

tebeosfera \ [sumario de la revista tebeosfera](#)



TEBEOSFERA es una revista teórica cuatrimestral digital, gratuita, en línea y de acceso abierto para todo tipo de público fundada en 2001 que estudia los medios vinculados a la cultura popular gráfica, tales como la historieta y el humor gráfico, la ilustración, la novela popular o el cine. La publicación cuenta con comité científico, utiliza revisión por pares, está indexada por [Latindex](#), [DOAJ](#), [REDIB](#), [DRJI](#), [ERIH PLUS](#), [Dialnet](#), [Dulcinea](#), [MIAR](#) y cuenta con interfaz [OAI-PMH Dublin Core](#).

Revista **TEBEOSFERA**, ISSN 1579-2811. 3ª época, n°24 · 22/11/2023  
**BD CON ACENTO ESPAÑOL**

[POLÍTICA EDITORIAL](#) [NORMAS](#) [CRÉDITOS](#) [ANTERIORES](#)

Editorial

**EDITORIAL PARA TEBEOSFERA, TERCERA ÉPOCA, 24**

Sección monográfica 7 [-]



**Los historietistas españoles establecidos en Francia durante la dictadura franquista**  
de JESÚS LACASA VIDAL



**Las agencias de cómics españolas en la segunda mitad del siglo XX**  
de CARLOS DE GREGORIO



**Capoeira Nights. Los 'PIFs', autores de cómic españoles en el mercado francobelga de los ochenta hasta la actualidad**  
de ALICIA JARABA, ANA MIRALLES, JAVI



**Tito en el universo del álbum franco-belga: Soledad**  
de JESÚS GISBERT



**Una memoria plural con Le poids des héros de David Sala. Dibujar la memoria para liberarse del peso del pasado**  
de CHARLOTTE BLANCHARD



**Quimper, Buenos Aires, Barcelona. Veinte años de Bang Ediciones**  
de ED CAROSIA, KIKE INFAME, STÉPHANE CORBINAIS



**En busca del cómic perdido. Recuperación de la memoria del cómic en francés y otros idiomas raros**  
de MICHEL MATLY

Sección miscelánea 1 [-]



**Adaptación y autocensura en los márgenes de la historia de la historieta: del Reino Unido a Francia**  
de VÍCTOR RODRÍGUEZ INFIESTA

Reseñas 7 [-]



**Travesía por la Mente de Alan Moore: Reseña de 'Cuadernos de Humo Sagrado'**  
de JOSE ANTONIO CERRILLO VIDAL



**Tebeos para el niño y la niña**  
de MANUEL BARRERO



**Balada para Sophie: una música muda pero atronadora**  
de TOMÁS ORTEGA



**Canciones desde la América profunda**  
de CARLOS A. DEL BOSQUE

Víctor Rodríguez Infiesta (2023): "Adaptación y autocensura en los márgenes de la historia de la historieta: del Reino Unido a Francia. [https://revista.tebeosfera.com/documentos/adaptacion\\_y\\_autocensura...](https://revista.tebeosfera.com/documentos/adaptacion_y_autocensura...)



**Fábulas de desalmados. Dos tebeos de Norma: Lubianka y El cielo en la cabeza**  
de MANUEL BARRERO

---



**El artesano de la supervivencia**  
de PACO CERREJÓN

---



**Los colores de la oscuridad**  
de PEDRO PIEDRAS MONROY

---

**Ver sumarios anteriores**  
24 · 23 · 22 · 21 · 20 · 19 · 18 · 17 · 16 · 15 · 14 · 13 · 12 · 11 · 10 · 9 · 8 · 7 · 6 · 5 · 4 · 3 · 2 · 1 · 0  
Segunda época: 13 · 12 · 11 · 10 · 9 · 8 · 7 · 6 · 5 · 4 · 3 · 2 · 1 · 0  
Primera época: 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, T

---

**CITA DE ESTA PÁGINA / CITATION:**  
Asociación Cultural Tebeosfera (2023): Sumario de la revista *Tebeosfera*. Disponible en línea el 24-XI-2023 en: <https://www.tebeosfera.com/sumario/>

<https://revista.tebeosfera.com/sumario/24/>



**ADAPTACIÓN Y AUTOCENSURA EN LOS MÁRGENES DE LA HISTORIA DE LA HISTORIETA: DEL REINO UNIDO A FRANCIA**  
VÍCTOR RODRÍGUEZ INFIESTA (Universidad de Oviedo (UO))

Edición: **TEBEOSFERA (2016, ACYT) -3ª EPOCA- 24, 22-XI-2023**

Title: **Adaptation and self-censorship at the margins of the history of comics: from the United Kingdom to France**

Resumen / Abstract: **En estas páginas se aborda la modificación de tres historietas procedentes de la editorial británica D.C. Thomson, publicadas a finales de los años setenta en Francia por Arédit, en la revista Audax. Las decisiones tomadas en relación con la autocensura o por otros motivos revelan un proceso de adaptación complejo en el que intervienen distintas manos. No solo las transformaciones relacionadas con la lengua, también la materialidad, el formato, la periodicidad, alteran profundamente la obra original. / These pages deal with the modification of three comic strips from the British publisher D.C. Thomson, published at the end of the seventies in France by Arédit, in Audax magazine. The decisions taken in relation to self-censorship or for other reasons reveal a complex adaptation process involving different hands. Not only the transformations related to the language, but also the materiality, the format, the periodicity, profoundly alter the original work.**

Palabras clave / Keywords: **Autocensura, Adaptaciones de formato, Arédit, Petits formats, D.C. Thomson/ Autocensura, Adaptaciones de formato, Arédit, Petits formats, D.C. Thompson**

**ADAPTACIÓN Y AUTOCENSURA EN LOS MÁRGENES DE LA HISTORIA DE LA HISTORIETA: DEL REINO UNIDO A FRANCIA**

Hace mucho tiempo que los contornos de la historieta franco-belga se definen a partir de un canon fácilmente reconocible, con un espacio central en el que aparecen algunos maestros indiscutibles y sus obras, publicaciones periódicas memorables (*Tintin*, *Le journal de Spirou*, *Pilote*, *Métal Hurlant*...) o algunos grandes editores como Casterman, Dargaud, Dupuis o Le Lombard. En un segundo círculo se encuentra, dentro de las mismas categorías, aquello que por distintos motivos no ha sido juzgado del mismo interés, partiendo no tanto de los gustos del público o las ventas como de un proceso de legitimación de la *bande dessinée* en torno unas características particulares, de manera que *Le journal de Mickey*, *Pif Gadget* o las revistas para niñas y jóvenes han merecido en general una menor consideración que los tres primeros semanarios más arriba citados o las series publicadas en los mismos. Al mismo tiempo el álbum se ha convertido en la necesaria vía para la consagración de un autor y el soporte más digno de su obra. Así, en el espacio menos visible de los sucesivos círculos concéntricos o en los márgenes de los mismos, sigue quedando en la penumbra una vasta producción editorial, rica y a menudo extremadamente popular, relegada a un olvido relativo por el escaso valor otorgado a sus contenidos, lo que puede relacionarse con el público al que se dirigían algunas publicaciones<sup>[1]</sup>.

Entre toda esta producción, los denominados *petits formats* pueden considerarse una categoría propia, que sigue formando hoy en día un espacio relativamente aparte en el mundo de la *bédéphilie*[2]. Se trata de revistas de pequeño tamaño, a menudo con un formato 13x18 (así es en el caso de *Audax*, el título en el que nos detendremos más adelante) y un pequeño número de relatos en blanco y negro como contenido principal, muchas veces episodios completos, así como una presentación formal modesta, que contribuye a que el precio de portada pueda ser reducido. Pese a la denominación, *petit format* o *PF*, no podemos quedarnos únicamente con las dimensiones, por otra parte variables; se trata en gran medida de la producción más característica de un cierto número de editores como Impéria, Lug, Aventures et voyages, Artima/Arédit y otros, que durante algún tiempo inundan el mercado con éxito, lo que no impide que otro tipo de publicaciones vivan una época dorada. Gérard Thomassian se refiere principalmente a los años 1955-1965, y Évariste Blanchet prolonga el periodo más o menos favorable hasta mediados de los años setenta, basándose únicamente en la aparición de títulos nuevos (Blanchet, 2020: 554). Los ejemplos que veremos aquí están fechados en 1977 y 1979, por lo tanto en una etapa que a todas luces ya no se corresponde con los momentos de mayores ventas. François Hue ha estimado una tirada media de los trece fascículos editados en 1978-1979 por Arédit, la editorial de *Audax*, en 30.000 ejemplares, dejando de lado las publicaciones de superhéroes y femeninas. Se trata de la cifra más baja de entre las editoriales que cita, que de todos modos han perdido bastante terreno en 1983, situándose a notable distancia de los más de 200.000 ejemplares que llegan a alcanzar algunos títulos en el considerado como mejor periodo (el ya señalado, entre 1955-1965)[3]. Y la situación no dejará de agravarse rápidamente.

Entre las características de este tipo de publicaciones puede señalarse también la periodicidad, normalmente bimensual, mensual, bimestral o trimestral, muy rara vez semanal, así como una presencia globalmente abundante de historietas extranjeras, procedentes de Italia, Reino Unido, España, Estados Unidos... Ello implica un proceso de adaptación al mercado francés y a una política editorial concreta que puede modificar en profundidad la obra original, tanto en lo que hace a la traducción como en el resto de componentes de un medio en el que textos e imágenes forman parte de un todo. Si nos situamos a finales de los años setenta, el interés cultural suscitado por el noveno arte en Francia no es ya en absoluto una novedad. Incluso el fenómeno que veremos más adelante, la adaptación a formatos y contextos diferentes, había sido analizado tiempo atrás específicamente, como muestra el artículo de Pierre Couperie (1963) que se menciona en este trabajo, procedente del pionero boletín del Club des bandes dessinées, *Giff-Wiff*. Sin embargo, los contenidos de *Audax* y otras publicaciones similares están muy lejos, en cuanto al lento proceso de legitimación cultural de la *bande dessinée*, de las series estadounidenses publicadas en Francia antes de la Segunda Guerra Mundial o de los grandes autores franco-belgas. Se trata de una producción considerada, como indica Évariste Blanchet (1997), antes de matizar sus palabras en una nota al pie, falta de ambición artística, de *consumo corriente*, producida por estajanovistas que acumulan los clichés[4]. Obviamente, en este contexto, el respeto a la obra original está completamente ausente, de manera que el editor que publica historietas

procedentes de otros países tiene total libertad para manipular el producto que ha adquirido, con valor comercial pero no artístico.

Los ejemplos de viñetas retocadas o mal traducidas podrían multiplicarse. Pero el objetivo de estas páginas no es únicamente comparar la publicación original con su adaptación, sino acercarse a alguna de las prácticas concretas, a la rutina que se da en ese espacio opaco que suelen ser las redacciones y en general el lugar de trabajo, mediante algunos ejemplos procedentes de documentos internos de la propia editorial[5], Arédit en este caso. Puede darse un proceso de modificación del significado de la obra original en distintos grados. A la descontextualización editorial se unen las dificultades de la traducción del texto a una lengua y a un espacio cultural distintos, así como la posible adaptación del dibujo a otro formato. En realidad, la pretensión de separar textos e imágenes puede dificultar la comprensión de la naturaleza misma del medio, sobre todo si adoptamos el punto de vista de la recepción o queremos abordar los contenidos de una obra. Pero esta afirmación puede ser matizada cuando se trata de detenernos específicamente en un proceso de adaptación en el que parece lógico diferenciar la aportación del traductor o traductora, el rotulado, el trabajo de quien se ocupa de encajar las diferentes viñetas en el nuevo espacio o la labor de los dibujantes añadiendo, ampliando o eliminando partes de la plancha inicial; aun cuando estas acciones se relacionen directamente o incluso alguna de ellas pueda proceder de la misma persona. Por ello distinguiremos aquí el acercamiento a la traducción de textos, en el marco de un proceso de adaptación mayor, y la modificación de imágenes, centrando lo esencial del análisis en ejemplos distintos. Es cierto, en todo caso, que el peso del marco legal afecta al medio de expresión en su totalidad, al margen de que sea la naturaleza predominante del aspecto gráfico de la historieta lo que origine determinados prejuicios. La Ley del 16 de julio de 1949 y sus consecuencias pueden ponerse en un contexto global de denuncia de la historieta en distintos países[6]. En el ámbito francófono, la ley sobre las publicaciones destinadas a la juventud ha hecho correr mucha tinta[7], y debe ser tenida particularmente en cuenta, en gran medida por la autocensura que provoca, materializada en los ejemplos en los que vamos a detenernos. En los tres casos se trata de historietas incluidas en *Audax*, en la cuarta serie (1973-1981) publicada con este título por Artima/Arédit, la editorial fundada en Tourcoing durante la Segunda Guerra Mundial y que más adelante publicará numerosos títulos de diferente origen y temática en pequeño formato.

## **Postman**

En el número 31 del bimestral *Audax*, publicado en septiembre de 1979, se incluían varias historietas completas, entre ellas un relato titulado "Colis encombrants". Prácticamente ningún lector de la época habría podido imaginar el proceso de adaptación sufrido por aquellas páginas o su origen, aunque en un lugar discreto, como en otros tres de los relatos gráficos de aquel número, pudiera verse una

minúscula y sin duda poco reveladora mención: «©D-C THOMSON 1979»[8]. Se hacía así referencia a la empresa editorial escocesa del mismo nombre, fundada por David Couper Thomson a principios de siglo, con una notable actividad en este terreno en la época que nos interesa[9]. Más concretamente, el relato procedía del número 813 (17 de mayo de 1975) de un semanario de prolongada vida, *The Hotspur* (1963-1981), aunque esto no se indicara en absoluto en el trimestral francés.

La documentación procedente de Arédit nos permite en primer lugar seguir el proceso de traducción mediante dos hojas y media mecanografiadas, con una traducción inicial a la que alguien (tal vez el mismo traductor, al parecer Maurice Motter) incorpora con bolígrafo azul correcciones menores y en la que otra mano distinta, en rojo, añade alguna palabra ausente, tacha y modifica abundantemente expresiones o términos. La labor de esta última persona, que denominaremos corrector y actúa sobre una traducción inicial bastante literal, resulta reveladora de alguna de las dificultades presentes cuando se trata de realizar esta labor. Obviamente, la primera cuestión que debe tenerse en cuenta si se quiere —o se está en condiciones de— realizar una buena traducción es la interrelación existente entre texto e imagen, evitando caer en el error de trabajar con el primero sin tener en cuenta la segunda. Además, en la historieta a menudo se incluyen, junto a cartelas y globos, otros mensajes lingüísticos que escapan a estos espacios: desde las onomatopeyas hasta la representación de un libro o un periódico, o, entre otros muchos ejemplos posibles, una amplia gama de escrituras expuestas. En este punto, durante el proceso de traducción es posible elegir entre distintas posibilidades. Como recoge Nadine Celotti, puede optarse por mantener el texto original, por traducir, reproduciendo o no la rotulación recibida, que es lo que se hace en el caso que nos interesa con la mayor parte de los letreros de los edificios en el texto mecanografiado, o también cabe, entre otras opciones, suprimir el mensaje (Celotti, 2000). Esto último es lo que finalmente se plasmará en algunas viñetas de la publicación francesa (2 y 7), en las que la persona encargada de este trabajo había traducido “Yass Post Office” como “Yass Bureau de poste”, antes de que la mano del corrector tachara la traducción, de modo que los letreros del dibujo publicado desaparecerán, lo mismo que en la antepenúltima viñeta (únicamente “Post Office” aquí). Como en este último caso la traducción no había sido tachada, podemos atribuir la iniciativa de esta acción concreta al rotulista (el texto aparece oculto por un globo), a quien decide el emplazamiento del bocadillo o al dibujante, que al mismo tiempo parece improvisar al traducir en la misma viñeta otro letrero irrelevante y poco visible, “Store”, como “Hotel”. La traducción final es, por lo tanto, si la contemplamos también en sus elementos más secundarios, fruto de la intervención de un cierto número de actores, aplicándose diferentes estrategias de forma consciente o inconsciente. Así, al parecer, en la historieta publicada en Francia se intenta eliminar cualquier traza de la lengua de salida. Sin embargo, quedan sin borrar, probablemente por inadvertencia, las palabras difícilmente perceptibles de las sacas de correos en la primera y en la segunda viñeta, “Royal Mail” (pero no así en la duodécima), registrándose otra de las posibilidades enumeradas por Celotti, la de no traducir el mensaje.



Imagen 1. "Postman in the Outback". Publicación original anotada, procedente de los archivos de Arédit.

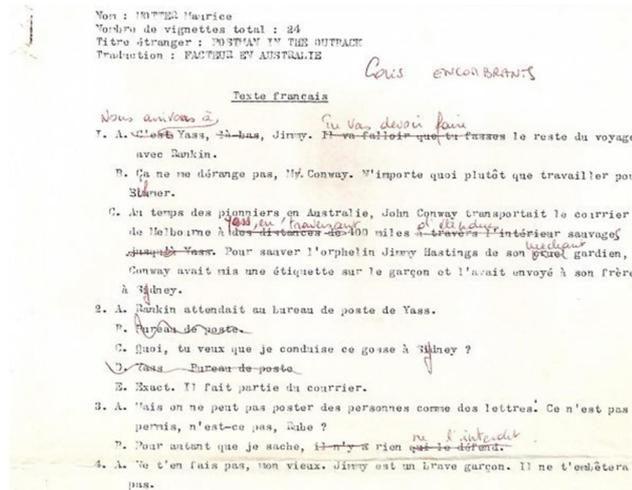


Imagen 2. Traducción al francés mecanografiada y corregida.

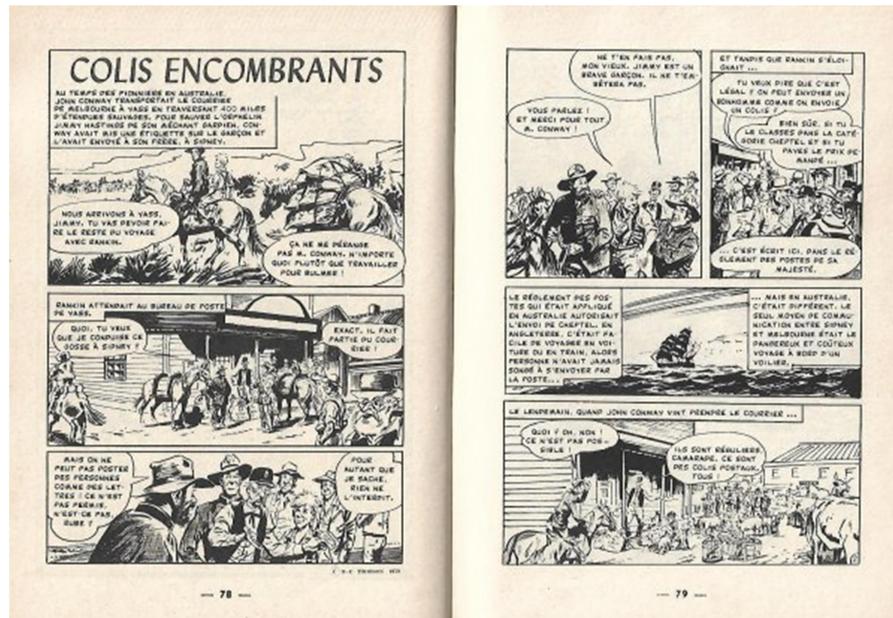


Imagen 3. "Colis encombrants", *Audax*, nº 31.

Una característica muy conocida de este tipo de traducciones es la necesidad de adaptar la extensión del texto al espacio disponible en el bocadillo. Como señala, por ejemplo, Thierry Groensteen (2010), el problema se agudiza cuando se trata de traducir del inglés, lengua mucho más concisa que el francés. En este caso, teniendo en cuenta el número de palabras, la dilatación del texto meta puede calcularse en un 15%, aunque obviamente tras la generalización se oculten importantes variaciones (Delisle, 2021: 64). Una traducción demasiado minuciosamente fiel, continúa Groensteen, puede revelarse demasiado extensa para ser alojada en el espacio ya diseñado del bocadillo; el traductor se ve abocado, o bien a sacrificar ciertos matices o precisiones, o bien a adoptar los giros más concisos posibles, que no siempre son los más naturales (Groensteen, 2010). Si bien al principio la persona que realiza este trabajo puede llegar incluso a contar las palabras de ambos textos, con una mayor experiencia no queda más remedio que interiorizar, en cierto modo, el control de la extensión: «la limitación del espacio de la traducción se hace “a ojo”, ya que tampoco nos podemos permitir ir contando los caracteres» (Filipetto, 2018; Höchemer, 2018).

En nuestro ejemplo, una parte de la acción del corrector parece estar al servicio de la simplicidad, la naturalidad y la contención, aunque en la versión publicada en *Audax* los globos no sean los mismos que los originales. Las decisiones que deben tomarse no son ajenas al editor; se relacionan con la posibilidad de ampliar los bocadillos cubriendo una parte del dibujo, o bien de reducir el contenido escrito (Berthou, 2019: 1180-1181). En este caso también hay que tener en cuenta que

aunque la parte original de las viñetas aparece siempre reproducida a un menor tamaño en *Audax* (no así en la plancha remontada), y alguna vez se recorta, con lo que hay menos lugar para textos con un tamaño de letra aceptable, muy a menudo se añade espacio, como veremos un poco más adelante[10]. La superficie total ocupada por la versión francesa publicada es, en todo caso, menor que la original. El texto en inglés del primer bocadillo de la primera viñeta incluye 72 caracteres sin contar los espacios: «That’s Yass ahead, Jimmy. You’ll have to travel the rest of the way with Rankin’s rider», y es traducido utilizando solamente 70 caracteres: «C’est Yass, là-bas, Jimmy. Il va falloir que tu fasses le reste du voyage avec Rankin», si bien la mano del bolígrafo rojo reduce aún más la extensión, hasta 65 caracteres, haciéndola más fluida: «Nous arrivons à Yass, Jimmy. Tu vas devoir faire le reste du voyage avec Rankin». Algo similar sucede en parte del diálogo de la tercera viñeta, que, en este caso sí, aumenta considerablemente en la traducción, al pasar de 32 («Ain’t nothing against it that I know of») a 42 caracteres: «Pour autant que je sache, il n’y a rien qui le défend», antes de que el corrector simplifique con un más ágil: «Pour autant que je sache, rien ne l’interdit» (37 caracteres). En otra viñeta, la duodécima, se da un caso característico de traducción que, siendo muy literal, ocupa bastante más espacio en el texto meta que en el texto origen y en el que se trata de evitar que “desborde” excesivamente mediante la supresión de elementos prescindibles o determinados giros. «When H. J. Wilson hears how much of his money I’ve spent on horses, food and fodder it’ll spoil his appetite for a month!», podemos leer en el texto original, traducido inicialmente como sigue: «Quand H.J. Wilson va apprendre combien j’ai dépensé de son argent en chevaux, en nourriture et en fourrage, cela lui coupera l’appétit pour un mois!». De manera que los 98 caracteres iniciales se convierten en 124 al verterlos al francés, antes de que el corrector contenga ligeramente la tendencia, eliminando las iniciales de Wilson, transformando «va apprendre» en «apprendra», y convirtiendo «cela lui coupera l’appétit» en «il aura l’appétit coupé», con lo cual descendemos de 124 a 115 caracteres.

A veces se corrige algún descuido (“Sydney” en lugar de “Sidney”); se orienta el sentido de lo expresado: «deliver livestock» – «délivrer du cheptel» (traducción) – «livrer du cheptel» (corrección); se trata de evitar la confusión que pudiera provocar una palabra usada en ambas lenguas («mustering the stock» – «rassembler le stock» – «rassembler le troupeau»), o de adaptar una de las variantes de la interjección de la risa, «ha, ha, ha», que había sido dejada por el traductor prácticamente igual que en el original: «haw-haw-haw». Esto último, a primera vista menos relevante que otras cuestiones, merece cierta atención si tenemos en cuenta los valores que es posible atribuir a las diferentes representaciones de la risa, incluso en el mismo idioma (Rodríguez, 2019: 245-249), o el carácter de convención en una lengua concreta de las mismas. Otra cuestión que merece ser comentada es el color local que en inglés puede dársele al lenguaje utilizado en una historia que se desarrolla en Australia. Las palabras originales: «them squatters and farmers», dan lugar a «ces squatters et ces fermiers». La no traducción del término “squatters”, ocupantes inicialmente ilegales de tierras de pastoreo, con un significado muy preciso en la historia de Australia[11], muestra la dificultad de recoger en una sola palabra en otra lengua el rico y bien perfilado significado histórico que algunos lectores

anglófonos podrían comprender, pero que seguramente tiene menos sentido para el lector medio francés, aunque también se emplee en francés. Con criterio práctico en función de lo que se esperaba de una traducción como aquella, el corrector opta por eliminar la palabra, percibiendo al parecer que la función de ésta consistía más en crear un ambiente difícilmente transferible que en aportar algo a la comprensión de la trama. Un poco más adelante, el término del inglés australiano "tucker" pierde también inevitablemente su específico sabor local, al ser traducido inicialmente como "mangeaille" y después sustituido por "nourriture".

Poco a poco se van perdiendo matices, y a ello deben añadirse las modificaciones que se dan en otros aspectos. La adaptación de los aproximadamente 30x21 cm. de *The Hotspur* al formato de *Audax*, 18x13, no podía realizarse sin consecuencias de cierto calado. Las historietas de la publicación británica habían sido concebidas para publicarse en un espacio muy concreto. Imponiendo restricciones y potencialidades artísticas, sin duda la página es un elemento creativo fundamental que no puede modificarse fácilmente en un proceso editorial sin que se den alteraciones sustanciales (Rota, 2008: 83). En la publicación francesa, tanto en este relato como en los que veremos a continuación, pueden distinguirse sin dificultad algunas estrategias de adaptación visual bien conocidas (*cf.* Zanettin, 2014), que incluyen cambios en el diseño de la página y modificaciones en los dibujos de las viñetas o en los globos. Todo ello está estrechamente relacionado entre sí, dando lugar en *Audax* a una composición de la página muy diferente, en la cual los bocadillos pueden ocultar parte del dibujo original o dar lugar a añadidos, recortándose alguna vez las viñetas o ampliando un espacio en el que, prácticamente siempre en los laterales, se añade decorado o lo que podríamos denominar figurantes sin voz. Respecto a la labor del dibujante, estamos ante un buen ejemplo, repetido en cierto número de publicaciones en distintos países, de resultado poco afortunado por la distancia entre el estilo y el oficio del artista británico, James Bleach, y el trabajo realizado en Francia por un dibujante claramente menos experimentado.

Es posible percibir a simple vista la disparidad en la ejecución de algunos dibujos si los observamos atentamente. Pero solo puede constatarse que se trata de dos manos distintas cotejando ambas publicaciones, o disponiendo de las planchas en las que se realiza el trabajo de adaptación. Se trata de siete páginas y la tercera parte de otra (el resto se reserva para publicidad), en las que se vierte lo que se considera esencial de las tres páginas originales, añadiéndose también a veces alguna anotación. Las planchas remontadas en Francia tienen un tamaño ligeramente superior a la publicación de *Arédit* e incorporan recortes de una copia en papel fotográfico del dibujo inicial (*bromure*), que en las imágenes que podemos ver más abajo pueden distinguirse del resto por su color grisáceo. Las cartelas y los globos se dibujan en los espacios añadidos o se superponen a la copia recortada y en ellas se pegan los textos. El *gouache* blanco es abundantemente usado para cubrir todo aquello que no debe percibirse en la edición final.

Más arriba, en la imagen 1, puede verse la primera página del relato original manejado por Arédit, con letras y números a lápiz que remiten a la traducción mecanografiada (imagen 2). A continuación se insertan las dos primeras páginas de la versión francesa remontada (imagen 3). Deteniéndonos ahora únicamente en el dibujo, para quien leyera *Audax* podría pasar desapercibido el trabajo que se realiza por ejemplo con la séptima viñeta de la edición original, consistente en añadidos a derecha e izquierda: ganado y los cuartos traseros del caballo del protagonista, además de retocar y ampliar lo que se percibe de los edificios. La segunda viñeta, en cambio, está modificada de manera menos hábil, al incorporarse a la derecha un anciano con barba cuyo estilo no encaja demasiado con el de James Bleach, y un jinete a la izquierda ejecutado de forma claramente más torpe que los del dibujante británico. Alguna otra viñeta apunta en la misma dirección, por ejemplo la penúltima del relato (imágenes 5 y 6), completada con un sombrío personaje a un lado, cuyo estilo difiere no solo del de Bleach sino de la adición comentada, además de añadirse en el otro extremo una joven. Podría incluso plantearse la hipótesis de que, por alguna circunstancia particular, determinados añadidos procedan de manos distintas. Arédit contaba entre su personal con un pequeño número de dibujantes destinados a completar viñetas y a otras actividades, además de recurrir en determinada época a refuerzos externos[12]; y para las labores de maquetación y retoque conocemos bien el caso de las ediciones Lug, de Lyon, en cuyo taller inicia su carrera, entre otros, Jean-Yves Mitton (Delhaye, 2023; Cyper, 2001)[13]. Sea como sea, el trazo ágil del dibujante británico, que muestra conocer los fundamentos del oficio, contrasta con la torpeza evidenciada al añadir los personajes complementarios.

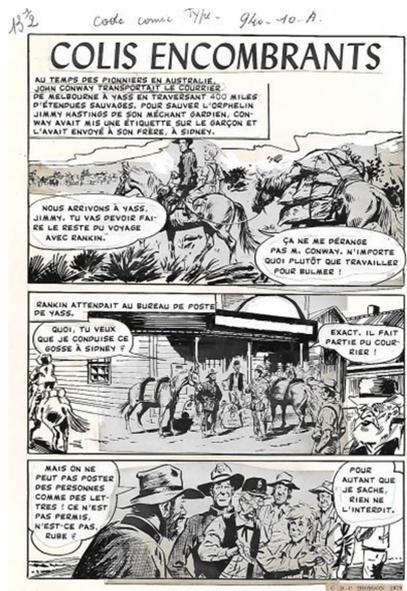


Imagen 4, arriba y abajo. Planchas remontadas para su publicación en *Audax*. En gris, la copia

recortada de la historieta original, en blanco los añadidos.



Imagen 5. "Postman in the Outback", viñeta original.



Imagen 6. “Colis encombrants”, viñeta modificada.

A todo lo señalado se añade otra modificación mayor consistente en borrar las huellas de la serialidad presente en la obra original, aunque no por ello desaparezcan totalmente del relato. En efecto, el título original es “Postman in the outback”, pero con ello en realidad se identifica globalmente una serie en la que las entregas, con argumento relativamente independiente, carecen de título propio. En la revista británica, *The Hotspur*, las aventuras del cartero John Conway se titulan siempre del mismo modo, tanto en el número que nos interesa (813, del 17 de mayo de 1975) como en los precedentes (811, del 3 de mayo, y 812, 10 de mayo). El lector británico habitual sabía bien quién era Wilson, personaje que cobra protagonismo en la segunda mitad del relato, conocía la historia de Jimmy, el niño de la primera viñeta, así como el brutal comportamiento de Bulmer, al que se menciona en la historieta publicada en Francia sin que esté totalmente claro de quién se trata. En cambio, en los dos números anteriores de *Audax*, el 29 y el 30, con depósito legal de enero y abril de 1979 respectivamente, no aparece rastro alguno de las aventuras del cartero; tampoco en el número especial publicado en junio del mismo año, lo que no quiere decir que debamos descartar la publicación de alguna entrega de forma individual en los años anteriores. Poco importa en realidad, ya que en cualquier caso desaparece la continuidad que podemos ver en el semanario británico. Lo que en principio era un relato con sentido propio incluido en un ciclo más amplio, se convierte al llegar a otro país en una aventura única que pierde los signos de continuidad. El título común es traducido como “Facteur en Australie”, antes de ser dejado de lado por el corrector, que opta por “Colis encombrants”, aludiendo específicamente a lo que sucede en este episodio. Y los elementos paratextuales de la edición original ni siquiera llegan a traducirse. Estos últimos consisten principalmente en unas palabras en caracteres de gran tamaño añadidas sobre cada plancha con el fin de resumir las viñetas posteriores y atraer la atención del lector, sirviendo el texto de la primera página como reclamo general y también para recordar que estamos ante una nueva historia («Another great yarn...»). Además, como en las entregas anteriores, las palabras incluidas tras la última viñeta actúan como anuncio del episodio siguiente y enlace entre uno y otro [14]. Son elementos que en cierto modo hilvanan los fragmentos independientes

de un relato más amplio, que por supuesto desaparecen en la publicación francesa. Las aventuras con un protagonista bien definido, publicadas durante algunas semanas sucesivas en Gran Bretaña, se transforman en profundidad al trasladarse a una revista muy diferente no sólo en cuanto al formato, también en lo relativo a la periodicidad, anunciada como bimestral, de manera que en este último caso parece más complicado lograr que el joven lector desarrolle algún apego a un personaje que en el mejor de los casos habría perdido de vista durante dos o tres meses. La lengua, la materialidad, así como la periodicidad, alteran profundamente la lectura que puede hacerse de una historieta, y a esto puede añadirse, como veremos en los ejemplos siguientes, el contexto específico de publicación en un país determinado, particularmente en lo relativo a la contención en algunos aspectos y la aplicación de mecanismos de autocensura.

### **Kid Coyote**

Las alteraciones realizadas sin respeto alguno a la obra original se aceptaban en general como una necesidad, aunque en la época que nos interesa el proceso de legitimación cultural de la *bande dessinée* había recorrido ya un importante camino. El malestar generado por este tipo de procedimientos encontraba eco entre algunos aficionados y especialistas sin que pareciera incidir directamente en las prácticas editoriales en su vertiente más comercial. Me parece significativo, en este sentido, el texto publicado en 1973 en una revista que representa un papel esencial en tal proceso, *Phénix*. Henri Filippini entrevista a Bernadette Ratier, directora y fundadora de *Aventures et voyages*, y le hace una pregunta que es en sí misma una declaración de principios: «Una historieta forma un todo. El artista, cuando dibuja una plancha, le da un cierto aspecto gráfico. ¿No cree usted que transformarla, en tres páginas de pequeño formato, es una especie de sacrilegio?»[15]. A todas luces, Bernadette Ratier formaba parte de aquellas generaciones de editores que, en el mejor de los casos, consideraban la *bande dessinée* como una lectura menor[16], lo que parece dificultar el entendimiento con un joven experto en el medio como Henri Filippini. Su respuesta a la pregunta anterior no podía ser otra que justificar la necesidad del trabajo realizado («evidentemente estamos obligados a hacer lo que se denomina “montajes”»[17]), así como el elevado nivel y los límites de las transformaciones llevadas a cabo en los talleres de la editorial, en los que, afirma, los dibujantes garantizan la calidad de los montajes y no se mutilan dibujos, del mismo modo que se presta la mayor atención a la traducción y al rotulado de los textos (Filippini, 1973). «Ningún dibujante se ha quejado nunca de nuestras adaptaciones»[18], concluye Bernadette Ratier. La cuestión, al menos, se ponía sobre la mesa y existía cierta consciencia del “sacrilegio”.

No se abordaba directamente, en todo caso, una cuestión que se añade a lo que podemos denominar alteraciones técnicas: las modificaciones provocadas por la autocensura. Vamos a detenernos particularmente en esto último a partir de otros dos ejemplos procedentes de Arédit, señalando solamente los aspectos ya

comentados cuando añadan algo al esquema anterior. Puede mencionarse en primer lugar un episodio de otra serie también incluida en el semanario británico *The Hotspur*, Kid Coyote, reeditado al parecer en el número 958, del 25 de febrero de 1978, y publicado en Francia en el número de *Audax* ya mencionado. El título común del wéstern, con el apodo del protagonista, Kid Coyote, también desaparece aquí para dar lugar a un título específico del episodio, “Le juge de Lantry”, inexistente en la revista de D. C. Thompson. Las huellas de un relato iniciado anteriormente son más evidentes, si bien la sensación de incorporarnos a una historia ya empezada se explica teniendo en cuenta que en este caso sí se había publicado el episodio anterior, sin ninguna indicación de su carácter serial, en el número precedente, el 30. Por otra parte, los añadidos y retoques en el dibujo resultan aquí menos llamativos.

También están presentes otras cuestiones, interviniendo a todas luces en la traducción las mismas personas que en el caso anterior. Se trata nuevamente, por medio del corrector, de mejorar el texto, de hacerlo más natural y alguna vez de reducirlo, pero en este caso se aplica también un nuevo filtro a la traducción inicial, muy fiel a lo expresado en inglés. El objetivo de esta nueva categoría de modificaciones es limar las aristas del relato, reduciendo aquello que pueda contener de más violento y los elementos susceptibles de ser considerados poco edificantes para un niño o un adolescente. En la sexta viñeta de la historieta publicada en *The Hotspur* aparecen distintos letreros que nos permiten comprender que el juez Roy Bean es al mismo tiempo un tabernero. Uno de ellos, “Ice beer”, es traducido como “Bière glacée”, pasando a ser corregido del siguiente modo: “Boissons glacées”. En la publicación final, no obstante, siguiendo seguramente una consigna general relativa a los letreros, todos ellos son eliminados, de manera que en un primer momento no resulta demasiado comprensible que quienes van a ver a un juez se encuentren en la siguiente viñeta ante un hombre detrás de una barra destinada a servir bebidas que habla como un juez. Por otra parte, lo que parece la inscripción “Ice beer”, ensombrecida y parcialmente tapada por un poste un poco más adelante (viñeta 10), resulta tan poco legible que se le escapa al traductor y también a quien retoca el dibujo, de manera que al final, curiosamente, sí que puede adivinarse en la versión francesa. La velocidad con la que se realiza un trabajo sin duda escasamente remunerado y rutinario no permite, como es lógico, prestar atención a ciertos detalles. Tanto es así que pueden darse errores importantes, hasta hacer totalmente incomprensible una parte del relato o una viñeta. En la que puede verse más abajo (imagen 7), al incluirse nuevos bocadillos, se invierte la atribución de las palabras de cada personaje, de forma que el diálogo carece de sentido.

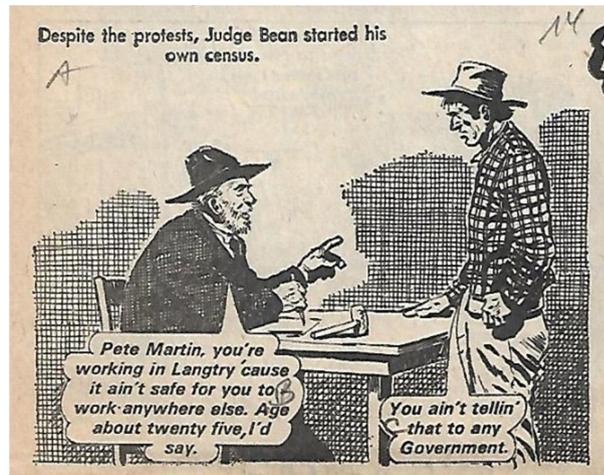


Imagen 7. Arriba, viñeta publicada en Reino Unido y abajo la misma viñeta en la plancha modificada para Audax.



Otras modificaciones a partir del primer trabajo de traducción tienden a eliminar aspectos considerados poco adecuados para una publicación destinada a los más jóvenes. El protagonista, un adolescente con el que los lectores podrían identificarse, en la historieta original y en la primera traducción sigue el camino de la venganza («took the vengeance trail», «prit le chemin de la vengeance») para ajustar cuentas con quienes habían matado a su padre y a sus hermanos; sin embargo, en la versión final se limita a seguir la pista de aquellos («se mit sur la piste de[s] malfaiteurs»), que simplemente habían atacado y desvalijado a su padre



verdadero juez. Las revistas francesas estaban sometidas a la Ley del 16 de julio de 1949 sobre las publicaciones destinadas a la juventud —todavía vigente hoy en día, modificada—, cuyo artículo segundo indicaba que estas no debían incluir ningún contenido que presentara «bajo un aspecto favorable el bandidismo, la mentira, el robo, la pereza, la cobardía, el odio, el libertinaje o cualesquiera actos calificados de crímenes o delitos o susceptibles de desmoralizar a la infancia o la juventud»[19]. Obviamente, esta última categoría deja un amplio margen a la interpretación. El artículo 14 se refería a las publicaciones de cualquier tipo consideradas peligrosas para la juventud «por su carácter licencioso o pornográfico, o por el protagonismo concedido al crimen»[20]; publicaciones que no podrían ser vendidas a los menores, expuestas (vía pública, comercios, quioscos), ni publicitadas de este modo[21]. La misma ley establece la creación de una Comisión de vigilancia y control, que incidirá en el mercado francés en gran medida gracias a su eficacia intimidatoria, encargada, entre otras cosas, de señalar a las autoridades las infracciones oportunas. Habilitada también para señalar la producción editorial para adultos a la que considerase que debían aplicársele las prohibiciones del artículo 14[22]. De este modo, las correcciones realizadas en la traducción de la historieta británica tienen indudablemente su origen en la ley de 1949, pero su razón de ser precisa está no tanto en el texto de la misma como en la práctica y en la interpretación de una Comisión de vigilancia que actúa mediante recomendaciones y advertencias de diferente naturaleza, hasta hacer que la autocensura se convierta en un mecanismo perdurablemente interiorizado en las publicaciones para los más jóvenes. Un documento de 1951 con consideraciones y recomendaciones generales, recogido entre otros lugares en la revista *Enfance*, puede darnos la medida de la dirección en la que la comisión influyó mediante convocatorias y escritos dirigidos a los interesados, dejando una huella prolongada en el tiempo, incluso en las épocas en las que se ocupó menos de las publicaciones infantiles o los límites de su actuación fueron más evidentes. Deteniéndonos en aquello que se relaciona más directamente con el caso analizado, la cuestión del héroe y el ambiente en el que se desarrolla la narración son esenciales.

El problema, se dice en el texto, no está solo en lo que se denomina una improbable apología positiva del bandidismo, la pereza o el odio. Su «presentación bajo un aspecto favorable» es la irresistible sugestión ejercida por el texto y la imagen, la obsesión creada por la exhibición y la repetición. Un relato escandaloso, podemos leer, no se moraliza por el hecho de concluir con un éxito que se supone es el de la buena causa. Poco importa que el bandido sucumba al final si la impresión que queda marcada en el joven lector no es otra que una serie de violencias «frénétiques et abominables», o un tipo de vida considerado deseable que el bandido logra, aunque no sea más que de forma temporal, gracias al éxito de sus actividades criminales. El propio hecho de que el villano siempre sucumba es criticado por hacer que arraigue la creencia en una especie de justicia inmanente y automática. El ambiente siniestro del relato es, en sí mismo, nocivo. También se considera que en algunas publicaciones la distinción entre los papeles del bandido y el héroe es puramente convencional; los campos del bien y el mal no aparecen suficientemente diferenciados desde un punto de vista moral, con personajes atrofiados afectivamente e impulsados por el odio. Más adelante, en unas páginas redactadas a

modo de breve guía para los editores, se indica que el héroe no debe cometer actos reprobables, debe ser siempre leal, incluso con los adversarios desleales, mostrarse caballeresco con los adversarios heridos o que no puedan defenderse y tener siempre el mayor respeto por la vida humana. Se trata del primer punto de una lista de siete recomendaciones con carácter indicativo, a cuya luz el episodio de Kid Coyote no parece reunir todas las garantías necesarias para ser favorablemente apreciado[23]. Además, volviendo atrás en el documento, se alerta sobre la peligrosidad de representar un mundo en el que la lucha y las armas suplantarían al lenguaje articulado, desarrollando la agresividad y los comportamientos antisociales del lector. La vertiente criminógena de la que tan a menudo se acusó a muchas historias para jóvenes aparecía también tímidamente, así como, en algunos momentos, la inverosimilitud —moral, física, biológica—, el rechazo del contenido erótico que pudiera percibirse aquí o allá, o incluso la escasez y pobreza de los textos frente al predominio de la imagen, llegando a recomendarse acompañar, tan a menudo como fuera posible, los bocadillos con textos explicativos o descriptivos (Commission de surveillance et de contrôle, 1953)[24].

La comisión, que no se ocupaba únicamente del contenido de los relatos gráficos, parecía no comprender demasiado los fundamentos mismos del lenguaje propio de la historieta. Por su parte, Arédit, antiguamente Artima, filial desde 1962 de Presses de la Cité, estuvo repetidamente en el punto de mira de aquel organismo, de manera que es muy probable que finalmente las directrices de la comisión acabaran por asimilarse internamente e incorporarse a la práctica convencional del trabajo diario, supervisado por la dirección, sin olvidar que a partir de los años sesenta la editorial también publica colecciones de pequeños formatos para adultos. Dos textos firmados en diciembre de 1959 por el patrón de Artima, Émile Keirsbilk, dirigidos a los autores de la casa, dejan adivinar el desamparo que provoca una situación en la que, se decía, podría producirse una condena y la desaparición de Artima del mercado francés al tiempo que se perdería la condición de editores para la juventud. Era necesario evitar el exceso de dibujos con fondo negro y la violencia demasiado acentuada —sobre todo en las historias policíacas—, reorientar las historias de guerra, suprimir las representaciones del ruido de ametralladoras y cañones, evitar los rostros que revelaran angustia o miedo, las armas funcionando en las portadas, las escenas demasiado violentas, velar el dolor provocado por un puñetazo o, entre otras cuestiones más alejadas de los ejemplos que estamos viendo, que las escenas de lucha se prolongaran durante numerosas viñetas. Quedaba prohibido mostrar constantemente el espectáculo del crimen, el libertinaje o la ilegalidad, debiendo reducirse el número de relatos basados en la delincuencia y amenazándose con devolver los guiones que pudieran generar problemas. Había que asumir, a fin de cuentas, la función educativa de cualquier publicación destinada a los más jóvenes, según una comisión que consideraba que Artima no había hecho ningún esfuerzo durante años. Y lo más difícil desde el punto de vista de la editorial, conciliar todas las indicaciones y seguir vendiendo, señalaba Émile Keirsbilk, que llegaba a lamentar que no existiera censura previa, produciéndose el control una vez aparecida la publicación, lo que aumentaba los riesgos: «Editar publicaciones infantiles se convierte en caminar por la cuerda floja»[25]. Pese a las instrucciones señaladas, un año y dos meses más tarde de nuevo se le recordaba a Émile Keirsbilk

personalmente, entre otras cosas, «[...] la absoluta necesidad de limitar las escenas de violencia y, cuando estas sean indispensables para la acción, no representarlas con un estilo escandaloso [...]»[26].

La Comisión de vigilancia incidió en los guiones, los textos, y moldeó con su influencia las imágenes. En el terreno de las adaptaciones de un país a otro, la censura o la autocensura gráfica se añade al trabajo más específicamente técnico, destinado a encajar en un nuevo formato lo que había sido concebido para un espacio distinto. Hay que señalar, en todo caso, que las modificaciones relacionadas con la diferencia de formatos y la eliminación de elementos que pudieran considerarse poco adecuados para los niños, macabros, eróticos, venía dándose desde bastante tiempo antes de que se promulgara la ley de 1949[27]. Obviamente, entonces y en los años setenta, censurar la producción de otro dibujante no podía ser una tarea envidiable desde un punto de vista profesional. Jean-Yves Mitton, historietista mencionado más atrás, deja de trabajar en 1973 en el taller de una célebre editorial de *petits formats*, Lug, antes de volver a la misma como autor. Durante años había realizado retoques y rotulado bocadillos, en una época de la que dirá que, «paradójicamente, empobreciendo este medio de expresión, la censura me daba trabajo» (Delhaye, 2023). En otras declaraciones usará palabras como “supplique”, “trahison”, “dégâts”, “*crève-cœur*”, “terrible”[28]. Ciro Tota, que había comenzado retocando dibujos en 1976 para la misma editorial, señalaba más tarde su profundo malestar al respecto («cela me faisait mal au cœur»), aunque hubiera que hacerlo. «Trabajábamos —dice— a partir de las versiones italianas en blanco y negro. Poníamos blanco en cualquier espacio que resultara embarazoso, como en las escenas de lucha, o borrábamos los dientes que saltaban, cadáveres en los campos de batalla, flechas en la espalda de los *cow-boys*...»[29]. André Amouriq hizo lo mismo para otra editorial emblemática de los pequeños formatos, Imperia, sin que el trabajo realizado supusiera un mayor motivo de orgullo[30]; y otros muchos dibujantes pasaron años alterando historietas ajenas con el fin de ajustarlas a determinados moldes formales, socioculturales, institucionales, en aquellas o en otras editoriales, como Benoît Bonte, que trabajaba para Arédit a principios de los años ochenta, o Francis Cold, en la misma editorial desde 1976 (Grelle, 2014). Las palabras del primero reflejan el recuerdo de una tarea que cabe suponer monótona, aunque confortable: «En aquella época [...] trabajaba en las ediciones Arédit con Cold, en un sano ambiente de productividad y entre dos retoques en algunos oscuros cómics de la Marvel, compartíamos nuestra pasión por gente como Giraud, Franquin o Jijé»[31]. En algún caso el tiempo transcurrido parece introducir nuevas perspectivas en la visión de las tareas realizadas para responder a la autocensura editorial. Chistian Goussale, que había entrado en Lug como retocador-maquetista a principios de los años ochenta, responde mucho tiempo después que, al igual que sus colegas de taller, consideraba estúpido «“retailer” les visuels», aunque como adulto y profesional dice conocer perfectamente el poder de la imagen y la influencia que puede ejercer sobre los adolescentes (Goussale, 2021).

## The Tunnel

Tal vez Francis Cold, o quizás otro artista, haya sido el encargado de retocar el último ejemplo en el que vamos a detenernos. En todo caso, se trata de un dibujante mucho más hábil en el arte del retoque y añadido de personajes (véanse imágenes 9 y 10) que quien se hubiera encargado de adaptar la primera historieta comentada. “The Tunnel”, el relato original, procedía del número 67 de *Warlord* (3 de enero de 1976), un semanario, como los anteriores, editado por D. C. Thompson, basado en aventuras de tipo bélico[32]. El título de la historieta, sobre el que volveremos más adelante y que en este caso se señala como completa, sin que aparezcan signos de continuidad, no presentaba muchos problemas de traducción, convirtiéndose en “Le tunnel”, publicado en Francia en el número 19 de *Audax*, en abril de 1977. En las hojas de la traducción mecanografiada se sigue el mismo procedimiento que en 1979, con algunas correcciones en bolígrafo azul o negro y otras en rojo que a todas luces no proceden de la misma mano que las de dos años más tarde[33]. Las correcciones no son aquí demasiado abundantes ni parece que exista mucha preocupación por comprimir el texto (en casi todos los casos la superficie ocupada por las viñetas es visiblemente mayor en la versión francesa y suele añadirse espacio en los laterales y parte superior), aunque sí cabe mencionar una modificación que parece fruto de la autocensura, al transformar en simples enemigos el término inicial, perros, empleado por un alemán para referirse a los ingleses protagonistas de la aventura[34]. Lo más llamativo, sin embargo, está en el dibujo de una de las viñetas, en la que las tropas británicas avanzan rápidamente en territorio enemigo y atacan a los alemanes, cuya muerte violenta es tachada por la mano que maneja el bolígrafo rojo directamente en las hojas de un ejemplar de *Warlord*, quedando en su lugar, tras las alteraciones realizadas, nada más que una ametralladora y la representación del choque (imágenes 11 y 12). El borrado de escenas violentas, de los efectos producidos por las armas o de las armas mismas fue una práctica sin duda habitual en Arédit, como muestran otros ejemplos en escenas de enfrentamientos similares al comentado[35]. No se trata, de todos modos, de una particularidad de la editorial tourquenoise. Acciones del mismo tipo pueden documentarse en otras editoriales de *petits formats* accediendo a las planchas retocadas, comparando la edición original y la traducida o incluso la misma aventura publicada en distintas épocas[36]. Y, por supuesto, los efectos de la acción censora no solamente se hicieron visibles en este tipo de producción editorial[37], muy vigilada en todo caso por su carácter popular. Es más, la censura y la autocensura inducida por un determinado clima moral, en relación principalmente con el deseo de atenuar los elementos considerados eróticos o demasiado violentos, existe en distintos países, en épocas y bajo formas de gobierno muy diferentes, aunque puedan darse gradaciones (véase Zanettin, 2018).

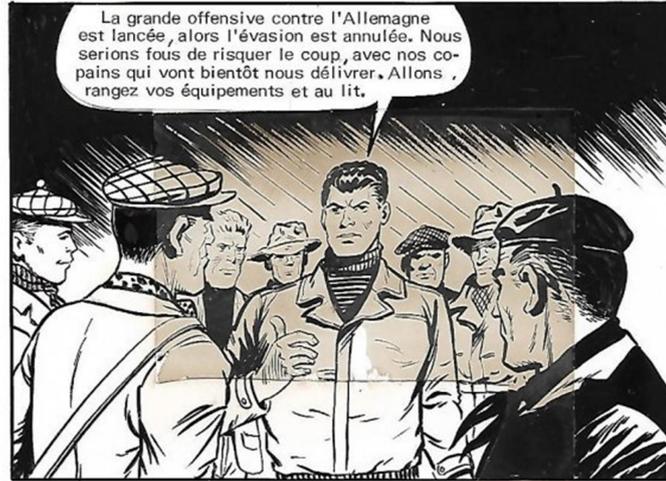


Imagen 9 e imagen 10. "Le tunnel", dos viñetas modificadas para su publicación en *Audax*. En gris, la copia recortada de la historieta original, en blanco los añadidos.



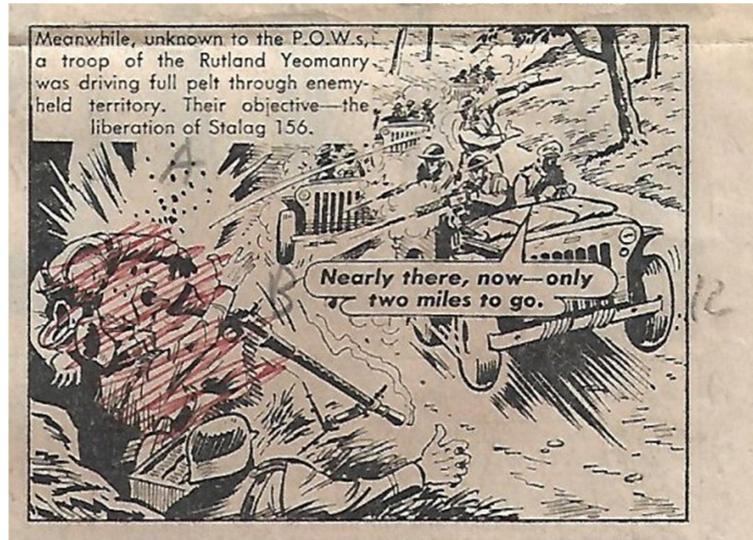


Imagen 11. "The Tunnel". Publicación original anotada y tachada, procedente de los archivos de Arédit.



Imagen 12. "Le tunnel". Viñeta modificada.

En los años setenta la autocensura formaba sin duda parte de la rutina en una casa editora como Arédit. El proceso de adaptación de historietas extranjeras por una editorial implicaba la intervención de distintas personas para realizar la traducción propiamente dicha y la alteración del contenido gráfico. Un trabajo que podía suponer diferentes revisiones ligadas a la corrección de los textos o la autocensura,

con el concurso tal vez de la dirección, la redacción, el taller en el que se realizaban los retoques, la traducción y una tarea importante en la que todavía no nos hemos detenido, la incorporación a la página de los textos traducidos. En Lug, el *lettreur* o rotulista era por lo general un trabajador independiente que iniciaba el trabajo de montaje de la plancha recortando la copia fotográfica (*bromure*) para retirar los bocadillos del texto en inglés, montaba a continuación el dibujo conservado en una cartulina, trazaba el contorno de bocadillos en los que después incluía el texto, y añadía también el título. Más adelante, tras nuevos exámenes de carácter ortográfico y (auto)censor en la redacción, la plancha sería completada por los dibujantes en el taller consagrado en gran parte a las modificaciones (Cyper, 2001).

Volviendo a Arédit, Tristan Lapoussière (2001) apunta la posibilidad de que en algunas ocasiones distintas tareas (maquetación, rotulado, retoques) recayeran en la misma persona. El trabajo en esta última editorial, sin embargo, también estuvo muy compartimentado, aunque existiera alguna diferencia respecto a Lug. Le debo enteramente la información que sigue a las amables respuestas de Benoît Bonte, que además de haber trabajado para Arédit, editorial a la que se incorporó en 1980, prepara en el momento de escribir estas líneas una obra sobre la historia de la misma [38]. Como media (se dan variaciones según las épocas) y simplificando el procedimiento seguido habitualmente, trabajaban en la redacción cinco o seis personas encargadas de la elección del material, censura, modificaciones y otras tareas, además de traducir, añadiéndose a estos últimos una cantidad importante de traductores externos. Cinco o seis trabajadoras se encargaban de teclear textos con máquinas *vari-typer*, y otras cuatro o cinco de montar, pegándolas, las copias de los dibujos originales previamente censurados y los textos en un soporte que serviría de base a los añadidos de los dibujantes franceses. Estas últimas empleadas trazaban también los contornos de las viñetas y al final del proceso podían, de ser necesario, corregir los films en color o blanco y negro, raspándolos sobre una mesa de luz para dibujo. A lo anterior se unían entre tres y cinco dibujantes —dependiendo de las épocas—, encargados de completar el material recibido, trazar los bocadillos, ocuparse de los títulos y otros elementos manuscritos, de la publicidad interna, portadas, a veces de las ilustraciones, coloreado o indicaciones relacionadas con la posterior reproducción impresa (*photogreveur*). Distintos dibujantes podían trabajar paralelamente en el mismo título, repartiéndose las tareas a realizar, y para los añadidos se recurrió también al refuerzo de dibujantes externos: «jusqu’à une centaine à la grande époque», señala B. Bonte. Estos últimos se encargarían del material inglés o español, reservándose las planchas estadounidenses para los equipos internos, al menos hasta que este apoyo exterior cesó. Podía suceder también que a algunas responsables del montaje se les encargaran trabajos menores de adición para los que no fuera necesaria demasiada destreza. Lo cierto es que en el caso de Arédit las tareas llevadas a cabo por los trabajadores y (en gran medida) trabajadoras de la propia editorial era esencial: «presque tout était fait en interne», salvo no pocas traducciones realizadas externamente y el mencionado trabajo de dibujo [39].

En lo relativo a “The Tunnel”, debe tenerse en cuenta la nueva colocación de los bocadillos, notablemente diferente de la original; una tarea que puede dar lugar a

errores esenciales si se atribuye a un personaje las palabras de otro, como hemos visto en un ejemplo anterior. En la última viñeta de la aventura bélica el problema es otro, reflejo igualmente, sin duda, de una tarea monótona en la que la legibilidad y la fluidez del relato parecen acabar por convertirse en cuestiones secundarias. Se trata de un error muy común y visible también en algún otro momento en las mismas páginas, relacionado con el emplazamiento de los bocadillos de un diálogo en la viñeta, de modo que, si leemos de izquierda a derecha y de arriba abajo, la respuesta del personaje que responde será normalmente percibida antes que el comentario que genera la respuesta, algo que no podía suceder en la viñeta fuente (imágenes 10 y 13).

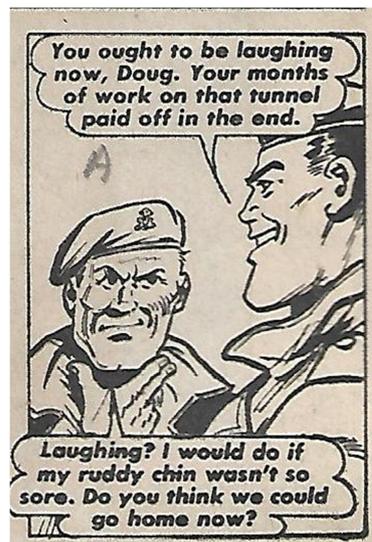
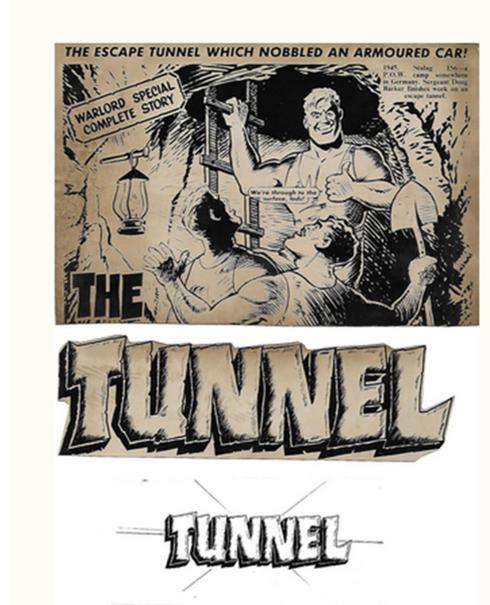


Imagen 13. "The Tunnel". Viñeta final

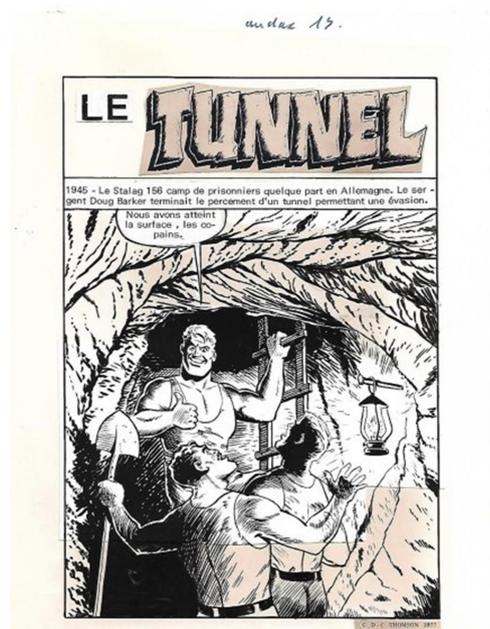
En cuanto a la rotulación en sí misma, ni en la publicación británica ni en la francesa se realiza manualmente, si bien en esta última se acentúa la sensación de frialdad y de divorcio entre texto e imagen al utilizar una letra que recuerda a un texto convencional mecanografiado, a diferencia de la cursiva negrita de los bocadillos originales. También se añaden a mano no pocos signos de puntuación que estaban en las hojas de traducción, o en algún caso ausentes de las mismas. Lo cierto es que, desde el punto de vista narrativo que caracteriza al medio, los aspectos lingüísticos y no lingüísticos forman parte de un todo, puede considerarse que están «inextricablemente vinculados a través de la elección de la fuente y el tamaño de la fuente o cualquier otra elección tipográfica»<sup>[40]</sup> (Gonçalves de Assis, 2016: 13). El texto también tiene inevitablemente una vertiente morfológica. La capacidad comunicativa de una historieta puede verse empobrecida por una

rotulación mecánica inadecuada, convirtiéndose en una suerte de voz exógena al dibujo, como un mal doblaje[41]. En el caso que nos ocupa esta sensación de voz postiza reduce la fuerza expresiva de la publicación original, ya de por sí notablemente escasa si imaginamos lo que habría podido ser una rotulación manual apropiada, puesto que, tanto en el caso británico como en el francés, se emplea un tipo de letra que ni siquiera se aproxima ligeramente a una tipografía caligráfica.

La reutilización del título de esta historia completa también merece un breve comentario. Siendo otros los condicionantes, no se procede aquí del mismo modo que con las adaptaciones vistas más atrás. Además del hecho de no tratarse de una serie, hay que tener en cuenta que el término "tunnel" es común a ambas lenguas, con lo que únicamente hay que ocuparse del artículo precedente. Ahora bien, el gran tamaño de la viñeta de *Warlord* que incluye el título, hace que se rompa el patrón seguido en los casos vistos anteriormente y en las otras partes de este relato, consistente en usar una copia fotográfica del mismo tamaño que la publicación británica en la plancha remontada y después publicarla ligeramente reducida en *Audax*. En este caso se usa en la plancha una segunda copia muy reducida e invertida, de modo que lo que antes estaba a la derecha se sitúa ahora a la izquierda, y también se reduce la palabra "tunnel" del título, que tiene la virtud de haber sido rotulada para evocar las cavidades de un túnel, mediante una película que en lugar de insertarse en la viñeta, como antes, ahora la precede en un espacio propio. A ello se añade la reubicación de la cartela inicial, la eliminación de algunos paratextos, la utilización de globos con una forma muy diferente a la original, o el ya apuntado añadido de dibujo. No siempre se trata de modificaciones llamativas, pero todas ellas generan algún tipo de cambio en la percepción. Junto a ello hay sin duda una elevada calidad en las adiciones realizadas, muy superior a la del ejemplo visto más atrás. El dibujante de Arédit sabe adaptarse con maestría al trazo del autor original, hasta hacer imposible reconocer el espacio en el que comienza a completar un personaje una vez publicada la plancha. Y sin embargo, la mano del retocador, y con ella la tradición gráfica de la que procede, están ahí. Los protagonistas de la aventura, robustos, caracterizados por un mentón prominente y enormes puños, aparecen ahora más frecuentemente acompañados que antes de personajes con un aspecto no tan fornido, en los que además las sombras son menos frecuentes (imagen 10). La hábil mano que completa dibujos podría pasar por ser la misma que la del dibujante original; cuando a esta misma mano se le pide añadir personajes nuevos tiende a ganar en autonomía y a acercarse a un proceso de creación personal, con un estilo más propio. A fin de cuentas, el proceso de adaptación de la historieta es global, y también en el dibujo retocado quedan trazas de una determinada procedencia, como en el acento de quien habla una lengua que no es del todo la suya.



Imágenes 14 y 15 (abajo). "The Tunnel", recortes de la copia fotográfica inicial y película reducida con el título. "Le tunnel", plancha remontada.



## Conclusiones

Hasta tiempos recientes, adaptar una historieta a otra cultura rara vez significó limitarse a verter su contenido escrito a otra lengua, teniendo más o menos en cuenta el aspecto gráfico. Muy a menudo la vertiente visual también fue objeto de modificaciones, lo que incluye la posibilidad de actuar en distintos campos, desde el tipo de letra usado en los textos hasta los personajes dibujados. Es a menudo el cambio de formato lo que genera un proceso de adaptación técnica a cuyas consecuencias se une el hecho en sí mismo de esta decisión editorial. No hay que perder de vista que el formato forma parte del mensaje hasta tal punto que puede llegar a percibirse como signo de una determinada identidad[42]. El respeto por la creación ajena ocupó durante mucho tiempo un lugar muy secundario, si es que ocupó alguno, en el orden de prioridades de las ediciones destinadas al gran público. Un cierto número de dibujantes realizó tareas de este tipo, siendo en algún caso conscientes, entonces o más tarde, de que en realidad estaban desfigurando la obra recibida. Algunos tenían verdadero talento y desarrollaron después sus propias creaciones, pero todos ellos, junto a la totalidad de los miembros de una redacción, los traductores, rotulistas, trabajadores independientes, quienes desempeñan tareas directivas y hasta el más oscuro empleado, forman parte de la historia de la *bande dessinée*. Entre el personal se contó un importante número de mujeres, nuevamente según la información proporcionada por Benoît Bonte: cuatro o cinco en la redacción, con un responsable, sin embargo, masculino; cinco o seis en el apartado "frappe", para trabajar con las ya mencionadas *vari-typer*, y cuatro o cinco en el montaje. No habría, sin embargo, personal femenino encargado específicamente de los dibujos adicionales[43].

Poco importa que la huella dejada por unos y otras no pueda ponerse, obviamente, en el mismo plano que el legado de los grandes maestros. Aunque se tratara, son palabras de Benoît Bonte, de trabajo en cadena, «comme monter une Ford T» (Capart, 2015b)[44], muchos de aquellos hombres y mujeres contribuyeron activamente a modificar el contenido de publicaciones seguidas por un importantísimo número de lectores, distorsionando las obras originales en un entorno en el que la traducción podía insertarse en un marco tendente a la *domesticación* global de la página. Actuaron como eslabones de un proceso que implica una pérdida acentuada del significado original, en el texto, en la vertiente gráfica y en lo que puede denominarse la textura, entendida como estructura compleja resultante del entrelazamiento entre uno y otra (Rota, 2008: 84). Una pérdida acentuada precisamente por los múltiples frentes, con la intervención de distintas manos, en los que se desvirtúan los significados iniciales que pudieran atribuirse a un relato, y por la estrecha relación de dependencia entre estos ámbitos. La traducción de una historieta puede implicar, como hemos visto, economizar términos para adaptarse al espacio disponible y sustituir aquellos que no resultarían comprensibles en el texto meta y que, puesto que la fidelidad al original no es en modo alguno un objetivo, no cabe aclarar mediante explicaciones al margen. Lo

qual se relaciona con otra forma de ocultamiento, al colocarse nuevos bocadillos de mayor o menor tamaño sobre el dibujo inicial en una época en la que no cabía recurrir a los sistemas y programas actuales. El proceso de adaptación también implica alguna vez recortar la viñeta original y a menudo, en los casos vistos, prolongarla continuando las líneas trazadas por el autor, añadiendo a veces elementos o personajes totalmente nuevos, con resultados tan dispares como los que pueden verse comparando el caso de “Colis encombrants” con el de “Le tunnel”.

A las distorsiones inevitables relacionadas con la traducción de un texto, y a todo lo que implica encajar un formato en otro, se une la presión ejercida en un marco histórico y legal que propicia la práctica de un determinado tipo de autocensura. Reducir la violencia de las historietas se convierte en un objetivo, de manera que se actúa sobre los argumentos, las palabras traducidas y las acciones representadas. Se reconducen —se desfiguran una vez más— algunas partes de los relatos a fin de eliminar aquello que pudiera resultar menos edificante, en el ambiente general o, por ejemplo, en las acciones o los sentimientos del héroe. Los límites impuestos por la Comisión de vigilancia se incorporan a la práctica cotidiana, alterando el perfil de unos relatos que habían surgido en un contexto diferente. Incluso la periodicidad puede modificar profundamente la naturaleza de aquello que se publica, forzando tal vez la conversión en historia completa, en las páginas de *Audax*, de lo que era en origen una serie publicada en una revista semanal. Obviamente, no se trata, en los ejemplos vistos, de relatos suspendidos que se interrumpieran en el momento álgido de la intriga, sino de entregas relativamente cerradas sobre sí mismas y simultáneamente conectadas con un espacio diegético más amplio; una suerte de capítulos que implican una ruptura limitada por su inserción en un relato mayor. El modo de publicación dominante, por entregas, en álbum, incide en la narración. Ello no implica necesariamente que, en el primer caso, se recurra a las técnicas clásicas del folletón para sostener la atención de lector o, en el segundo, se renuncie a prolongar la intriga más allá de los límites habitualmente ligados al producto editorial (véase Groensteen, 2022: 97-112). En los ejemplos aquí analizados, al tratarse de adaptaciones de un país a otro, de una publicación a otra muy distinta, aparecen otros elementos a tener en cuenta. Se añade una nueva distorsión al incidir en la tensión que existía entre episodio completo y continuidad, inclinando la balanza a favor de la primera característica sin que lleguen a suprimirse todos los vestigios de un relato ya iniciado, muy visibles sobre todo en “Colis encombrants”.

El encuentro del lector con personajes que no le han sido presentados dificulta de algún modo la comprensión de la historia. Indudablemente, tampoco contribuyen a hacerla más legible las alteraciones debidas a un escaso conocimiento de la *gramática* del medio, como el emplazamiento de los bocadillos de modo que puedan leerse en un orden equivocado, o fruto de un error: la atribución por inadvertencia de las palabras de un personaje a otro. Existieron sin duda mecanismos de supervisión no desdeñables, pero todo parece indicar que una parte importante de la energía empleada fue absorbida por dos prioridades: no salirse del sendero trazado por la Comisión de vigilancia y evitar traspies que resultaran verdaderamente visibles. A otro nivel, el de los traductores o los dibujantes, la realización de un trabajo apresurado, en absoluto reconocido y a todas luces

modestamente remunerado, solamente podía generar un escaso nivel de exigencia en cuanto a los resultados. Finalmente, las posibilidades de manipulación a partir de la obra original son muy amplias, permitiendo, igual que en la literatura popular, eliminar, suprimir y reescribir según las expectativas de la cultura de destino (Zanettin, 2018). Pero, como defiende Valerio Rota (2008), las historietas traducidas no pueden evitar revelar su origen extranjero; su *domesticación* implica alterar su esencia.

Así lo hemos visto a través de tres ejemplos, acercándonos particularmente, en el primer caso, a las elecciones ligadas a la traducción y a las modificaciones de la vertiente gráfica que se relacionan con el cambio de formato; deteniéndonos en el segundo ejemplo en la autocensura que se refleja en la traducción, hasta modificar el perfil del personaje principal y de la trama; y en el tercero, en la manipulación, también ligada al borrado de elementos de la obra original, que en este caso afecta directamente al dibujo. Pasando de un país a otro, estas obras conservan una presencia y una palabra reconocibles en una identidad que comienza a ser otra. Insertarse en una cultura diferente a la original implica de algún modo dejar de ser lo que se era al hablar otra lengua, al ampliar el entorno conocido o al adoptar nuevos códigos de conducta. Del mismo modo, una narración gráfica no puede seguir siendo la misma cuando es reimplantada en otro espacio, aunque conserve — a veces ni siquiera eso— el mismo nombre y su aspecto externo no se haya modificado tanto como pudiera parecer a primera vista.

## REFERENCIAS

- BERTHOU, B. (2019): "Bande dessinée", en Banoun, B ; Poulin, I. ; Chevrel, Y. (eds.): *Histoire des traductions en langue française, xx<sup>e</sup> siècle*, Lagrasse, Verdier, pp. 1175-1212.
- BLANCHET, E. (1997): "Questions de définition", *Critix*, 4, pp. 33-34.
- BLANCHET, E. (2020): "Petit format", en Groensteen, T. (ed.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, pp. 552-561.
- CAPART, P. (2015a): "Rencontre avec Renaud Denauw", *La Crypte Tonique*, 12 (*Les patrons de la bande dessinée*), pp. 27-29.
- CAPART, P. (2015b): "Rencontre avec Benoît Bonte", *La Crypte Tonique*, 12 (*Les patrons de la bande dessinée*), pp. 33-37.
- CELOTTI, N. (2000): "Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle", *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 5, pp. 41-61.

Commission de surveillance et de contrôle (1953) [1951]: "Recommandations de la commission de contrôle", *Enfance*, t. 6, n° 5, pp. 490-502.

COUPERIE, P. (1963): "Des suppléments du dimanche aux illustrés français", *Giff-Wiff*, 8, décembre, pp. 1-18.

CRÉPIN, T., y GROENSTEEN, T. (coords.) (1999): *On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris /Angulema, Éditions du Temps / CNBDI.

CRÉPIN, T. (2001): "*Haro sur le gangster!*". *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS.

CRÉPIN, T., y CRÉTOIS, A. (2003): "La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure", *Le temps de médias*, 1, pp. 55-64.

CRÉPIN, T. (2013): "L'adaptation des bandes dessinées américaines et italiennes en France dans les années 1930 et 1940", *Comicalités*, Varia, disponible en línea el 13-VII-2023 en: <http://journals.openedition.org/comicalites/1366>.

CYPER, G. (2001): "Les planches de montage Lug", *Back-Up*, 8, pp. 122-133.

D'AGOSTINI, M. (2001): "Le crépuscule d'Arédit. Un témoignage de Kkrist Mirror recueilli par Mario d'Agostini", *Back-Up*, 8, pp. 119-121.

DELISLE, J., con la participación de LE BLANC, C., y de OTIS, A. (2021): *Notions d'histoire de la traduction*, Presses de l'Université Laval.

DELHAYE, P.-A. (2023): "Une fabrique des *comics* en France. Approche sociologique des éditions Lug", en Robert, P. (dir.), *La fabrique de la bande dessinée. Perspectives sociologiques et sociosémiotique sur la bande dessinée*, Hermann, Paris, pp. 47-61.

DIONNET, J.-P. (1975): "Artima ? Qu'est-ce que c'est que ça, Artima ?", en *Univers 01*, Paris, J'ai Lu, pp.165-175.

FERNÁNDEZ SARASOLA, I (2019): *El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*, Sevilla, ACyT Ediciones.

FILIPETTO, C. (2018): "Todo gran poder va acompañado de una traducción", *Tebeosfera*, tercera época, 7, monográfico, disponible en línea el 26-VI-2023 en: [https://www.tebeosfera.com/documentos/todo\\_gran\\_poder\\_va\\_acompanado\\_de\\_un\\_a\\_traducion.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/todo_gran_poder_va_acompanado_de_un_a_traducion.html).

FILIPPINI, H. (1973): "Au pays du petit format", *Phénix. Revue internationale de la bande dessinée*, 27, pp. 29-32.

GERBIER, L. (2012): "Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel", *Comicalités*, Varia, disponible en línea el 4-VII-2023 en: <https://journals.openedition.org/comicalites/1202>.

GONÇALVES DE ASSIS, E. (2016): "The Concept of Fidelity in Comics Translation", *TranscUlturAl*, vol. 8.2, pp. 8-23.

GRELLE, B. (2014): "L'édition de revues de bandes dessinées dans le Nord Pas-de-Calais. 1. Tourcoing: Artima et Arédit, éditeurs de tous les records", *L'abeille. Journal de la société des amis de Panckoucke*, 28, pp. 18-23.

GROENSTEEN, T. (2010): "Traduire la bande dessinée", *Neuf et demi, le blog de Thierry Groensteen*, disponible en línea el 27-VI-2023 en: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article278>.

GROENSTEEN, T. (2022): *La bande dessinée et le temps*, Presses universitaires François-Rabelais.

HÖCHEMER, A. (2018): "La buena traducción, si (igual de) breve, dos veces buena", *Tebeosfera*, tercera época, 7, disponible en línea el 26-VI-2023 en: [https://www.tebeosfera.com/documentos/la\\_buena\\_traducccion\\_si\\_igual\\_de\\_breve\\_dos\\_veces\\_buena.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/la_buena_traducccion_si_igual_de_breve_dos_veces_buena.html).

HUE, F. (1994): "Petit format et grand déclin", *Hop !*, 62, p. 55.

GOUSSALE, C. (2021 [2016]): "Interview Christian Goussale", *Comics Signatures*, réédition n° 1 & 1 bis, pp. 152-159.

JENNEQUIN, J.-P., y JOUBERT, B. (1999): "Superhéros contre supercenseurs", *Neuvième Art 2.0*, dossier "49-956 ou la démoralisation de la jeunesse: autour de la loi du 16 juillet 1949", disponible en línea el 20-VI-2023 en: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article81>.

JOBS, R. I. (2003): "Tarzan under Attack: Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France", *French Historical Studies*, Vol. 26, 4, pp. 687-725.

JOUBERT, B. (2011): *Dictionnaire des livres et journaux interdits. Par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie.

LAPOUSSIÈRE, T. (2001): "Arédit: À la recherche des archives perdues", *Back-Up*, 8, pp. 95-118.

LAPOUSSIÈRE, T. (2022): "Du nouveau sur Artima", *Comics Signatures*, 4, pp. 99-135.

LESAGE, S. (2014): *L'Effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier (UVSQ), soutenue le 23-VI-2014.

LESAGE, S. (2018): *Publier la bande dessinée: les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib.

LESAGE, S. (2019): *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.

LESAGE, S. (2022a): "Pif et la patrimonialisation de la bande dessinée", en Garric, H., y Vigreux, J. (dirs.), *Pif le chien. Esthétique, politique et société*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

LESAGE, S. (2022b): "Bande dessinée et histoire. De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle", *Sociétés & représentations*, 53, pp. 15-38.

MARMONNIER, C. (1997a): "Des petits formats pour de grands desseins", *Critix*, 4, pp. 35-48.

MARMONNIER, C. (1997b): "Entretien avec Farid Boudjellal", *Critix*, 4, pp. 57-60.

MARTENS, T. (1999): "Dupuis à l'ombre de la censure", *Neuvième Art 2.0*, dossier "49-956 ou la démoralisation de la jeunesse: autour de la loi du 16 juillet 1949" [incluye nota de Jean JOUBERT, 2014], disponible en línea el 29-VII-2023 en <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article80>.

MORGAN, H. (s.f.): "Contrairement à un mythe tenace...", disponible en línea el 18-VI-2023 en: <http://theadamantine.free.fr/crepin.html>; <http://theadamantine.free.fr/crepin2.htm#Ancrage23,5>; <http://theadamantine.free.fr/crepin3.htm>; <http://theadamantine.free.fr/crepin4.htm>.

RODRÍGUEZ, F. (2019): *Cómic y traducción: Preliminar teórico-práctico de una disciplina*, Madrid, Síndesis.

ROTA, V. (2008): "Aspects of Adaptation. The translation of Comics Formats", en Zanettin, F. (ed.), *Comics in translation*, Londres, Routledge, pp. 79-98.

THOMASSIAN, G. (s.f.): "Les petits formats ou la bande dessinée de poche", accesible en línea el 14-VI-2023 en: <https://www.bd-anciennes.com/les-petits-formats-ou-la-bande-dessinee-de-poche/>.

ZANETTIN, F. (2014): "Visual adaptation in translated comics", *inTRAlinea*, Vol. 16.

ZANETTIN, F. (2018): "*Translation, Censorship and the Development of European Comics Cultures*", *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 26 (6), pp. 868-884.

## NOTAS

[1] Sobre el proceso de construcción de un canon en el espacio franco-belga son imprescindibles los trabajos de Sylvain Lesage; su tesis doctoral (2014), los dos libros relacionados con la misma (2018, 2019) o bien otras aportaciones más breves en las que el tema ocupa algún espacio, como 2022a y 2022b.

[2] Con obras y nombres propios que han permitido registrar información sobre numerosas publicaciones (Pierre Caillens, Alain Beyrand; más recientemente las diferentes monografías de Gérard Thomassian o, para los *petits formats adultes*, Yves Grenet; Michel Rodet en el caso de los Comics Pocket de Arédit/Artima...), así como completar referencias y actualizar estimaciones de precios de títulos poco conocidos (*BD de Kiosque. Petits Formats de A à Z*, de Dominik Vallet, autor de diferentes repertorios monográficos).

[3] Hue, 1994. El autor no menciona las fuentes utilizadas. Por otra parte, el récord en cuanto a tiradas estaría en la época de mayores ventas de *Kiwi*, que se publica a partir de 1955 durante casi cincuenta años, con 300.000 ejemplares según Thomassian (Marmonnier, 1997: 39).

[4] Algunos años antes, ocupándose específicamente de Arédit, Jean-Pierre Dionnet (1975) denunciaba un acercamiento sesgado a la *bande dessinée*, que olvida o desconoce gran parte de su historia. Las palabras de un interlocutor imaginario le permitían reflejar una visión que seguiría estando muy arraigada: "Vous voulez parler de ces petits journaux mal dessinés et mal imprimés, empilages de bandes étrangères mal traduites qui ont fait tant de mal au Neuvième Art?".

[5] Colección del autor, procedentes de un lote más amplio adquirido en subasta pública. Sobre los Archivos Arédit véase Lapoussière 2001, quien recientemente vuelve a ocuparse de la editorial, ha podido acceder a nueva documentación gracias a Gérard Thomassian y promete seguir con Arédit en un próximo número de *Comics Signatures* (Lapoussière, 2022).

[6] Entre los trabajos de Ignacio Fernández Sarasola no puede dejar de mencionarse en castellano la imprescindible y voluminosa monografía publicada por ACyT

Ediciones (2019), en la que, además de Reino Unido y Francia el autor se ocupa abundantemente de EE UU y también de Canadá, Italia y España.

[7] Dos monografías sobre la ley o el control de la prensa infantil siguen siendo ineludibles: Crépin y Groensteen, 1999; Crépin, 2001. Para un cuestionamiento frontal del trabajo de Crépin, *cfr.* Morgan, s.f.

[8] La misma fórmula, extendiéndola a 1977 y teniendo en cuenta las modificaciones de Arédit, nos servirá como indicación del *copyright* de todas las imágenes incluidas en este artículo.

[9] Una visión de conjunto de su producción editorial en lo que hace a la historieta, en: *The Grand Comics Database* (GCD): <https://www.comics.org/publisher/1901/>.

[10] La relación entre el tamaño de las imágenes, los bocadillos, la traducción del inglés al francés, que se indica en distintos lugares, puede verse apuntada en Couperie, 1963, en relación con las historietas estadounidenses publicadas en Francia.

[11] Véase, por ejemplo: <https://www.britannica.com/topic/squatter> [con acceso el 30-VI-2023].

[12] Véase sobre ello, más adelante, las informaciones facilitadas por Benoît Bonte, a quien agradezco su valiosa ayuda.

[13] En el artículo de Grégory Cyper puede verse el reparto del trabajo en uno de estos talleres y las distintas tareas desarrolladas durante todo el proceso de adaptación, atendiendo principalmente al tratamiento de los cómics Marvel, pero mostrando con detalle una organización que puede servir para comprender la complejidad de la actividad en términos generales, con sus inevitables variaciones de talla de la editorial, método y condicionantes a tener en cuenta.

[14] «Another great adventure with John Conway when floods hit the Outback NEXT WEEK!».

[15] «Une bande dessinée est un tout. L'artiste, quand il dessine une planche, lui donne un certain aspect graphique. Ne pensez-vous pas que de la transformer, en trois pages de petit format, est une sorte de sacrilège?»

[16] Aun defendiéndolo, un fondo de prejuicios aparece al responder a una pregunta sobre la posibilidad de orientarse hacia el mercado de la historieta para adultos: «[...] Je conçois que, pour se délasser, les adultes se plongent dans nos publications, apprécient la valeur des dessins, de l'histoire, et même de la poésie qu'ils peuvent y trouver, mais je ne pense pas qu'il soit souhaitable que des

publications conçues spécialement pour eux, les incitent à abuser de ce genre de lecture, et par-là même encourager une certaine paresse intellectuelle».

[17] «[...] nous sommes évidemment obligés de faire ce que l'on appelle des "montages"».

[18] «Jamais un dessinateur ne s'est plaint de nos adaptations».

[19] «Sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse». En 1954 el artículo se completa mencionando también los prejuicios étnicos: «ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques».

[20] «En raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime».

[21] Desde 1958: «de cualquier forma» («sous quelque forme que ce soit»), y más adelante, en enero de 1967, se reforma de nuevo el artículo 14 de manera que las prohibiciones pueden graduarse, aplicándose las tres, únicamente la primera (venta a los menores), o la primera y la segunda (venta y exposición). En aquel momento también se añade la violencia a los peligros para la juventud: «[...] de la place faite au crime ou à la violence».

[22] *Journal Officiel de la République française*, 18 y 19 de julio de 1949, pp. 7006-7008 (fuente : [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) / Bibliothèque nationale de France). Para su contenido y modificaciones, un acercamiento sintético a la ley y su aplicación a lo largo del tiempo, por ejemplo Crépin y Crétois, 2003.

[23] El héroe también debe abstenerse en general de hacer justicia de manera sumaria, prefiriendo entregar a los culpables a las autoridades legítimas, tratar sobre todo de atraer al buen camino por el ejemplo y sus consejos a quienes se hubieran apartado del mismo, estar más dispuesto a usar su inteligencia que su fuerza... En otra serie de indicaciones, destinadas ahora al conjunto de la publicación, se considera que el niño lector no debe quedarse con la impresión de un mundo enteramente pervertido, entregado a la iniciativa de las personas deshonestas (Commission de surveillance et de contrôle, 1953).

[24] Sobre el origen y alcance del documento, redactado y publicado inicialmente en 1951: Crépin, 2001: 325-331.

[25] «Éditer des publications enfantines devient de la corde raide [...]». Émile Keirsbilk, circulares del 11 y el 24 de diciembre de 1959, reproducidas en: Harry Mongan, *The Adamantine. Miscellanées stripologiques de l'année 2022*, <http://theadamantine.free.fr/miscellaneesstripolo22.html> [con acceso el 12-VII-

2023], anteriormente en: *Hop!*, nº 76 y nº 78. Con respecto a la censura previa, hay que tener en cuenta que en algunos momentos se perfilaban prácticas extralegales que se asemejaban a la misma, motivadas por el interés en evitar riesgos, procedente del ámbito editorial.

[26] «L’absolue nécessité de limiter les scènes de violence et, lorsque celles-ci sont indispensables à l’action, de ne pas les représenter dans un style outrancier». Acta de la 52ª sesión de la Comisión de vigilancia, del 2 de marzo de 1961, *cit.* Lesage (2019: 288), que se detiene en las dificultades de la editorial y Keirsbilk (en 1955 se pone en marcha una sous-commission Artima), y considera que ello pesa en la decisión de incorporarse finalmente al grupo Presses de la Cité, tras resistir con su actitud dilatoria a las presiones de la Comisión. Otras referencias a convocatorias anteriores y al malestar de un Keirsbilk «confronté à un organe administratif qui semble l’étouffer», en Crépin, 2001: 357-361. Para un retrato poco halagador de Émile Keirsbilk en cuanto a su relación con la *bande dessinée* o sus trabajadores: Capart, 2015a y 2015b, deteniéndose también en este último caso el entrevistado, Benoît Bonte, en la estricta autocensura que el editor imponía por temor a la Comisión de vigilancia, durante la etapa del dibujante en Arédit en los años ochenta.

[27] Véase: Couperie, 1963; Crépin, 2013. El nuevo contexto de una política de reconstrucción cultural en la posguerra puede verse, deteniéndose en el significativo caso de Tarzán, en Jobs, 2003.

[28] “Censure de bandes dessinées pour la jeunesse, mode d’emploi”, documento audiovisual, en el que también intervienen sobre la misma cuestión Ciro Tota y André Amouriq, en: [https://www.lemonde.fr/culture/video/2016/06/03/bandes-dessinees-pour-la-jeunesse-censure-mode-d-emploi\\_4933129\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/video/2016/06/03/bandes-dessinees-pour-la-jeunesse-censure-mode-d-emploi_4933129_3246.html) [ con acceso el 13-VII-2023].

[29] « On travaillait sur les versions italiennes en noir et blanc. On mettait du blanc partout où c’était gênant comme sur les scènes de bagarres ou on enlevait les dents qui sautaient, des cadavres sur les champs de batailles, des flèches dans le dos des cow-boys, ... Cela me faisait mal au cœur de faire cela mais on était obligé », « Interview Ciro Tota », Scenarior, <https://scenarior.com/interview/interview-ciro-tota/> [con acceso el 13-VII-2023].

[30] “Censure de bandes dessinées...”, *op. cit.* Véase también: “Lug : quand les super-héros affrontaient la censure en France”, [https://www.lemonde.fr/culture/visuel/2016/06/03/lug-quand-les-super-heros-affrontaient-la-censure-en-france\\_4933753\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/visuel/2016/06/03/lug-quand-les-super-heros-affrontaient-la-censure-en-france_4933753_3246.html) [ con acceso el 15-VII-2023].

[31] À l’époque [...], je bossais aux éditions Arédit avec Cold, dans une saine ambiance de productivité et entre deux retouches sur quelques obscurs comics de la

Marvel ; nous partageons notre passion pour des gens comme Giraud, Franquin ou Jijé » (*cit.* Grelle, 2014: 22).

[32] Cabe señalar que Arédit editó una publicación entre 1975 y 1981 con el mismo título, en la que el relato habría podido encajar por su temática.

[33] Y tampoco parece que el traductor o traductora, cuyo nombre desconocemos en este caso, sea el mismo.

[34] «We will eliminate the dogs», traducido al principio como «Nous allons éliminer ces chiens» y finalmente: «Nous allons éliminer ces ennemis».

[35] Algunos precedentes de otra publicación, *Choc*, a medidados de los años sesenta, en la página web de las enciclopedias Thomassian: <http://www.encyclo-bd.fr/encyclocs/censure/Guerre/censure.html> [con acceso el 15-VII-2023].

[36] Dos ejemplos precedentes de las ediciones Lug en el website de Harry Morgan (<http://theadamantine.free.fr/>, con acceso el 17-VII-2023): “À propos de censure. Capitán Miki (Miki le Petit Ranger) dans sa version française”, y *Manuel Hirtz*, “*Il manque une case à mon illustré*”. Véanse también, comentadas por Jean-Yves Guerre, las modificaciones en las aventuras del popular Blek le Roc, publicadas por la misma editorial, en: <https://www.bandedessinee.info/Un-exemple-de-censure-ayant-sevi-dans-les-Petits-Formats> [con acceso el 17-VII-2023].

[37] Los superhéroes, de los que también se nutre Arédit, fueron especialmente vigilados, y una editorial como Dupuis, sin duda bien dispuesta a presentar contenidos irreprochables desde un punto de vista moral, no escapó a la influencia de la Comisión, en este caso teniendo en cuenta la particularidad de tratarse de una editorial belga. Como introducción a una y otra cuestión pueden verse dos artículos recogidos en un dossier de *Neuvième Art 2.0*: “49-956 ou la démoralisation de la jeunesse: autour de la loi du 16 juillet 1949”: Jennequin y Joubert, 1999; Martens, 1999. Un análisis más reciente en lo relativo a los editores belgas con un pie en Francia, en Lesage, 2019. Para detenerse en casos concretos de prohibición de publicaciones de cualquier editorial, el diccionario del segundo autor citado más atrás: Joubert, 2011.

[38] A su vez, debo agradecer la posibilidad de contactar con Benoît Bonte al especialista y también autor de *bande dessinée* Philippe Capart, al frente en Bruselas del magasin-magazine *La Crypte tonique*, e igualmente que con generosidad me facilitara el acceso a una parte del número 12 de su publicación.

[39] Además de la entrevista de 2015 (*cfr.* Capart, 2015b), para una información más detallada remito al futuro libro de Benoît Bonte, en el que el autor me indica que se incluirá un capítulo entero sobre estas cuestiones, aquí esbozadas esperando ser lo más fiel posible a sus propias palabras.

[40] «The linguistic and the non-linguistic [signs] are inextricably linked through the choice of font and font size or any other typographical choice».

[41] Véanse las sugerentes reflexiones de Gerbier, 2012.

[42] «À l'époque, le pocket était une identité sociale, c'était de la bande dessinée "prolo". Les lecteurs de *Tintin* et *Spirou* faisaient déjà partie de la classe moyenne», señala Farid Boudjellal en una entrevista (Marmonnier, 1997b: 58).

[43] La presencia femenina es también conocida en el caso de Lug. Su relevancia en Arédit aparece igualmente reflejada en Kkrist Mirror (d'Agostini, 2001) y Tristan Lapoussière (2001), este último refiriéndose en particular al ámbito que nos interesa y mencionando planchas de montaje en las que al dorso, tras la mención "vary" o "vari", aparecen citadas algunas trabajadoras (es particularmente reveladora la mención «Frappe vary Mme. Castaing»), como sucede en otras planchas, entre ellas las manejadas para este trabajo: «Vary: Sabrina C.» en las dos primeras y «Vari le 20-12-76 Mme. [Lomour?]]» en la última.

[44] Bonte, de todos modos, indica que en la época en la que trabajaba para la editorial sí existía cierto interés por el resultado final entre los dibujantes.

- [Autocensura](#)
- [Adaptaciones de formato](#)
- [Arédit](#)
- [Petits formats](#)
- [D.C. Thompson](#)

Adaptación y autocensura en los márgenes de la historia de la historieta: del Reino Unido a Francia

**Creación de la ficha (2023):** Félix López

#### **CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:**

Víctor Rodríguez Infiesta (2023): "Adaptación y autocensura en los márgenes de la historia de la historieta: del Reino Unido a Francia", en *Tebeosfera, tercera época*, 24 (22-XI-2023). Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla. Disponible en línea el 24/XI/2023 en:  
[https://www.tebeosfera.com/documentos/adaptacion\\_y\\_autocensura\\_en\\_los\\_margenes\\_de\\_la\\_historia\\_de\\_la\\_historieta\\_del\\_reino\\_unido\\_a\\_francia.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/adaptacion_y_autocensura_en_los_margenes_de_la_historia_de_la_historieta_del_reino_unido_a_francia.html)