dame* (1996, Trousdale y Wise) amplía y recorta al mismo tiempo la *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, partiendo de títulos cinematográficos como el de 1923 con Lon Chaney. *Haha wo tazuneta sanzenri* (“3000 leguas en busca de mamá”), los dibujos animados de Takahata y Okayasa (1976), se presentaron al público de varios países, incluido el español Marco, de los Apeninos a los Andes, bajo la influencia de *Cuore* (1886), la novela de Edmondo de Amicis a partir del cual se desarrolla este *Dagli Appenini alle Ande*.

En el terreno de los personajes humanos, *Pippi Långstrump* (1945, Lindgren) trasladó el apodo como Calzaslargas, aunque en la América hispana puede aparecer como el también correcto Mediaslargas. Además se trueca singular en plural, como en el italiano Calzelunghe, frente al Langstrumpf alemán y el Longstocking inglés.

2.2.1.2. La traslación del nombre descriptivo

El nombre transparente o descriptivo se ofrece “naturalmente” a la traslación literal como venimos diciendo. El universo de *Astérix* se halla inmerso en esa categoría y ello lo hace particularmente atractivo para la traducción y para el análisis traductológico. En castellano, sus ejemplos más destacados son: Seguroatodoriésguix (*Assurancetourix*), Ordenalfabetix (*Ordralfabetix*), Esautomatix (*Cétautomatix*), Ideafix (*Idéfix*) e incluso Karabella (*Bonemine*), que en alemán será Gutemiene. La mano suelta de *The Addams Family* es *Thing* en inglés, Cosa en español y Dedos en Hispanoamérica.

2.2.2. La traslación parcial

En buena parte del corpus nos topamos con la traslación parcial, desacoplada, al suprimir o añadir el traductor uno o varios elementos del/al translema. La subvariante más común es la omisión. *Who killed Cook Robin* (1935, Disney) queda en *¿Quién mató a Petirrojo?* y *Speedy Gonzalez* (1953

y 1955, Freleng) no pasará de Rapidín en algunos países hispanoamericanos. *Charlie Brown* (1950, Schulz) sólo conserva el hipocorístico Carlitos, *Winnie the Pooh and the Honey Tree* (1966, Reitherman) se queda en El osito Winnie, *Porky Pig* (1935, Freleng) se limita a Porky, *Cétautomatix* será simplemente Automatix en francés e italiano, *Huckleberry Hound* (Hanna y Barbera) se reduce al hipocorístico Hucky en alemán y dos de los personajes de la *Heidi* de Spyri (1880) se acortarán, en 1974, en los dibujos animados de Takahata: el *Geisenpeter* (“Pedro el de las cabras”) será Pedro y *Großvater Alpöhi* (“el abuelo Alpöhi”) El abuelo.

La segunda posibilidad, la de la adición sobre el TL1, es menos común. *Horace Horsecollar* (1929, Disney y Ubuwerks) pasó a ser *El caballo Horacio* con traslación, adición y omisión; y, pocos años después, *Old King Cole* (1933, Disney), dio *La fiesta del rey Col*, con adición, omisión y adaptación de nombre propio en el mismo título. En español, *Pete’s Dragon* (1977) se amplió, con adición de nombre propio, a Pedro y el dragón Elliott. Y la versión francesa de *Huckleberry Hound* le añade el apodo Belles Oreilles.

2.2.3. La traslación libre

Entenderemos como traslación libre, no solamente la que prescinde en buena medida o totalmente del significado y sentido del TL1, sino también la que opta o por la ampliación o por la reducción semánticas, generalizando o especificando, y la que trueca el nombre propio no metonímico en común. Ya hemos comentado el caso de *Thumper* vuelto Tambor. Mayor tradición tiene reducir *Tinker Bell* (“campana de calderero”) a Campanilla sin mayor especificación, después de haber pasado por Campana de Cobre. *Mickey Mouse* (1928, Disney) era un ratoncito y como Topolino permaneció en italiano. *Mighty Mouse* (1944, Klein) trueca la aliteración de eme a erre con Super Ratón, anteponiendo los aspectos formales a los de contenido. De igual manera se procede con *Little Annie Fanny* (1962, Kurtzman y Elder) que, en español, será *Anita la huerfanita* por mantener sus valores formales y que no tiene nada que ver con *Little Orphan Annie* (1924, Gray). *The Riddler* (1948), *Mad Hatter* (1948) y *Mr. Freeze* (1959), tres de los enemigos de *Batman*, se quedarán en El Acertijo (con trueque de agente por nombre común), El Sombrero Loco (también agente por nombre común, despreciando la traducción aceptada del personaje de la *Alicia* de Carroll) y Sr. Frío (con ampliación de específico a genérico). Transposición similar será la de *Merriweather*, el hada de *Sleeping Beauty* (1959, Disney) que se concreta estacionalmente en Primavera. Un clásico como *Bugs Bunny* (1938 y 1940; Hardaway, Clampett, Avery, McKimson, Jones y Freleng) fue El Conejo de la Suerte hasta que, a finales

del pasado siglo, se recurrió a la adopción. *Woody Woodpecker* (1940, Lantz) es El Pájaro Carpintero con omisión de nombre propio, de modo similar a las versiones sueca y noruega bokmål: Hacke Hackspett y Hakke Hakkespett (“(pájaro) pico picapinos”, específicamente). El gato Jinks (*Mr. Jinks*, 1958, Hanna y Barbera) pierde su título humano y retoma su especie común. Daniel el Travieso (*Dennis the Menace*, 1951, Ketcham) no sólo modifica el rango gramatical de nombre a adjetivo sino que desvirtúa, mejora ligeramente, al personaje, dejándolo de “amenaza” en “travieso”. La misma decisión se tomó con *Uncle Fester* (1937, Addams) y Tío Fétido, pasando de nombre común a adjetivo. *Huckleberry Hound* (Hanna y Barbera) será Braccobaldo Bau (“braco valiente” más la onomatopeya del ladrido) en italiano y Roquet Belles Oreilles (“(perro) gozque/gozquecillo de hermosas orejas”) en francés. *Le grand schtroumpf* será Papa Smurf y *Le schtroumpf à lunettes*, Brainy Smurf para Hanna y Barbera, trocando los modificadores físicos. *The muppets* (1976, Henson) son *Los Teleñecos* en España y, de entre ellos, *Rowlf* (1962) se substituirá por Rodolfo. Cambios menores si los comparamos con Barrio Sésamo (*Sesame Street*) y sus personajes *Ernie* y *Bert*, que en España se substituirán como Epi y Blas (en Hispanoamérica Enrique y Beto), o la Gallina Caponata y Espinete.

2.2.4. La traslación mediante recurso a una L3

La traslación por versión ya existente en una L3 se da, verbigracia, cuando el español recurre, de rebote, al diminutivo francés Charlot –frente a un Carlitos, que sí circuló en la América de habla española– para reemplazar el *Charlie* de Chaplin, incluso en aquellos títulos que no contienen el nombre; entre tantos otros títulos de su primera época, *Caught in a cabaret* (1914), que se llamó aquí *Charlot camarero*.

2.3. La substitución

Aunque hay variantes, las substituciones pueden seguir tres pautas básicas.

La primera se fija en algún rasgo somático, significativo para la cultura del TL2, que puede coincidir con la cultura del TL1. Por ejemplo, resulta baladí recordar que la cultura occidental se ríe –benévola o malévolamente– de los gordos¹⁵; y no nos extrañará el apelativo de El Gordo (y el Flaco) para *Laurel*

¹⁵ Los bajos, los enanos, por ejemplo, los “verticalmente limitados” de la parodia políticamente correcta, son otra cosa: pueden provocar simpatía (*David el Gnomo*), irrisión (*El Enano de la Venta*), temor, o una mezcla de las dos últimas sensaciones (*Rumpelstilzchen*).

and Hardy; como no nos extrañaban *Gordito Relleno* o *Panchita*, la rolliza criada negra de *El Doctor Cataplasma*, ambos en *Pulgarcito*¹⁶.

La segunda hace lo propio con los rasgos intelectuales. En la tradición circense alemana, el payaso tonto se distingue el payaso listo no sólo por vestir peor y más desaliñado, sino porque, además, se intitula de necio: *Der dumme Augustus*. Es lo que veremos en España con Pamplinas (aunque también se usara el descriptivo Cara de Palo) por Buster Keaton en su primera época. Pero también es lo que sucedía con el personaje de *Boireau* (1906), vertido como Cretinetti al italiano y como Foolshead en inglés. El alemán Doof (“tonto”) servirá para el impertérrito personaje de Stan Laurel y el *Julius (the Cat)* (1924, Disney y Ubuwerks) será Mochales en castellano.

La tercera, la más común al principio, conlleva la substitución de nombre propio “opaco” por nombre propio “significativo” para la cultura del la L2. Es lo que hace el castellano al rebautizar como Jaimito al estadounidense Larry Semon o como Juanito al *Giannetto* de Parravicini o el *Gianettino* de Collodi. Lo mismo ocurre con el italiano *Polichinella* que no puede evitar ser Punch en inglés por la tradición de las marionetas *Punch and Judy*, equivalentes al *Kasperl* alemán.

2.3.1. La substitución total

Es fácil comprender que, en épocas de génesis nacional o de nacionalismo exaltado, se acuda a la substitución total. Si la Italia fascista impuso como término el del *calcio* italiano medieval para evitar el préstamo de *football*, no habrán de extrañarnos *Minnie* (1928, Disney) como Mimma y *Goofy* (1932, Disney) como Pippo. Pero esa preferencia por la substitución ni arranca con la marcha sobre Roma ni se rompe con la *Democrazia Cristiana*. *The Katzenjammer Kids* (1897, Dirks), esos epígonos o trasuntos de los *Max und Moritz* (1865) de Busch y antepasados de todos los niños peligro-público que han arrasado en los cómics, ya fueron Bibi e Bibò, *Happy Hooligan* (1900, Burr) fue Fortunello, mientras que *Jiggs y Maggie* (en *Bringing Up Father*, 1913, McMannus), se volvieron Arcibaldo y Petronila. Posteriormente, *Mortadelo y Filemón* (1958, Ibáñez) pueden ser Fortune e Fortuni, y *Bonemine* o *Agecanonix*, Beniamina y Matusalemix, respectivamente, para la versión italiana de *Astérix*.

¹⁶ El *élan vital* de aquel *pourquoi rit-on d'un nègre?* de Bergson en *Le rire* no se apagará sino a partir de los sesenta. Véase si no el *Bilbobul* italiano y los chistes de abisinias que ilustran la obra de Eco (2005: 213 s), las aventuras de *Tintin au Congo* (1931, Hergé) o el negrito (*young African-American boy/male* en inglés estadounidense políticamente correcto) *Babalí* que encontramos en *Morcillón y Babalí*, las tiras de Benajam de los años 50 en el TBO, por dar sólo unos ejemplos.

Pero la substitución es un recurso traductológico y cultural obvio cuando se trata de acercar los personajes extranjeros al público lector de los tebeos, cuando es imperativo evitar cualquier asomo de otredad que estorbe la compenetración, cuando se busca la naturalización, en suma. Eso explica entre otras razones, que el cuento universal cuyos orígenes se alegan tanto greco-egipcios como sínicos (Ginzburg, 1991: 191-194 y mapa 4) y que llamamos Cenicienta sea *Aschenputtel* en alemán (Grimm), *Cendrillon* en francés (Perrault), *Cenerentola* en italiano (Basile) y una mezcla de los dos últimos, *Cinderella*, en inglés... o que el *Rumpelstilzchen* de los Hermanos Grimm fuera *El Enano Saltarín* en español. *Mr. Jinks* habla en andaluz y a nadie le extraña; en algunos países hispanoamericanos, *Bruce Wayne*, el nombre “civil” de *Batman*, se transformará en Bruno Díaz con la mayor naturalidad. La substitución se da en toda latitud, época y régimen político. En la República Francesa, *Pegleg Pete* será Pat Hibulaire y, con un gobierno de Unidad Popular, *Mortimer Mouse* (1936, Disney), el admirador de Minnie y rival de *Mickey Mouse*, se trastocará en Ratino. En 1935, *Tim Tyler*, *Tim* y su amigo *Spud* (1932, Young) parecían más cercanos como Richard le Téméraire en 1935 y Raoul et Gaston, volviéndose *Flash Gordon* (1933, Raymond) Guy l’Eclair en 1936. Años después, ya en la Quinta República gaullista, *Mr. Jinks* (1958, Hanna y Barbera) se transformará en Jules; mientras que *Mortadelo y Filemón* pueden ser Futt et Fil (“fuste e hilo”). Igual les ocurrirá en neerlandés con Paling (“anguila”) y Ko, o se volverán redundantes como *Mortadelo e Salamao* y *Mortadelo e Salaminho* en portugués europeo y en brasileño.

Para la Segunda República española, *Tim* y *Spud* son Jorge y Fernando y *Dippy Dawg* (1932) Tribilín, como ya hemos mencionado. Y el franquismo, como era de esperar en un régimen nacionalista que arrancó con ensoñaciones autárquicas, no romperá esa tendencia. *Huey, Dewey y Louie* (1938, Disney), los sobrinos de Donald Duck, serán Juanito, Jorgito y Jaimito; *Chip ‘n Dale* (1943, Disney) Chip y Chop y *Ebenezer Scrooge McDuck* (culturalmente el popular *Ebenezer Scrooge* de *A Christmas Carol* de Dickens antepuesto como nombre de pila a un pretendido gentilicio escocés *McDuck*) se vierte como Tío Gilito¹⁷. El ya comentado *Tweety* (1942, Clampett) será, acertadamente, Piolín, a la vez que *Yosemite Sam* (1945, Freleng) y *Foghorn Leghorn* (1946, McKimson) pueden verse como Sam Bigotes y El Gallo Claudio respectivamente. *Jiminy Cricket* (*Pinocchio*, 1940, Disney), la substitución inglesa del *Grillo-parlante* de Collodi, será Pepito Grillo, despreciando la adaptación anterior. *Dupond et*

¹⁷ Lo que resulta inesperado, toda vez que “gil” –como es bien sabido– es sinónimo coloquial de “tonto”³ y es más que dudoso que el traductor tuviera en cuenta que, a un plutócrata como *McDuck* le conviniere Gil, nombre y/o apellido que el Siglo de Oro asociaba con los cristianos nuevos y los judaizantes.

Dupont, la pareja detectivesca de Hergé, se transforman, muy acertadamente, en Hernández y Fernández, con alternancia de efe y hache, de manera similar a lo conseguido en el inglés Thomson and Thompson, con una mínima variación ortográfica (que no fonética, puesto que la /p/ oclusiva bilabial y sorda no se percibe en ningún caso), o el alemán Schulze und Schultze, también de idéntica pronunciación. La libertad que se tomaron en los Estados Unidos con *Les schtroumpfs* (1958 y 1965, Peyo), cuando Hanna y Barbera sacaron *The Smurfs* en 1981, se repitió en España con Los Pitufos¹⁸ y los personajes protagonistas masculinos de *The Flintstones* (1960, Hanna y Barbera), Los Picapiedra, se transformaron y mucho en español: *Fred* será Pedro, mientras que su vecino y amigo, *Barney Rubble*, será Pablo Mármol. Finalmente, el neologizante *Merbabies* (1938, Harman e Ising) ya se había vertido como Sirenitas sin mayor detalle.

Las versiones en lengua inglesa de los personajes de Hergé y de Uderzo/Goscinny, así como de algunos de los *manga/anime*, acudieron generosamente a la sustitución. *Milou* (1929) es Snowy y *Tryphon Tournesol* (1944) Cuthbert Calculus. En el mundo de *Astérix*, *Idéfix* se volverá Dogmatix con cierta lógica, igual que *Agecanonix* Geriatrix; mientras que los emparejamientos *Panoramix*/Getafix, *Assourancetourix*/Cacofonix, *Abrararcourcix*/Vitalstatistix, *Ordralfabetix*/Unhygienix y *Bonemine*/Impedimenta (en los EE. UU., Belladonna, que tampoco tiene por qué ser piropo) chirrían. Finalmente, los personajes protagonistas de *Kyaputen Tsubasa*, es decir, *Tsubasa Ozora* y *Genzo Wakabayashi*, se transmutarán en Oliver Atom y Benji Price: Oliver y Benji.

El alemán hace otro tanto. El hipocorístico Tim figura en vez de *Tintin*, Struppi aparecerá en vez de *Milou* y Bienlein en vez de *Tournesol*. Y aunque se pueda comprender Methusalix por *Agecanonix*, con alusión cultural de nombre propio paradigmático—como ocurre en italiano y, con mucha mayor propiedad, en hebreo— y se alcanza Troubadix por el bardo *Assurancetourix*, Verleihnix (“¡nada de préstamos!”) suplantarán a *Cétautomatix*.

2.3.2. La sustitución del nombre propio y sus variantes

2.3.2.1. La sustitución de nombre propio por nombre propio

André de Chapais, alias André Deed, se dio a conocer en el papel del personaje *Boireau* (1906). Dicho personaje multiplicará las sustituciones por todas las lenguas de la Europa Occidental y se convertirá en Toribio o

¹⁸ Posiblemente a partir del catalán *patufet* o del castellano “pituso”.

en Sánchez en castellano, en Turibio en portugués, en Cretinetti en italiano y en Müller en alemán, mientras que la versión inglesa preferirá el descriptivo Foolshead. De manera similar, los otros grandes nombres del cine mudo francés de principios de siglo se substituirán en castellano. “Prince” en el papel de *Rigadin* se tornará Salustiano, Léonce Perret será Manolo a todos los efectos, Ferdinand Guillaume, Polidor y Jean Duran, en vísperas de la Gran Guerra (1912-1914), Onésimo. Ni Larry Semon ni Alvaro Vitali, años más tarde, tuvieron otro nombre para el público español que el de Jaimito, como ya hemos dicho. Juan Centella traslada el *Dick Fulmine* (1938) de Baggioli y Cossio; y, aunque hemos visto que los personajes “italianos” de los hermanos Marx no sufrían alteraciones en sus versiones españolas, *Pinky* y *Baravelli* de *Horsefeathers* (1932, McLeod) serán *Harpo* y *Chico* respectivamente. Años después, *Homero Alonzo Addams* será Gómez para los españoles, si bien los hispanoamericanos dan Homero. En el ámbito de los dibujos, *Kermit the Frog* (1955, Henson) será La Rana Gustavo y, para algunos hispanoamericanos, La rana René, con alteración.

2.3.2.2. La substitución de nombre de pila por nombre de pila

Cabe una variante añadida dentro de la substitución de nombres propios por nombres propios: la del nombre de pila. No entraremos a analizar los metonímicos, los paradigmáticos: ni los George calzonazos y los Bautista mayordomos, ni los Ambrogio milaneses o los Jordi alcoyanos. Más bien queremos defender como substitución lo que se ha venido admitiendo como mera naturalización o también como adaptación (*i.a.* Moya, 2000: 38-45 y Franco, 2000: 86): los cambios en los nombres de pila de origen común y extraño a la L1 y la L2, de origen hebreo, griego, latino o germánico. A tenor de lo ya expuesto, no se puede dudar de la apropiación en casos como Boris o Lourdes y no preocupará la variante ortográfica en Esther y Ester, Helena y Elena. Se podría pensar en una adaptación ortográfica y/o fonética en casos como el de Alfredo por Alfred, Roberto por Robert, Bibiana por Vivian, o Vilma por Wilma, en la medida en que el translema pertenece a la cultura del la L1 y la L2 se acopla a ese reto¹⁹. Ahora bien, ante Anthony, el castellano antepondrá Antonio, mucho más cercano a su origen latino; preferirá Inés al griego Agnes, el griego Cristóbal al griego Christopher y, en vez del hebreo Elizabeth, optará por Isabel. Tanto en el caso de estos nombres latinos, griegos y latinos y hebreos, pero también incluso en el de muchos de los germánicos (Matilde, Rodrigo, Carlos, Fernando, etc.), la L2 no aprehende elemento alguno

¹⁹ Y aun así sería argumentable, por ejemplo, para los dos primeros, puesto que, al igual que de la mayoría de nombres germánicos, existen versiones latino-medievales: *Alfredus* y *Robertus*.

de la L1 –luego no ha lugar la apropiación– sino que recurre a la forma en la que el translema L3 original ha evolucionado dentro de la tradición lingüística y cultural que le es propia. Paradigmáticamente, *Homer* (Simpson) es una adopción mientras que Homero (Addams) será una sustitución.

De este modo, entenderemos como sustitución de nombre de pila por nombre de pila los siguientes: *Mickey (Mouse)* (1928, Disney) por Miguelito, *Aurora y Flora y Phillip (Sleeping Beauty)*, 1959, Disney) por Aurora, Flora y Felipe; *Timothy (Mouse) (Dumbo)*, 1941, Disney) por Timoteo, *Adelheid* (como llama *Fräulein Rottenmeier* a *Heidi*) por Adelaida, *Klara* por Clara y *Dennis (the Menace)* (1951, Ketcham) por Daniel.

2.3.2.3. La sustitución de nombre propio por nombre común

Se acude al descriptivo y somático El Gordo y el Flaco para a la pareja *Laurel & Hardy*²⁰. *Julius (the Cat)* (1924, Disney y Ubuwerks), el antecedente de Mickey Mouse, será Mochales, mientras que, como ya hemos dicho, Buster Keaton fue por los españoles Pamplinas antes recuperar nombre y apellido en la década de los 60. Finalmente, *Jon Arbuckle*, el amo del gato *Garfield* (1978, Davis) se aceptó como Jon Bonachón en Argentina y Chile, con pareado incluido.

2.3.3. La sustitución del nombre común y sus variantes

Menos corriente resulta la sustitución de nombre común por nombre propio. *Olive Oyl* (1919, Segar), la novia de *Popeye*, se quedará en Olivia. *Daffy Duck* (1937, Avery y Clampett) cambiará su adjetivo (“mochales”, “majareta”) por Lucas. Dos miembros de *The Addams Family*, *Wednesday* y *Fester* serán Merlina y Lucas en Hispanoamérica. Aunque más discutible como nombre común (*pug* “doguillo”, *pug nosed* “chato”), *Pugsley*, el hermano gordinflón de *Wednesday*, fue Pericles en Hispanoamérica. *The Fox and the Hound* (1981, Rich y Berman) se presentaron con nombre propio, Tod y Toby, en el mercado español; y la *muppet* cerdita *Miss Piggy* será Miss Peggy... Señorita Marga, si se quiere. Y un solitario ejemplo destaca para la sustitución de nombre común por nombre común: *Lurch* (“sacudida”, “bandazo”, “tumbo”), el criado/mayordomo de los *Addams*, que se presentó en Hispanoamérica como Largo.

²⁰ Compárese con su mote alemán Dick und Doof, “(El) Gordo y (el) Tonto”.

2.4. La sustitución mediante recurso a una L3

El recurrir a una L3, como sustitución *ex novo*, en vez de apropiar o trasladar el TL1 no es común, pero tampoco desacostumbrado. Lo vemos en Smart & Clever, que es como las versiones alemana, noruega y checa rebautizan a *Mortadelo y Filemón*, o en la onomatopeya inglesa Flip & Flop de su versión danesa. Una tercera posibilidad es proponer una variante que imite pero no recoja un lexema en L3. Es lo que ofrece, con Miraculix (*Panoramix*) o Majestix (*Abraracourcix*), la versión alemana de *Astérix*.

2.5. La sustitución cultural

La sustitución cultural es sustitución en grado avanzado. Frente a fenómenos más o menos habituales en otros ámbitos, como la recuperación del *calcio* italiano ya mencionado, o del español medieval azafata (en vez de trasladar *air hostess* (1934) o *air stewardess* (1936)), la contra-oferta de *shadow boxing* como toreo de salón, o las alternativas para los personajes estereotipados, refranes, proverbios, chistes e insultos, la sustitución cultural no abunda en nuestro corpus. Sí, la versión francesa de *Pepé le Pew* convierte a esta mofeta franco-inglesa –burla paródica del galán francés para los anglosajones– en una bestezuela italo-francesa y le trueca el mote en *Pepé le Putois* (“Pepe la garduña”), recurriendo a un mustélido distinto. También es cierto que *Mickey Mouse* (1928, Disney) empezó siendo El ratoncito Pérez y que los Pinochos que van apareciendo en España de la mano de Salvador Bartolozzi Rubio a partir de 1917 (Benítez, 1986: 26-31) están totalmente españolizados, pero el negrito *Babalí* se relacionó indirectamente con el *Bilbolbul* (1908) de Mussino. Podríamos argüir y contra-argüir si los emparejamientos héroe-adolescente (*Batman y Robin*, *Roberto Alcázar y Pedrín*, *El Capitán Trueno* y *Crispín*) son versiones actuales del *meirakion*/compañero de la cultura espartana; o si la centenaria tradición tebeística de niños y niñas revoltosos que –antes de agotarse en el último tercio del siglo xx²¹– reciben, por medio del castigo físico ritualizado, el pago a sus travesuras (*Max und Moritz*, *The Katzenjammer Kids*, *Buster Brown*, *Little Orphan Annie*, *Little Annie Rooney*, *Little Iodine*, *Nancy* o *Little Lulu*; la primera época de *Zipi y Zape* o *Perico y Frescales*, *los dos iguales*) ha de entenderse como la versión burguesa de una fábula grecolatina o un *morality play* medieval. Pero eso ya es literatura comparada y contraste cultural y trasciende la traducción.

²¹ *Glory Bee* y su inseparable compañera *Sally Doolin* (2003, Marius) no se consideran como epígonos válidos, al ser una publicación *on-line*.

3. CONCLUSIONES

Desde un punto de vista cuantitativo y descontando los antecedentes literarios en Basile, Vileneuve, Perrault, Grimm, Andersen, Victor Hugo, Spyri, Salten, Parravicini o Collodi, las 600 entradas restantes se distribuyen de la siguiente manera:

- 369 translemas TL1 adoptados o adaptados (61%), de los cuales
 - 269 adopciones de originales no vertidos²² y posibles adopciones (44,83%)
 - 100 adaptaciones comprobadas (16,66%),
- 099 traslaciones (16,5%)
- 132 substituciones (22%).

No hay relación, como ya habíamos apuntado al principio, ni con el la edad del público meta, ni con la época ni con el carácter, humano o no, del TL1.

Es cierto que existe una tendencia generalizada a la substitución en la primera época de la cinematografía con los caricatos del cine silente y muy notoriamente con los cómicos franceses. También es cierto que abunda la substitución antes de la Segunda Guerra Mundial y, de manera, particular, con algunas series. Pero no podemos pasar por alto que en algunos casos, como los universos de Peyo o de Uderzo y Goscinny, la traslación y/o substitución es casi una exigencia. En términos generales, las cifras nos dicen que en el corpus se ha seguido la máxima de Schleiermacher: o nos entregamos al original mediante la apropiación o prescindimos de él mediante la substitución.

Los 99 casos de traslación responderán, sobre todo, a dos tipos de TL1: los translemas “transparentes” –que son la mayoría– y aquellos cuyo original literario antecede su traslado a las tiras cómicas o al cine de animación.

En numerosos casos, de la substitución y/o traslación se pasará, con el transcurso de los años, a la apropiación, incluso en su faceta más absoluta: la adopción. Es lo que encontramos, paradigmáticamente, con *Mickey Mouse* y con *Bugs Bunny*. Pero esos cambios de opción no tienen por qué relacionarse directamente con la “longevidad” del TL1. De hecho, aunque valga para los dos personajes citados y también para un Robín de los Bosques, identificado con Douglas Fairbanks (1922) y Erroll Flynn (1938), que se apropiará como *Robin Hood* a partir de 1960; no vale para otros, como Los Picapietra, o muchos de los personajes de las películas clásicas de Disney (ahí están, entre otros, los nombres de los enanos de Blancanieves), ni tampoco para Los Pitufos y otras

²² No se incluyen en este listado los 17 ejemplos de pareados españoles.

tiras, originalmente en francés. En última instancia vemos cómo la apropiación igual se auto-invita con lo más cercano igual como con lo más lejano, con el italiano Bianca y con el japonés Mononoke: no se requiere la tópica relación de plano cultural inclinado, de cultura de prestigio y donante sobre cultura subordinada y receptora, para optar por la apropiación.

Explicaciones, pues, para tanta sustitución las hay y numerosas. El humor ha de surgir de fuente cercana y conocida. Puesto que el texto cómico es persuasivo, catalizador de reacciones emocionales, no se pueden levantar obstáculos que dificulten esa meta. Los chistes de/para judíos, como los que trae Catford (1965: 54) o los que se escuchan en algunas *sitcoms* neoyorkinas, difícilmente pueden trascender la comunidad en la que se desenvuelven o aquella con los que se hallan en contacto; y ello ocurre incluso en un mismo país: Woody Allen hará más gracia en La Gran Manzana que en Salt Lake City, pongamos por caso. Concedido, el humor no solamente se recaba de lo sólito y próximo; nos reímos de lo heteróclito y heterogéneo de los extranjeros y los (¡seamos políticamente, ridículamente pues, correctos!) étnicamente heterocromos (o alocromos), y eso es algo que puede mezclarse con la risa catártica del susto: de la amenaza deshinchada, de lo ominoso vuelto pompas de jabón. También nos hemos reído y nos reímos de la desgracia (siempre y cuando nos sea ajena) y del que sufre los golpes en vez de uno. Sin entrar en disecciones psicoanalíticas freudianas a partir de *Triebe und Triebchicksale* (1915) y *Ein Kind wird geschlagen* (1919), la risa del *slapstick* es inmediata y, según se dice, “sana”. En las comedias de los *Keystone Cops*, como en los batacazos del payaso tonto en la pista del circo, no hay lugar para el discernimiento racional ni para la criba del intelecto. Ese es también el humor “infantil” de las marionetas de *Kasperl* y *Punch and Judy*, el de las muecas, donde la monstruosidad facial repele y agrada a la vez, el de los accidentes que sufre el Coyote persiguiendo al *Roadrunner* y el del sadismo de *Tweety* para con *Mr. Jinks* o de *Bugs Bunny* para con *Daffy Duck*. Comicidad que habrá de ser o universal o doméstica para que sea eficaz.

En fin. Son más de ciento cincuenta años del “novenio arte” de los *cómics*, más de un siglo de un séptimo arte, el cinematográfico, que prácticamente arrancaba con las bromas pesadas de *L'arroseur arrosé* (1895, Meliès), título melopoyético, con aliteración y juego de palabras incluido que, lógicamente, pierde en casi todas las traducciones²³. De los personajes dibujados apenas si hemos podido espumar la superficie del piélagos. Quedan muchos nombres por

²³ *El jardinero regado, Der begosenne Gärtner, The Tables Turned on the Gardener...* apenas se salvan dos: *L'innaffiatore innaffiato* y los títulos alternativos ingleses *The Waterer Watered* o *The Sprinkler Sprinkled*.

contrastar, sobre todo entre los personajes secundarios, antes de alcanzar un cierto grado de satisfacción.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. (2006² [2004]). *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.
- Benítez Eiroa, E. (1986 [1972]). “Nota preliminar” a *Las aventuras de Pinocho*. Tercera reimpresión. Madrid: Alianza. 17-32.
- Bergson, H. (1983 [1911]). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF.
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo (Crítica).
- Bousoño, C. (1970⁵ [1952]). *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. (Quinta edición muy aumentada. Versión definitiva). Madrid: Gredos.
- Bravo Villasante, C. (1973). *Antología de la literatura infantil española*. 2 vols. Madrid: Doncel (Libro joven de bolsillo).
- Calvo García de Leonardo, J. J. (1983a). “El problema de la traducción diacrónica: ‘The Tempest’ de William Shakespeare. Informe y propuesta de traslación”, Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad de Valencia.
- Calvo García de Leonardo, J. J. (1983b). “La traducción literaria diacrónica: una propuesta procesual de cotejo interlingüístico”, *Cuadernos de Filología. Teoría: Lenguajes* I, 2. Valencia. Facultad de Filología. Universidad de Valencia: 213-236.
- Calvo García de Leonardo, J. J. (1991). “Lenny subtítulado: el deslinde de un hito”, *Miscel.lània Homenatge Enrique García Díez* (edición a cargo de Ángel López García y de Evangelina Rodríguez Cuadros). Valencia. Universitat de València: 483-491.
- Calvo García de Leonardo, J. J. (2000). “La cartelera cinematográfica en versión original ¿síntesis dialéctica de aculturación o síntoma de sandía afectación?”. In: F. Fernández (ed.) (2000): 59-75.
- Carbonell i Cortés, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford: OUP.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Collodi, C. (1986). *Las aventuras de Pinocho*. (trad. M.^a Esther Benítez Eiroa). Tercera reimpresión. Madrid: Alianza.
- Coma, J. (dir.) (1982). *Historia de los comics*. 4 vols. Barcelona: Toutain Editor.
- Coma, J. (1992). *Diccionario de los comics*. La Edad de Oro. Barcelona: Plaza y Janés.

- Eco, U. (2005). *La misteriosa llama de la reina Loana*. (trad. Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen.
- Fernández F. (ed.) (2000). *Los estudios ingleses. El reto del tercer milenio. Sell. Studies in English Language and Literature. Miscellaneous. Vol. 2*. Valencia: Lengua Inglesa. Universitat de València.
- Franco, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*. Salamanca: Almar.
- G. Bertolín, J. R. (2007). “El Capitán Trueno. La primera superproducción generada y producida desde Valencia”, *Valencia City*. Año 1. Número 7. Septiembre del 2007: 38-40.
- Gasca, L. & M. Arrieta (2001). *Walt Disney. 100 años de magia*. Madrid: El País/Aguilar.
- Ginzburg, C. (1991). *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. (trad. Alberto Clavería Ibáñez). Barcelona: Muchnik editores.
- Gregor, U. & E. Patalas (1973). *Geschichte des Films*. München, Gütersloh, Wien: C. Bertelsmann Verlag.
- Grimm, J. y W. (s/d). *Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe in der Urfassung*. (Herausgegeben von Friedrich Panzer). Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag.
- Gubern, R. (1973). *Historia del cine*. 2 vols. Barcelona: Lumen.
- Lozano, H. (2005). “La carpeta olvidada”. In: U. Eco (2005): 487-492.
- Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid. Cátedra.
- Newmark, P. (1973) “Twenty-three restricted rules of translation”, *The Incorporated Linguist* 12.1 (enero 1973): 9-15.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Institute of English.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall.
- Propp, V. (1984⁴ [1974]). *Las raíces históricas del cuento*. (traducido de la versión italiana *Le radici storiche dei racconti di fate* por José Martín Arancibia). Madrid: Fundamentos.
- Ramírez, J.A. (1975a). *El “comic” femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Ramírez, J.A. (1975b). *La historieta cómica de postguerra*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Reiß, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronenberg/Ts: Scriptor Verlag.
- Richie, D. (2004). *Cien años del cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar.

- Santaemilia, J. (2000). "Los títulos de filmes en lengua inglesa y su traducción al español: ¿un caos intercultural?". In: F. Fernández (ed.) (2000): 203-218.
- Santoyo, J. C. (1985). *El delito de traducir*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Santoyo, J. C. (1986). "A propósito del término TRANSLEMA", *Actas del I congreso nacional de AESLA. Murcia, 14-17 de abril de 1983*, Madrid: AESLA-Sgel: 255-265.
- Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford: OUP.
- Torres, A. M. (1993). *Videoteca básica de cine*. Madrid: Alianza.
- Störig, H. J. (ed) (1969). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart-Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VV. AA. *El 9º Arte. 100 Años del cómic (1893-1993)*. 6 DVDs. Producción EITB. Distribución Icaria Multimedia S.L. Madrid.
<http://www.imdb.com/>