

Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

Beyond the story of the Resistance. *Asterix* as a memorial device and the representations of collaborationism

LUCIANO ALONSO

Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)
lpjalonso8@gmail.com

*Dedicado a la memoria de Marta Bonaudo,
que supo tener un perro llamado Idéfix.*

RESUMEN

La historieta *Astérix*, creada por el guionista René Goscinny y el ilustrador Albert Uderzo, es uno de los productos culturales franceses más conocidos de la historia. Ha sido objeto de estudio desde múltiples disciplinas sociales y humanas, destacándose particularmente los debates sobre su dimensión política. El presente texto retoma varias de esas discusiones para establecer la posibilidad de analizar a ese cómic como un dispositivo memorial. A partir de ello, se intenta ir más allá de la evidencia, muchas veces destacada, de que *Astérix* constituye un relato metafórico sobre la Resistencia francesa de 1940-1944. Se define un corpus con los primeros ocho álbumes de la serie, para hacer foco en las representaciones de la traición y el colaboracionismo. De esa manera, se trata de mostrar que no fue solo un texto basal de un mito heroico, así como una afirmación de la francesidad y la civilización europea-occidental, sino también un dispositivo capaz de dar reconocimiento público a una dimensión de la historia francesa por entonces negada

Palabras clave: *Astérix*; Resistencia Francesa; colaboracionismo; dispositivo memorial; memorias sociales



ABSTRACT

The *Asterix* cartoon, created by René Goscinny and Albert Uderzo, is one of the best-known french cultural products in history. It has been the object of study from multiple social and human disciplines, particularly regarding its political dimension. This text takes up several of those discussions to establish the possibility of analyzing this comic as a memorial device. From this, an attempt is made to go beyond the evidence, often highlighted, that *Asterix* constitutes a metaphorical story about the French Resistance of 1940-1944. Analyzing the first eight albums of the series, the focus is on representations of betrayal and collaborationism. In this way, it is about showing that it was not only a basal text of a heroic myth, as well as an affirmation of frenchness and european-western civilization, but also a device capable of giving public recognition to a denied dimension of french history

Keywords: Asterix; French Resistance; collaboration; memorial device; social memories



Revisitar *Astérix*

Con toda seguridad la historieta *Astérix*, creada por el guionista René Goscinny y el ilustrador Albert Uderzo, es uno de los productos culturales franceses más conocidos de la historia. La bibliografía referida o vinculada a ella es amplísima, con una importante proporción de textos inscriptos en la semiología del cómic, el análisis iconográfico y literario o los estudios sobre la traducción¹. Inevitablemente, un estudio particularizado de ese cómic lleva a repasar aspectos suficientemente destacados en trabajos anteriores, como la noción de nación y la “francesidad” de los personajes², la labor “civilizadora” francesa, los estereotipos propuestos respecto de otras naciones y, por encima de todo, el papel de *Astérix* en la conformación de un mito sobre la Resistencia Francesa de 1940-1944. Porque en gran medida la obra y el personaje de aquel combativo galo que se oponía a los invasores romanos, se constituyeron en metáforas y representaciones de la lucha contra la Ocupación Alemana durante la Segunda Guerra Mundial. *Astérix* es sin dudas mucho más que

¹ Puede verse una bibliografía selecta presentada en Tratnjek (2014) para el programa de investigación Laboratoire Junior Sciences Dessinées de la École Normale Supérieure de Lyon, bajo el título “Lire Astérix”.

² Se utiliza aquí el neologismo “francesidad” como equivalente de la palabra anglosajona *frenchness*, que expresa la cualidad o característica de ser francés, defendida por Robert Darnton en su polémica con Roger Chartier. Véase Hourcade, Godoy y Botalla (1995). Esa cualidad no supondría un esencialismo atávico, sino que se conformaría como una construcción cultural instalada en diversas dimensiones de las memorias sociales.



un relato sobre la Resistencia, pero esa fue probablemente su marca de origen en un momento histórico en el cual, al decir de Henry Rousso, la cultura pública francesa adolecía del “síndrome de Vichy” y la exaltación de la oposición a los invasores coexistía con el olvido del colaboracionismo del cual éstos se habían beneficiado (Rousso, 1990).

Quizás sea posible ir más allá de la tipificación de ese relato y aportar una mirada respecto de la aparición del colaboracionismo con la Ocupación y de las referencias en la historieta al régimen de Vichy o “Estado Francés” del Mariscal Pétain, identificando la construcción y los límites de la figura del traidor. La consideración de algunos álbumes tempranos permitiría entonces apreciar uno de los elementos más urticantes de las representaciones de un pasado traumático que en esa época era claramente “reciente”, en momentos en los cuales se supondría una oclusión de esos aspectos en los espacios públicos y antes de que el espectro cultural francés estuviera marcado por los hechos de Mayo del '68 y sus secuelas.

1. Una aproximación a *Astérix* y a su análisis como vector de memorias

La historieta que nos ocupa comenzó a publicarse por entregas en la revista parisina *Pilote* en octubre de 1959 y en 1961 se editó bajo el sello Dargaud el primero de los 24 álbumes que sus creadores firmaron conjuntamente hasta el fallecimiento de Goscinny en 1977. Entre 1980 y 2009 se publicaron 9 álbumes con guion e ilustraciones de Uderzo, más otras varias ediciones de historietas cortas y cuentos parcialmente inspirados en relatos de Goscinny, por parte de la editorial Albert René, creada por el primero. Desde 2013 a la actualidad Jean-Yves Ferri (guion) y Didier Conrad (dibujo) se hicieron cargo de la producción de otros cinco libros, siendo la editorial Hachette Livre la propietaria mayoritaria de la obra³. Se han publicado distintas series con los diversos álbumes, siendo 39 los que integran la colección central, con excepción de libros de películas, cuentos o compilaciones de historietas breves. En esos más de sesenta años, fue llevada al cine de animación una decena de veces y cuatro más a películas de imagen real. El hecho de que fuera traducida a más de cien idiomas la convierte en el cómic de mayor difusión y en representante global de la *bande dessinée française* (historietas publicadas en Francia o por autores y autoras francesas).

De acuerdo con Sylvie y Ada Uderzo (hija y viuda del dibujante, respectivamente), Albert procedía de una familia de inmigrantes italianos huida de la Italia fascista en

³ Para este trabajo se han utilizado ediciones en francés de Albert Uderzo y René Goscinny de Hachette, y ediciones castellanas de Salvat, de Grijalbo/Junior y de Planeta/El Zorzal. Las páginas no se citan por la ubicación en esos libros, sino por la numeración manuscrita incluida por Uderzo en las planchas originales, ausentes en las ediciones de Salvat. Solo en el caso de las imágenes se indica con precisión la edición de la cual están tomadas. Respecto de los álbumes utilizados, véanse más adelante comentarios sobre su titulación y secuencia de publicación.



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

la década de 1920 y “pasó los años de la Segunda Guerra Mundial en un pequeño pueblo de la región de Bretaña, en la que descubrió los bosques, las leyendas bretonas, y entró en contacto con miembros de la Resistencia que hacían frente a la ocupación nazi” (Díaz Valderrama, 2021). Por su parte, René Goscinny había vivido en Buenos Aires entre 1928 y 1945 –antes de pasar por Nueva York y recalar definitivamente en París–, siendo recordados frecuentemente en la prensa porteña los elementos que habrían marcado de una u otra manera algunos aspectos de su máxima creación, como ser la influencia de la historieta *Patoruzú* de Dante Quinterno en la definición de los dos personajes principales o los colores de la vestimenta de Obélix, que corresponderían a los del Racing Club⁴.

Astérix tuvo un pronto y espectacular éxito en Francia, que se replicó a nivel mundial. Amén de que el cómic representara la lucha de los débiles y escasos galos de la aldea resistente contra los poderosos y numerosos romanos que dirigía Julio César –equilibrada por la poción mágica del druida Panorámix que daba a los primeros una fuerza sobrehumana–, el tipo de humor que elaboraba Goscinny no solo tenía impacto en el medio social francés, sino que además era potencialmente trasladable a muchos otros contextos socio-culturales a pesar de los inconvenientes de la traducción. Si el humor brota especialmente de la asociación (o bisociación) de dos marcos de referencia consistentes pero disímiles, que se intersectan y producen un efecto de comicidad, este escritor era un maestro en el arte de poner en contacto cuestiones, figuras o experiencias que asombraban por su articulación inesperada. Incluso podría decirse que más allá de provocar la risa ocasional llegó en sus textos –y no sólo en *Astérix* sino también en otras producciones como *El pequeño Nicolás*, *Lucky Luke* o *Iznogud*– a oscilar entre distintos marcos de referencia continuamente y mantener así un estado de diversión constante⁵.

El anacronismo fue uno de los elementos con los cuales Goscinny potenció esa intersección de aspectos a primera vista incompatibles para producir un efecto cómico⁶. Fue entonces construyendo “(...) un relato anacrónico que desplaza desde la vida cotidiana de cada álbum, acontecimientos, imágenes, frases lexicalizadas o canciones de la Francia contemporánea, colocándolas en la época de la romanización” (Fernández & Gaspin, 1991, p. 95)⁷. Los juegos de palabras fueron también esenciales en la historieta, muchas veces incomprensibles sin el soporte de la ilustración (Blancher, 2015, p. 288) y difíciles sino imposibles de traducir, por lo que en las

⁴ De entre multitud de textos que reiteran esas interpretaciones y cuestiones similares, véase Parise (2015; 2019) o Montalbano (2019).

⁵ Tanto la noción de una asociación o bisociación de dos marcos de referencia incompatibles que producen un efecto cómico, como la de una serie de explosiones menores en un estado constante de diversión han sido desarrolladas por Koestler (2002).

⁶ En ocasiones se critican apariciones extemporáneas como la de las papas fritas entre los belgas (*Astérix en Bélgica*, 1979, p. 24), cuando obviamente esa planta no sería conocida en Europa hasta después de la conquista de América. Pero se trata sin dudas de anacronismos insertados *ex profeso* –y ya en *Astérix y los godos* aparecían papas fritadas por un druida (1963, p. 8).

⁷ Estas autoras destacan la tradición cómica proveniente de Rabelais a la que parecía remontarse Goscinny y asocian al personaje de Obélix con Gargantua y Pantagruel, ya que como ellos el amigo de Astérix es de talla descomunal y preocupado por los placeres naturales, como el buen comer.



ediciones no francesas fueron muchas veces reemplazados por otros que se consideraban distintos pero equivalentes.

Otra de las razones de su carácter cómico estribó prontamente en el uso paródico de los estereotipos estatal-nacionales, que no solo involucraron a la cultura francesa sino también a muchas otras culturas europeo-occidentales, nórdicas y mediterráneas, con la aparición progresiva de algunas culturas no europeas –mediorientales, indígena norteamericana, hindú, africana subsahariana, entre otras–. Es claro que el eje europeo fue siempre el más trabajado, sea respecto de países contemporáneos, sea de pueblos antiguos que se mostraban como naturales antecesores de los primeros. Además, la historieta no solo presentaba un alto grado de intertextualidad al tomar referencias de la Antigüedad clásica y elementos culturales de diversos pueblos, sino también una cierta “intermedialidad” (Blancher, 2015, p. 283) por referencia a la articulación de la historia antigua con múltiples referencias culturales contemporáneas como la música francesa de la época, los periódicos, la televisión o el cine y sus actores o actrices, etcétera.

La creciente diferenciación de los personajes fijos a medida que avanzaban los álbumes de la colección principal fue también un elemento de importancia en el éxito de la serie. Al astuto guerrero Astérix y a su gordo amigo y repartidor de menhires Obélix –verdadero protagonista de la historieta por sus cualidades proteicas, según Michel Pastoreau (2019, pp. 221-222)– habría que sumar el druida Panorámix, el jefe Abraracúrcix, el bardo Asurancetúrix, el herrero Eseautomátix, el juvenil anciano Edadepiédrix o el pescadero Ordenalfabétix. A medida que el proceso de liberación de las mujeres cambió la agenda pública en Francia comenzaron a aparecer protagonistas secundarias femeninas en su carácter de esposas de algunos de los anteriores, como Karabella, Yelousumarin o la innominada pareja de Edadepiédrix, y a modificarse los personajes femeninos ocasionales, desde la bella Falbalá a la feminista radical Magistra o a Adrenalina, supuesta hija del héroe galo Vercingétorix⁸. Hasta los jabalíes que cazaban y devoraban con entusiasmo esos galos se constituían ocasionalmente en personajes entrañables⁹.

⁸ Los nombres de todos esos personajes tienen en sus originales franceses connotaciones de muy variado tipo, intraducibles al castellano y con el problema de que una traslación literal los hace a veces irreconocibles o impronunciados. Ocasionalmente, los intentos de traducción de los nombres dan lugar a equívocos o controversias. Por ejemplo, el nombre del jefe Abraracúrcix es traslado del original Abraracourcix, que a su vez provendría de “à bras raccourcis” que para algunos sería “a brazo partido” y en francés es una expresión equivalente a “tortazo” o “colleja” (AA.VV, 2022) y así en algunas traducciones se le impone el nombre de “Abrazopartidix”. Sin embargo, es más factible pensar la traducción de esas palabras como “de brazos acortados” lo que tiene más sentido pues en francés se dice de un político hábil que tiene brazos largos, con lo que se trataría de una alusión irónica a su jefatura (debo esta observación a Nadia Thair, de la Universidad de Caen-Basse Normandie). En este escrito se ha optado por utilizar la denominación común en la mayor parte de las ediciones españolas, dejando mayormente de lado variaciones menores que se han aplicado en ocasiones (v. g. Edadepiédrix ha aparecido a veces bajo los nombres de Vegestórix o Geriátrix). Asimismo se ha uniformizado la acentuación de los nombres galos, aunque eso representa una tensión respecto de su pronunciación francesa.

⁹ Véase por ejemplo *La odisea de Astérix* (1981), ya con guion de Uderzo.



Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

Difícilmente pueda ser minimizado el impacto de *Astérix* en la configuración de una imagen de la Antigüedad –que aunque se reconoce caricaturizada y ficcional es particularmente potente–. La historieta no solo se presta a una lectura estética propia de los textos de ficción, inmersiva y experiencial, sino que también aporta información como los textos de no-ficción (Oulton, 2021). Ese carácter inclasificable se produce por la recuperación de elementos no ficcionales reconocibles de un tiempo pasado (la Antigüedad) y de un tiempo presente (su contexto de producción) o además de otros tiempos históricos que aportan elementos que aparecen yuxtapuestos o imbricados (Lillo Redonet, 1995), que a su vez se entremezclan con un bagaje completamente ficcional. De ese modo, la ficción histórica de *Astérix* se presentó como un texto también informativo¹⁰, aunque no han faltado críticas desde concepciones puristas que le achacan la formación de estereotipos y el falseamiento de datos históricos (Cottier, 2012; Novillo López, 2008). Podría decirse que es un dispositivo textual que trasmite y construye memorias históricas.

Para un abordaje en una lengua no francesa de la obra, es conveniente también destacar que la cuestión de su traducción ha sido materia de numerosos análisis. Particularmente, ha servido de ejemplo paradigmático de las dificultades en la traducción del humor y de las peculiaridades culturales –juegos de palabras incluidos– (v. g. Palma, 2006; Muñoz-Calvo & Buesa-Gómez, 2010; Martines, 2010; Navarro-Broton, 2019)¹¹. Merecen señalarse estudios que han abordado de manera comparada las traducciones inglesa, alemana, española y norteamericana en articulación con los estereotipos nacionales y los problemas de traslación al idioma del país anfitrión de los viajes galos (Meyer, 2011). Otros que han utilizado la historieta como recurso para discutir las categorías del análisis lingüístico y las estrategias de la traslación respecto de algunas soluciones de las traducciones española, galega, portuguesa e inglesa (Keromnes, 2013). O también aquellos que se han dedicado a las dificultades lingüísticas provenientes de los juegos de palabras y a las dificultades extralingüísticas, provenientes de las referencias literarias, icónicas e históricas (Fernández & Gaspin, 1991). Asimismo, se ha tratado la cuestión de las onomatopeyas con función icónica, más que lingüística, en las traducciones entre francés, inglés y castellano (Pascua & Delfour, 1992). Como fuera, *Astérix* ha sido eje de multitud de debates sobre las posibilidades y límites de la traducción y a la vez “embajador” de la lengua francesa en el exterior.

Pensar a *Astérix* como un dispositivo capaz de transmitir recuerdos supone entonces no olvidar que esa es solamente una de sus dimensiones, en tanto producto cultural que tenía –tiene– su propia lógica de desarrollo y que se abría a los problemas de la comicidad y la mercantilización, la articulación y competencia con otros medios, la

¹⁰ Así, han sido destacadas sus potencialidades para un uso pedagógico con respecto a la enseñanza de la historia antigua en el nivel primario, como inspiración de experiencias campamentiles escolares o incluso con respecto a la enseñanza de la lengua francesa. (v. g. Cardeñoso Fernández, 2014; Llinàs Ferrà, 1983; López Lorca, 2015).

¹¹ Repárese que en algunos textos la titulación recoge la famosa frase de Obélix: “están locos estos romanos” (o “estos romanos están majaretas” en las primeras traducciones españolas).



trasposición y la traducción, o inclusive los intereses, deseos, prácticas y posibilidades de sus autores. Para enfocar el análisis en el modo en el cual la historieta pudo funcionar como un vector de memorias, es conveniente asumir en consecuencia una perspectiva antirreduccionista y articular aportes plurales. Dos tradiciones analíticas y hermenéuticas pueden ser de principal auxilio: por un lado, los aportes de la teoría de la historieta y, por el otro, los estudios historiográficos sobre las memorias sociales. Ambas tendencias pueden ser movilizadas para un análisis de contenido de la obra que en ciertos puntos asume las características de un análisis del discurso.

Aquí se considera a la historieta como “literatura dibujada” o “figuración narrativa” (Massotta, 1982)¹². Por supuesto que esa definición es criticable en tanto puede resultar restrictiva frente a un amplio espectro de cómics, pero a los efectos de este trabajo es aceptable dadas las características formales del producto cultural que se analiza. A su vez, luego del momento de *Pilote*, *Astérix* se convirtió en un *comic book*, que de acuerdo con Massotta configuraría ya un medio de comunicación. Ese formato le permitió a Uderzo comenzar prontamente a jugar con una distribución de texto e imagen que saliera de los esquemas clásicos de la banda, sin alterar por ello la lógica de una secuencia narrativa ordenada por viñetas. En ese sentido, en *Astérix* la viñeta es la unidad mínima de significado. Pero hay que destacar que una secuencia de imágenes no solo se interpreta de un modo dinámico sino también retrospectivo. O sea que solo al leer la secuencia completa se pueden captar globalmente los vínculos entre cada una de las viñetas (Bartual, 2020, pp. 190 y ss.).

Así como es conveniente considerar la secuencia narrativa de cada historia del cómic, es pertinente apreciar la secuencia de episodios. Respecto de *Astérix* se ha advertido que:

Los libros tratan la historia como una serie de eventos no secuenciales que ocurren simultáneamente y que tuvieron lugar no solo en relación con la serie, es decir, antes o después de ella, sino dentro de su marco de tiempo exacto. Todos los eventos históricos se tratan como contiguos y se citan indiscriminadamente (Oulton, 2021, p. 2, trad. L.A.).

Sin embargo, distintos episodios son necesarios para comprender los siguientes. No podríamos entender tal o cual elemento sin una visión de otros anteriores y sobre

¹²Concepción muy debatida pero convalidada por otros analistas de renombre: “Yo con «figuración narrativa» me encuentro cómodo. Pero, literatura dibujada también está bien (...)” (Gubern, 2019, p. 154).



Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

todo el efecto cómico no sería el mismo sin esos antecedentes¹³. Aunque no haya continuidad lineal entre uno y otro álbum, sí hay diálogos y vínculos entre ellos. Como el mismo Oulton lo plantea:

Tan pronto como se publicó el segundo volumen, Astérix cambió de género y se convirtió en una serie. A partir de ese momento, cada volumen (incluidos los dos primeros) se convirtió en tres cosas: una pieza individual de ficción histórica que existe en diálogo intertextual con todas las demás ficciones históricas; un texto que debe leerse simultáneamente con efervescencia y estética; y un fractal de una serie derivada de un acto de adaptación realizado sobre un texto que no existe (Oulton, 2021, p. 4, trad. L.A.).

Es de destacar también que la historieta puede ser concebida como un discurso construido por una articulación de códigos lingüísticos y extralingüísticos, incluyendo entre los primeros no solo las palabras y sintaxis de una lengua sino también onomatopeyas. Por ello es necesario pasar primero por la comprensión semántica del lenguaje y luego detenerse en los elementos extralingüísticos para ampliar la captación del significado, aun cuando esos componentes sean inseparables en la historieta en sí (Le Bel, 1996, p. 181). Obviamente, eso supone problemas de traducción desde la misma titulación de los episodios¹⁴, y la posibilidad de una “traducción subordinada” de los códigos extralingüísticos (Pascua & Delfour, 1992, p. 387). Teniendo en cuenta esos aspectos, sabiendo de la imposibilidad de una traducción literal y observando el necesario recurso a una traducción poética en las publicaciones en idioma castellano (Campos Pardillos, 1992), es que se han tenido en cuenta para la conformación del corpus tanto la edición española como su original francesa.

Por fin, el tipo de análisis que aquí se presenta se hace con escaso recurso a los aspectos concernientes al trasfondo y entorno de la producción cultural bajo análisis. Sin desconocer la importancia de cuestiones como el formato editorial, su vínculo con otros medios de comunicación y la competencia con otras revistas o historietas (Jiménez Varea, 2006), se privilegia aquí simplemente la inscripción histórico-política de los *comics books* de *Astérix*, para articular su abordaje con una interpretación de su papel en las configuraciones memoriales francesas del período de su publicación.

¹³ Por ejemplo, la expresión de Obélix en *Astérix en Bélgica* al tratar de zanjar una reunión del consejo de la aldea, diciendo que la aventura está terminada y hay que atar al bardo y traer los jabalíes (p. 6), es inentendible si no se sabe que en anteriores episodios Asurancetúrix fue atado y amordazado para que no moleste durante los festines finales. Pero además la idea de que ese personaje pasa de incomodar con su canto en la cena que cierra el primer álbum, a ser retenido de variadas maneras luego –o incluso en un par de ocasiones admitido en el cónclave– produce un efecto cómico solo si se aprecia una secuencia de episodios.

¹⁴ Por ejemplo, *Astérix chez les bretons*, *Astérix chez les helvètes* y *Astérix chez les belges* han sido traducidos respectivamente como *Astérix en Bretaña*, *Astérix en Helvecia* y *Astérix en Bélgica*, dando a veces lugar a críticas en textos de lengua castellana por la inexistencia de entidades como “Bélgica” en el siglo I AC. Sin embargo, la expresión “chez” es mejor traducible por “entre” o “en lo de”, con lo cual “Astérix entre los bretones” o “Astérix en lo de los belgas” no suscitarían ese reproche. Distintamente de esos usos y como demostración de la muchas veces adecuada elaboración del cómic, *Astérix en Hispanie* respeta el nombre de la península en la época romana, mientras que *Astérix et les goths* no remite a la ulterior entidad de “Alemania”.



Desde esa perspectiva, se asume que *Astérix* cuenta una historia –o un conjunto de historias no hilvanadas, pero sí conectadas– que se inscriben en lo que Raphael Samuel (2008) ha llamado “las mil manos de Clío”, esto es, formatos de narraciones históricas distintas del saber académico, muchas si no casi todas las veces con mayor impacto social que aquél. Esas narraciones ficcionales del cómic contendrían a veces elementos verificables o verosímiles respecto de las sociedades antiguas, pero también rastros de recuerdos y representaciones del período en el cual fueron escritas no solo en virtud del anacronismo deliberado sino como expresión de una cierta “memoria social”. No se trataría desde ya de una “memoria colectiva” que estableciera un lazo fuerte entre un grupo social determinado y sus recuerdos al estilo de Maurice Halbwachs, sino de un conjunto de nociones sobre el pasado, en este caso sobre la historia reciente francesa respecto del período en el cual se escribieron esos cómics. Hay que tener en cuenta algunos aspectos relevantes para poder pensar una articulación entre una producción historietística y un conjunto de recuerdos en la búsqueda de una representación de lo ocurrido. Primero, que las palabras y dibujos no son espejo de los pensamientos y que en el mejor de los casos los registros textuales representan las conciencias sociales solo de forma indirecta. Segundo, que el cómic supone memorias semánticas que no pueden atribuirse a entidades colectivas sin más trámite, pero que no pueden tampoco ser atribuidas en solitario a sus autores¹⁵. En tanto dispositivo memorial, *Astérix* puede ser entonces objeto de múltiples interpretaciones, a veces complementarias, a veces más o menos acertadas, a veces más integrales o fragmentarias, pero nunca definitivas.

Si pensamos en las coordenadas de un abordaje desde la problemática de las memorias sociales, las intenciones individuales de Goscinny y Uderzo en las distintas aventuras de *Astérix* pierden importancia frente a la consideración del modo en el cual elaboraron y vehiculizaron una cierta imagen de la Resistencia, la Ocupación y la colaboración. Ellos escribieron esos textos en un medio de discursos y prácticas altamente marcado por la emergencia de las memorias de la Resistencia y la necesidad correlativa de dar algún espacio por negativa al fenómeno del colaboracionismo, pero de ahí no se sigue que tuvieran objetivos precisos respecto de esas cuestiones. Esa abstracción de los posibles objetivos políticos de los autores se puede justificar en el hecho de que Goscinny negara explícitamente la articulación de sus relatos con el debate partidario y memorial¹⁶. Entonces su obra adquiere un carácter paradigmático y es pasible de ser considerada como un producto cultural que expresa una puja memorial o una tensión en el plano de las representaciones, con independencia de las intenciones de los creadores.

¹⁵ En estas cuestiones se siguen sugerencias de Fentress y Wickham (2003).

¹⁶ Goscinny declaró: “Atribuyo el «fenómeno Astérix» al hecho de que hace reír a la gente. Nada más: toda la exégesis que se ha hecho no se corresponde con la realidad, ¡no hay nada que hacer! ¿Entiendes? Me encontraron todo tipo de intenciones, se me acusó también de todo tipo de depravación, y en particular se me vinculó a la política, aunque no lo estaba haciendo, no lo estaba haciendo (...)”, citado en Blancher (2015, p. 276).



2. Las interpretaciones políticas de la obra y las memorias de la Resistencia

Se puede decir que *Astérix* representó –es decir, produjo sentidos sobre– temas propios de las experiencias de la sociedad francesa que se intersectaban con los diferentes códigos lingüísticos y extralingüísticos movilizados por la obra y con conceptos o imágenes característicos de su contexto socio-histórico (Hall, 1997). De ese modo, las dimensiones de contenido que (re)significó fueron muy variadas. Tal vez el gran mojón temático del cómic sea una francesidad que no se ancla solo en la imagen de la libertad, sino que supone también la franqueza y la afabilidad, la galantería masculina hacia las mujeres, el buen comer y beber, el valor de la amistad y la comunidad de vecinos, la inventiva o la capacidad de resolver situaciones adversas y una serie de virtudes semejantes. Notoriamente, *Astérix* es también en sus inicios un relato sobre la modernización representada por las transformaciones en el ámbito doméstico como los alimentos desecados y las ollas a presión (*Astérix y los Godos*, 1963), por la complejidad de la vida en las grandes ciudades y su tráfico (*La hoz de oro*, 1962), por la conflictividad laboral (*Astérix y Cleopatra*, 1965), por el turismo masivo (*La Vuelta a la Galia de Astérix*, 1965 o *Astérix en Hispania*, 1969), por la emergencia de las culturas juveniles y sus músicas estridentes (*Astérix y los normandos*, 1967) y por las competencias deportivas multitudinarias (*Astérix en los Juegos Olímpicos*, 1968). Hacia la década de 1970 probablemente pueda identificarse un giro en los guiones de Goscinny, hacia la construcción de un relato crítico con respecto a la mercantilización de la vida, el desarrollo de la sociedad de consumo y la erosión de los lazos comunitarios (*La Residencia de los Dioses*, 1971, *Los Laureles del César*, 1972 u *Obélix y Compañía*, 1976). Así sucesivamente, podrían encontrarse representaciones variadas que de una u otra manera expresaron las experiencias de diversos momentos históricos hasta llegar a las producciones actuales de Ferri y Conrad.

Pero si bien cada uno de esos aspectos y muchos más son concebibles en su articulación con la historia coetánea francesa, fueron de mucha relevancia en los análisis socio-históricos del cómic las variadas y contrapuestas interpretaciones que se presentaron sobre la relación del pueblo galo (o francés) con sus vecinos. Uno de los ejes de la historieta es la constante interacción de los galos representados por *Astérix* y sus compañeros con otros pueblos. Nicolas Rouvière ha destacado que el origen inmigrante de ambos autores pudo haber influido en su enfoque general. No solo Uderzo era hijo de italianos, sino que Goscinny lo era de un judío polaco, y ambos transitaban por distintas latitudes. Para Rouvière siempre estuvo presente en las historias de *Astérix* la cuestión de una relación con “los otros”: romanos, godos, normandos, íberos, etcétera. En su opinión esa distinción no tendría connotaciones nacionalistas, ya que el acercamiento a los otros es paródico y forma parte de una risa compartida. Lejos de ser exclusivista o xenófobo, el enfoque general de la historieta se ubicaría por encima de los elementos nacionales y se afirmarían sobre los pilares de la Tercera República Francesa: la tolerancia, la libertad y el laicismo. De



esa manera, el particularismo de los “irreductibles galos” que resisten al invasor se tornaría en un universalismo republicano (Rouvière, 2008)¹⁷.

Por contraposición, también es factible destacar que la serie tiene claros elementos nacionalistas o al menos orientados a postular una identidad nacional. Según Albert Uderzo, el cómic nació por encargo de un editor (¿Georges Dargaud?) para “contrarrestar la oleada de superhéroes americanos” (Muñoz-Calvo & Buesa-Gómez, 2010, p.430)¹⁸. Como lo destacó Eliza Bourque Dandridge, en la década de 1960 la prensa francesa transformó a la historieta en un emblema nacional (Bourque Dandridge, 2008), en un marco de conflictos sociales y políticos crecientes que llegarían a su cénit en Mayo de 1968.

En ese contexto político y cultural la experiencia de la Segunda Guerra Mundial estaba muy presente y la publicación fue claramente identificada con un relato de la Resistencia, pero las interpretaciones que de ella se hicieron variaron en amplia medida entre lecturas de izquierdas y de derechas. En los debates periodísticos se ofrecieron diversas consideraciones sobre el grado en el cual *Astérix* representaba el choque entre franceses y alemanes, o entre los franceses y sus aliados por un lado y los alemanes e italianos por el otro, o una asociación de la Resistencia al antiamericanismo del presidente y héroe nacional Charles de Gaulle o por el contrario una alusión a la amenaza soviética. Se lo alababa o denostaba por su carácter nacionalista o universalista, o por el grado en el cual representaba o no las supuestas características de la francesidad. Cuanto más los periodistas afirmaban que *Astérix* era un emblema de la izquierda o la derecha, más se convertía la historieta en un nuevo mito nacional institucionalizado (Bourque Dandridge, 2008, p. 81).

Pero claramente *Astérix* no remitía solamente a la noción de Resistencia contra los invasores nazis de 1940-1944. En primer lugar, en el contexto del relato de la historia nacional francesa era inevitable que no aludiera, aunque fuera en un plano subyacente, a anteriores episodios de resistencia, como los ocurridos en ocasión de la guerra contra la Sexta Coalición que derrocó a Napoleón Bonaparte en 1814 o de la ocupación prusiana durante la guerra de 1870-1871. En segundo lugar y mucho más profunda y ampliamente, la historieta se presentó como parte de un relato plurisecular de formación de la nación francesa desde esos lejanos orígenes galos. A ese respecto conviene recordar que hacia la década de 1930 el discurso nacionalista francés recurrió a la fijación de “nuestros ancestros los galos” y que el mismo Charles de Gaulle, en el libro *La France et son armée* de 1938, defendía la idea de una “llama de la conciencia nacional” viva desde los lejanos galos (Agulhon, 2016, p. 193). El

¹⁷ Fernández y Gaspin (1995) suscriben también una interpretación similar, al plantear que los ideales republicanos y universalistas de libertad, igualdad y fraternidad son el hilo conductor que atraviesa la serie.

¹⁸ La referencia de Uderzo es poco clara, máxime cuando Dargaud se convertiría en el editor de *Astérix* recién tres años después de su aparición en *Pilote* y el editor de esa publicación era el propio Goscinny. Además, la noción de una intencionalidad política –aunque fuera en el plano de la competencia editorial– resulta parcialmente contradictoria con declaraciones de Goscinny que se citaron antes.



Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

históricamente existente Vercingétorix pasaba a ser denominado el “primer resistente”, aunque nunca quedara muy claro el modo en el cual un pueblo rubio, de piel clara y ojos azules terminara por plasmar en una nación francesa con un fenotipo dominante muy distinto. *Astérix* asumió esa filiación imaginaria en un período en el cual la palabra “galo” se entendía como sinónimo de “francés” y se admitía una “debilidad gala” en la variabilidad e inestabilidad nerviosa. El mismo De Gaulle denostaría ese rasgo del “carácter nacional” para lamentar el imperio de las emociones, la confusión, las divisiones y las luchas de partidos (Agulhon, 2016, p. 194), en tanto que *Astérix* y sus amigos lo tomarían como un componente identitario, haciendo de las riñas aldeanas el contrapunto de las batallas contra los romanos.

Hacia 1943-1944 hubo una articulación imaginaria entre el relato de la Francia emergente de los pueblos galos y la noción de resistencia al invasor alemán. Por ejemplo, una de las redes clandestinas del momento, conformada por adherentes desengañados del régimen de Vichy, se llamaba *Les Druides* y sus integrantes asumían alias con resonancias druídicas como Amniarix o Tutatis. Los “ancestros galos” constituían sin dudas un referente poderoso, que reemplazaba a la noción aristocrática otrora dominante sobre el derecho de conquista por parte de los francos, ahora identificables con los alemanes¹⁹. Sin embargo, no habría que instalar decididamente a *Astérix* en un registro ideológico como ese, ya que es posible también pensar en una referencia paródica de Gosciny y Uderzo a los elementos identitarios de la Tercera República Francesa (Tannahill, 2016, p. 179).

Laré Bizarro (2008) ha realizado un repaso de las distintas visiones de *Astérix* como héroe de la Resistencia y culmina proponiendo un paralelismo directo entre Charles de Gaulle como héroe real de la Segunda Guerra Mundial y *Astérix*, héroe de fantasía resistente a la invasión romana. Siguiendo a Agulhon ha ido más allá, planteando que *Astérix* colaboró en hacer tolerable la descolonización, por un lado, y la contrastación del colaboracionismo por el otro. Frente a la existencia de Vichy y la sombra de dudas que la Ocupación arrojaba, *Astérix* continuaba resistiendo y eso ayudaba a De Gaulle en su tarea como presidente y en su esfuerzo por salvar la memoria de Francia de la ignominiosa claudicación: “no importa quien se rinda, siempre que alguien se resista” (Laré Bizarro, 2008, p. 47, trad. L.A.). La parte consigue representar al todo, y es toda la nación la que queda exculpada por esa representación.

Si bien *Astérix* es entendido normalmente como parte de una configuración memorial en la cual una nación francesa de antiquísimos orígenes lucharía contra las adversidades y expandiría sus logros más allá de sus fronteras, también se ha señalado que de una u otra manera ha aludido a aspectos que para el orgullo nacionalista resultarían vergonzantes y muy particularmente al colaboracionismo con los invasores alemanes de 1940. Esos aspectos, si bien muy escasamente

¹⁹La experiencia de *Les Druides* en Nord (2012/2014, p. 149). La asociación de los francos con los alemanes en un discurso de De Gaulle en Agulhon (2016, p. 194). Por fin, la noción temprano-moderna de una guerra de razas ha sido analizada por Foucault (2001).



tocados, no podían pasar desapercibidos desde una posición política gaullista por más que produjeran escozor frente al intento de superar las divisiones del pasado reciente y afirmar la unidad de la nación. Fue precisamente en un semanario gaullista donde el periodista y escritor Serge Lentz asimiló a los romanos de *Astérix* con los estadounidenses y con los soviéticos, pero vio predominantemente la serie como una alegoría de la vida bajo el régimen de Vichy. Muy escueta, pero a la vez tempranamente, señaló que:

Los recuerdos de la última guerra se reavivan amablemente: [...] están los «colaboradores» que visten a la romana y quieren hacer de la Galia «otra Roma»; están los especuladores, los traficantes del mercado negro, los traidores, los bastardos, en fin, todo lo que hace la oscuridad de una época que todavía parece muy viva en la mente de los creadores de Astérix (Lentz, 1967, citado en Bourque Dandridge, 2008, p. 376, trad. L.A.).

Esa línea de análisis no fue muy profundizada. Laré Bizarro identifica la tensión subyacente al episodio de *El combate de los jefes*, que representa una costumbre históricamente existente como sucedáneo de la división de Francia, dedicándole una breve mención. Los galos que aceptan la dominación romana en ese episodio están representados por un jefe de aldea que constituiría el sosia del Mariscal Philippe Pétain, un gran guerrero ahora al servicio del invasor (Laré Bizarro, 2008, p. 66). Más allá de cómo se interprete al personaje –diversamente en este texto, como se verá más adelante–, la observación resulta insuficiente para apreciar cómo Goscinny y Uderzo elaboraron o no esa memoria del colaboracionismo y la traición.

Por ello, en las páginas que siguen se intenta repasar en una dimensión micro el discurso historietístico de *Astérix* para postular su correspondencia o diferenciación con los procesos generales de configuración de memorias sociales sobre el pasado reciente en la Francia de los años de 1960. Se trata aquí de poner el foco en los primeros ocho álbumes de la serie, publicados por Goscinny y Uderzo entre 1961 y 1966; esos álbumes son *Asterix el Galo* (*Astérix le gaulois*, 1961), *La hoz de oro* (*La serpe d'or*, 1962), *Astérix y los Godos* (*Astérix et le goths*, 1963), *Astérix Gladiador* (*Astérix Gladiateur*, 1964), *La Vuelta a la Galia de Astérix* y *Astérix y Cleopatra* (*Le Tour de Gaule d'Astérix* y *Astérix et Cleopâtre*, 1965), y *El Combate de los Jefes y Astérix en Bretaña* (*Le combat des chef* y *Astérix chez les bretons*, 1966).

Ese recorte obedece en primer lugar al hecho de que esos ocho libros permiten apreciar la construcción de variadas imágenes de la propia Francia y de países vecinos –Italia, Alemania, Gran Bretaña– por parte de la dupla autoral original; y en segundo término a que corresponderían a un momento en el cual la Segunda Guerra Mundial constituía una experiencia muy cercana para gran parte de la población francesa y era objeto de transmisión generacional, pero al mismo tiempo se vivía lo que Henry Rousso ha denominado el “síndrome de Vichy”, consistente en una constelación traumática que fundamentó la exaltación de la Resistencia frente al invasor y el olvido no solo de un extendido colaboracionismo sino incluso de la



Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

experiencia totalitaria y genocida conducida por el Mariscal Pétain. En términos de Rouso (1990) el período 1954-1971, en el cual se inscriben esos álbumes, fue el de una serie de habilitaciones y oclusiones. Se modificaron las políticas memoriales, Jean Moulin fue sepultado en el Panteón y eclosionaron las memorias de la Resistencia, pero la figura de De Gaulle las encuadraba y significaba. Una serie de rechazos limitaba una ampliación del espectro memorial²⁰. Son esos también los años de esplendor de la intervención estatal en la cultura francesa. Toda la década está marcada por el protagonismo de André Malraux en el Ministerio de Cultura, pero muy especialmente 1961 es el año de inauguración de las *Maisons de Jeunes et de la Culture* en los municipios, que tuvieron un profundo efecto a nivel de las comunidades locales y barriales, y supusieron la difusión del mito de la Resistencia en su versión gaullista. En ese contexto de producción, *Astérix* quizás no solo representó la lucha patriótica sino también la colusión de algunos personajes con el invasor.

3. Ocho álbumes entre el mito y el reconocimiento de un pasado

Admitiendo que *Astérix* narra historias ficcionales que colaboraron en la construcción del mito de la Resistencia durante las presidencias de Charles De Gaulle, en los párrafos que siguen se tratará de apreciar una serie de desplazamientos que inscriben a los relatos en las representaciones del pasado francés y conducen en dos de los álbumes al tratamiento de temas congruentes con el colaboracionismo y el régimen de Vichy. De inicio se puede tematizar la figura del traidor a lo largo del *corpus* recortado, presente desde el primer episodio de la serie y parcialmente superpuesta con las del espía, el infiltrado y el delincuente.

Primeramente habría que separar de la problemática de la traición y el colaboracionismo aquello que a todas luces parece asociado a la delincuencia común. En ese sentido, *La hoz de oro* es un episodio que gira sobre la existencia de una banda criminal dirigida por el galo Ganstérix y una trama corrupta que alcanza al gobernador romano de Lutecia, Gracus Astutus. Construido sobre una base clásica relativa al mundo del hampa, de los cabarets y del mercado negro, parece más el traslado de un modelo y hasta una estética norteamericana del “cine de gánsteres” que un álbum participe de un relato sobre la Resistencia. Hay referencias a los bosques medievales por los que rondaban los lobos, al Moulin Rouge de fines del siglo XIX y a los dioses del panteón galo, pero no aparece claramente la cuestión de la relación entre vencedores y vencidos o entre ocupantes y ocupados. En ulteriores episodios aparecerán alusiones a la delincuencia común de la mano de atracadores o rateros (v. g. *La vuelta a la Galia*, p. 35; *Astérix en Bretaña*, p. 23), pero no se tematizan como cuestiones que pongan en jaque a la identidad gala. Bandidos hubo siempre; una cuestión distinta es la de la posibilidad de identificar felonías que

²⁰ Para el autor, *Astérix* es representativo de la emergencia de las memorias de la Resistencia, pero habría que esperar a después del fallecimiento de Goscinny para que en 1980 Uderzo reconociera *La gran zanja* –título de un álbum de ese año–, que dividía a un pueblo en dos (Rouso, 1990, p. 101).

supongan una lesión en la confianza entre individuos de un mismo pueblo, o sea al interior de la comunidad identitaria.

En el primer episodio de la serie, *Astérix el galo*, no aparece el problema de la traición o el colaboracionismo al interior del pueblo céltico. Los romanos consiguen colocar a un espía en la aldea, el legionario Calígula Minus, que con el alias de Caligulimínix intentará conocer el secreto de la poción mágica. Su intento representa evidentemente la infiltración de los grupos resistentes, pero en ningún momento ese efímero personaje puede ser considerado parte de la comunidad “nacional” o al menos del bando de los invadidos –ni siquiera tiene bigote (véase imagen 1)–. Donde la traición aparece entre los mismos romanos, ya que los jefes Caius Bonus y Marcus Angulobtus piensan en aventajarse el uno al otro en sus conspiraciones (p. 23). Elemento recurrente de ahí en más en la serie: los invasores son arteros y los mueve el interés personal.



1. *Astérix el galo* (1961: p. 15). Astérix se queda con los falsos mostachos de Calígula Minus en la mano y descubre que es un espía.

Astérix y los godos, primer álbum en el cual se rompe la representación en banda horizontal con viñetas de diversa envergadura, es también mucho más complejo en lo que hace al análisis de la traición, pero asimismo a la cuestión de los estereotipos nacionales. Por un lado, hay una evidente identificación de los antiguos godos con los alemanes de la época moderna. Los godos son fervientes militaristas que marcan el paso de ganso y usan cascos de tipo prusiano *pickelhaube*, con pincho decorativo en su parte superior. El autoritarismo y el culto de la violencia aparecen constantemente e



2. *Astérix y los godos* (1963b: p. 35). Elijiendo el suplicio de los galos: *On n'arrête pas le*



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

incluso se podría postular que hay una macabra alusión a los crímenes de guerra recientemente acontecidos: amén de que dos jefes distintos que se suceden en el trono de los godos se superan en la crueldad para planificar ejecuciones que luego no se realizarán, uno de ellos se llena de satisfacción cuando se le propone cocinar a los galos en una novedosa olla a presión –“Hoy los tiempos adelantan...” dice según una traducción española, “*On n’arrête pas le progres!*” en el original francés (no se puede parar el progreso, p. 36)–. Es dificultoso no interpretar esa referencia a una ejecución tecnológicamente eficiente como una alusión a las cámaras de gas (imagen 2).



3. *Astérix y los godos* (1963b: p. 34). El escenario de la ejecución presidido por una bandera de reminiscencias



4. *Astérix y los godos* (1963a: p. 35). Cloridric al asalto (literal) del poder.

Las remisiones al pasado reciente de Alemania son más claras aún respecto de otros aspectos. Por ejemplo, la bandera que cuelga del palco real en el teatro en el que se van a desarrollar las ejecuciones es roja, con un círculo blanco y un águila negra en el centro (imagen 3); escasamente podría encontrarse una simbología que aúne con mayor claridad la Alemania nazi con la imperial. El rey godo Teleféric –corpulento, canoso y con grandes mostachos– puede rememorar a Otto von Bismark o al Kaiser Guillermo, pero también al presidente Paul von Hindenburg. Si fuera esta última la interpretación admitida, entonces el bajo, advenedizo y ambicioso Cloridric podría figurar un remedo de Adolf Hitler, que literal e iconográficamente “asalta” el poder (imagen 4) para convertirse en jefe supremo luego de intentar infructuosamente engañar a Teleféric y que pretende dominar el mundo. En última instancia, para una lectura sintomática del texto no es relevante que Goscinny y Uderzo hubieran intentado expresamente retratar a Hindenburg y Hitler, sino que lo hubieran hecho pese a sus intenciones.

En ese episodio, es entre los germanos donde se ejecutan las traiciones y se amplían las maquinaciones que los mismos galos se encargarán de fomentar, como modo de fragmentar a los godos e impedirles por siglos invadir a sus vecinos (*sic*, p. 40).

anuario.

Se podría hipotetizar que, aunque desde el punto de vista narrativo las aventuras de Astérix, Obélix y Panoramix en Germania son independientes de aquellos episodios en los cuales aparece la traición entre los galos (*La vuelta a la Galia*, *El combate de los jefes*), sin embargo actúan como un requisito lógico de estos últimos. Las traiciones mutuas son las características idiosincráticas de los godos, mientras que la felonía individual es la excepción entre los galos: pasionales, pendencieros y exultantes, pero no arteros.

Por tanto, la narración del episodio germánico realza los aspectos innobles –y “anti-galos”– de los traidores retratados en los posteriores.

En *Astérix gladiador* está ausente la representación de una sociedad conflictiva. Obviamente el viaje de Astérix y Obélix a Roma para rescatar al bardo Asurancetúrix sirve de pretexto para abordar los estereotipos italianos, aunque es destacable que por primera vez aparezcan unos variopintos piratas que durante muchos episodios retornarían a caer en manos de los guerreros galos, y un mercader fenicio luego recuperado de manera ocasional. Se sugiere el trágico final del César con un juego de palabra a propósito de su hijo adoptivo, Brutus, aunque en ese caso se trata de una traición aún no consumada –y las alusiones a ese asesinato se repetirán premonitoriamente en varios libros posteriores–. Lo importante de este episodio es la idea de que incluso en el extranjero los galos mantienen su identidad y colaboran entre sí, como sucede a propósito del migrante galo que oficia de patrón de una posada romana –el mesonero Plaintcomplix – que ayuda a Astérix y Obélix (imagen 5). *Astérix y Cleopatra* pertenece, como el anterior, al universo de representaciones propio de las “películas de romanos” de la época, al punto que su cubierta original tenía una evidente referencia a la producción del film *Cleopatra*, dirigido por Joseph Mankiewicz y protagonizado por Elizabeth Taylor, que había sido estrenado un par de años antes²¹.



5. *Astérix gladiador* (1964: p. 15). El mesonero Jabalix o Chimichúrrix –Plaintcomplix en el original– o la Resistencia en el país del invasor.

²¹ En conmemoración de los 25 años del fallecimiento de Goscinny, Uderzo publicó una nueva edición con una tapa alternativa en la cual desaparecían esas referencias y se incluía una caricatura de los dos autores en el interior.



6. *Astérix y Cleopatra* (1965a: p. 23). Panorámix corrige los planos de un arquitecto egipcio que hace un palacio para la reina.



7. *Astérix y Cleopatra*, (1965a: p.10). Obreros asalariados egipcios incitados a la huelga por un arquitecto traidor.

Como ya ocurría con los anteriores álbumes, la iconografía de *Astérix* era fuertemente deudora no solo de las imágenes de la Antigüedad trasladadas por estudios clásicos y museos, sino también de las típicas de la cinematografía hollywoodense.

En este último álbum apareció la asunción positiva del espíritu de los galos como esencia de la francesidad y la civilización. Si en los anteriores episodios destacaban los conocimientos mágicos de los druidas galos, ahora aparecían como ejemplo de la razón aplicada a la construcción monumental, que corregía los errores de los arquitectos egipcios (imagen 6) y justificaba anticipadamente el colonialismo con la sugerencia de un canal entre el Mar Rojo y el Mediterráneo. Realizado bajo el influjo de la *Cleopatra* de Liz Taylor, pero también escasamente posterior a la independencia de Argelia, este libro confirmaba una visión orientalista dominante en el ambiente cultural francés²². Como en el episodio de los godos, los traidores correspondían al pueblo visitado. Sin embargo, no aparecía allí un rasgo de carácter nacional. Los egipcios se muestran principalmente como buenas y

confiadas personas, y solo algunos tienen intenciones aviesas (imagen 7). Novedad

²² Es imposible no recordar aquí el papel de Maurice Papon al frente de la represión de manifestantes argelinos como Prefecto de París y su responsabilidad en la masacre del 17 de octubre de 1961. El hecho de que Papon fuera denunciado como responsable de acciones vinculadas con el Holocausto judío recién en 1981 y condenado por crímenes de lesa humanidad en 1998, muestra las demoras de la formación social francesa en el ajuste de cuentas con su pasado traumático. Véase también el análisis de Kristin Ross respecto de la ubicación de aquella represión en los antecedentes de Mayo de 1968 y en la configuración memorial francesa (Ross, 2008: cap. 1).

también respecto de aquel otro episodio, los traidores egipcios se redimen, uno por la penitencia y otro por arrepentirse y tornarse amigo de su competidor.

Entre los dos episodios anteriormente referidos, *La vuelta a la Galia* –álbum que remeda el *Tour de France*, la competición ciclista más importante del mundo– fue el primero en el cual la figura del traidor se asimiló plenamente al del colaboracionista con dos casos particulares, a los que se opusieron las figuras de los resistentes (imágenes 8 y 9)²³.



8. *La vuelta a la Galia*, (1965b: p. 22). La Resistencia organizada de Lugdunum



9. *La vuelta a la Galia*, (1965b: p. 28). La Resistencia espontánea de Massilia (Marsella).

²³ Hay que destacar que los asistentes a la *Taverne des Nautes* de Marsella no se encuentran organizados en la resistencia como el jefe clandestino de Lyon, pero ayudan coordinadamente a Astérix y Obélix. Se ha observado que las dos páginas de la secuencia narrativa en el bar remiten viñeta por viñeta a la famosa trilogía teatral de Marcel Pagnol *Marius*, *Fanny*, *César* y a la película subsecuente. Incluso los personajes se asemejan a los actores que representaron la obra teatral y la película, con papeles equivalentes a los de esas otras narraciones. Véase Fernández y Gaspin (1991, pp. 100-101).



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

Para el momento de la publicación de ese libro, el personaje de Astérix había crecido enormemente en su influencia y difusión. En ese año se lanzó el primer satélite artificial de Francia, que se convirtió en el tercer país en llegar al espacio luego de la Unión Soviética y los Estados Unidos de América, y se le impuso precisamente el nombre del héroe galo. *La vuelta a la Galia* fue un álbum modélico en su presentación de las virtudes nacionales y brindaba la imagen que los franceses querían difundir de sí mismos, repasando las distintas regiones del país y mostrando elementos históricos que fundamentaban su unidad. En ese marco, las referencias a la traición y a los acuerdos con los invasores podían parecer disruptivas, pero cumplieron quizás un efecto de veridicción al integrar un elemento que ya no podía negarse.



10. *La vuelta a la Galia*, (1965b: p. 17). Cuadrifox interrogado por Obélix.

El primero de los colaboracionistas es un marginal, Cuadrifox o Quadrofix, que ocupa una cabaña en un bosque y da albergue a Astérix y Obélix para luego denunciarlos ante las autoridades romanas, que sorprenden y atrapan al primero de los héroes. La secuencia narrativa de esa traición ocupa dos páginas y media, con varios *gags*. Cuadrifox explicita sus motivaciones: “¡Soy un tipo repelente, pero el mundo necesita también tipos repelentes! ¡Además no lo hago porque sí... lo hago por dinero!” (un infame, en el original francés, p. 16). Reacciona airadamente cuando el centurión romano sugiere que puede estar mintiendo –“¡No os consiento que dudéis de mi palabra! ¡Uno tiene su dignidad, a pesar de todo”–, y con temor cuando se entera de que Obélix no ha sido capturado. Este último lo atrapa y le saca el lugar al cual los romanos llevan a Astérix, sacudiéndolo de mala manera –se da entre ellos un juego de palabras con el nombre romano de Metz (Divodorum) y el ron (rhum), no traducible al castellano (imagen 10)–. No debe sorprender ese trato, ya que en la serie completa no es infrecuente que los héroes consigan información de sus enemigos golpeándolos, en lo que puede semejar en el extremo de la interpretación una naturalización de la tortura. El pequeño Cuadrifox es un hombre mayor, con ropas remendadas, que cambia expresivamente el color de su cara por el miedo a las represalias de Obélix y ni en los peores momentos deja de hacer comentarios irónicos –“Soy una mala persona, víctima de las malas lecturas...” (p. 17)–. Su arrepentimiento

anuario.

final es también cómico y deja la idea de una remisión del colaboracionista, que admite tanto el riesgo como la baja moral de su acción (imagen 11).



11. *La vuelta a la Galia*, (1965b: p. 17). Cuádris marchándose arrepentido.

El segundo villano de *La vuelta a la Galia* no tiene los apuros económicos del anterior. Se trata de Odálix, propietario de un albergue que antes de que los héroes lleguen a Aginun (Agen) ya manifiesta su voluntad de engañarlos y entregarlos a los ocupantes (p. 33). Esa secuencia narrativa ocupa menos de dos páginas y relata cómo Odálix trata de dormir a Astérix y Obélix con un somnífero aplicado a los jabalíes asados (imagen 12). Astérix no cae en la trampa, advertido por la anterior experiencia, en tanto que Obélix ni siquiera siente los efectos del sedante (p. 33).



12. *La vuelta a la Galia*, (1965 b: p. 17). El mesonero traidor de Aginum (Agen).

La secuencia carece de la intensidad y riqueza de la historia de Cuádris. No se sugiere claramente por qué Odálix decide entregar a los héroes galos a los romanos; puede suponerse que por su avaricia –en tanto que mercader– pero podría ser también por



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

algún convencimiento. Como sea, la actitud desconfiada de Astérix hace *pendant* con la efectividad de Obélix en el caso anterior. Mientras tanto, el involucramiento de la población gala con la apuesta que motiva ese *tour* es progresivamente mayor: desde la falta de información a los romanos en Rouen, la colaboración de la Resistencia en Cambrai y en Marsella o el recibimiento popular en Agen, hasta la revuelta contra los ocupantes en Burdeos.

En *El combate de los jefes* el eje de la historia es la existencia de una división al interior del pueblo galo a propósito de la ocupación romana: están quienes “aceptaban la paz romana y trataban de adaptarse a la poderosa civilización de los invasores” y quienes eran “irreductibles, bizarros, toscos, testarudos, tragones, camorristas y juerguistas” (p. 1), en una concepción de “nuestros ancestros los galos” libres e indisciplinados que analizó Agulhon en el texto de su autoría antes citado. Los romanos tratan de utilizar a un jefe galo-romano de una aldea asimilada, Prorromanix (Aplusbégalix en el original), para que desafiando a Abraracúrcix a un combate singular tome el mando de la tribu díscola. Para evitar que este último se beneficie de la poción mágica de Panorámix, deciden eliminar al druida, lo que da pie para varias secuencias narrativas al interior del episodio y a la introducción de personajes secundarios. Abraracúrcix triunfa sobre el traidor sin el uso de la poción y luego deja en libertad a Prorromanix y a su tribu con la exigencia de que no sirvan más a los romanos (imagen 14). Habría así una segunda aldea que recuperaría plenamente las tradiciones galas y sobre la cual Roma no podría ejercitar su dominación, aunque en los posteriores episodios no habrá alusiones a su destino.

Evidentemente, la localidad de Serum que gobierna Prorromanix representa al Estado Francés de Vichy: un territorio gobernado por nativos pero que se sujeta a los deseos del invasor y asume sus características. Este jefe realiza el saludo romano frente a los invasores –con una evidente connotación nazi-fascista–, impone la enseñanza del latín en una escuela de su localidad, vive en una *domus* y recibe a los centuriones en un *triclinium* decorado con la leyenda “Rome, sweet Rome”. Todo esto se corresponde con la noción de una asimilación cultural y la aceptación de la dominación extranjera, sin que falten las tensiones y proyectos de traición en ese bando. Prorrománix plantea más de una vez su intención de someter en combate a los jefes de todas las aldeas y transformarse en el único jefe de la Galia bajo los romanos –¿una idea de la Francia reunida bajo Vichy?–, pero los militares Langelus y Ladinus recelan de sus ambiciones y planean enviarlo prisionero a Roma luego del combate, al tiempo que el primero de ellos también piensa traicionar a su compañero. Otra vez, el bando contrario es el que representa la felonía frente a la franqueza y honorabilidad de la aldea irreductible.

Sin embargo, hay varios detalles que amortiguan la visión de esos galos como un colectivo. En primer lugar, no parece que la población de la aldea galo-romana siga a Prorrománix en sus políticas de asimilación y la empresa colaboracionista se limitaría a su persona. El gobierno que ejerce es despótico y se basa en la fuerza; v. g. impone su voluntad de construir un acueducto porque queda “muy romano” pese a que se le observa que el río pasa por la aldea y sus campos (imagen 13), amenaza

anuario.

a sus portadores de mala manera o utiliza a sus guerreros como espárrines. Sus subalternos discrepan con sus decisiones, se quejan del brutal entrenamiento en el que deben colaborar, a pesar de vitorearlo al comenzar el combate se pliegan luego entusiastamente al planteo de Abraracúrcix (imagen 14) y retoman prontamente sus costumbres ancestrales y la hostilidad hacia los romanos. Algunos detalles iconográficos refuerzan esas actitudes, como la viñeta de un conjunto de guerreros otrora asimilados comiendo y bebiendo sobre las ruinas de unas columnas romanas o el saludo displicente de uno de ellos al jefe ahora convertido en una persona amable gracias a los golpes de Abraracúrcix. No hay en el cómic rastros del apoyo de parte de la población a los invasores ni de la admiración por la cultura romana que se plantea en las primeras dos bandas del libro, y mucho menos alusiones a las organizaciones fascistas del Estado Francés de Vichy.



13. *El combate de los jefes*, (1966a: p. 3). El autoritarismo de Prorrománix (Aplusbegálix en el original).



14. *El combate de los jefes*, (1966a: p. 43). La unidad gala una vez que Prorrománix ha sido vencido por Abraracúrcix.

Por otra parte, es difícil pensar que Prorrománix represente directamente al Mariscal Pétain, como lo sugiere Laré Bizarro. Si bien se trata del jefe de un territorio subordinado que colabora con los invasores y pretende eliminar a la resistencia, su aspecto físico es diametralmente opuesto al del conductor de Vichy. Es alto y



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

corpulento, con una gran fuerza natural, un carácter entre violento y fanfarrón y un aspecto ario más propio de la propaganda nazi y de cierto fenotipo alemán. Esas peculiaridades cumplen la función de oponerlo al gordo, displicente y bonachón Abraracúrcix, pero también producen un desplazamiento de la representación. El colaboracionista se parece en todo a los invasores, fueran los romanos o fueran los alemanes en el subtexto más reconocido de la serie. Es un personaje extraño a las características galas –al que solo los tortazos finales lo harán ejemplo de la supuesta amabilidad francesa–, que recuerda en rigor al invasor germano hasta en su aspecto físico. Y si bien ese desplazamiento no exculpa a Pétain de manera particular ni a los traidores a la nación en general, sí debió hacer más tolerable la historieta para un público amplio al evitar una identificación fuerte.

En los inicios de *El combate de los jefes*, el colaboracionismo parecería dejar de ser una figuración individual ya que se plantea la noción de la asimilación cultural al invasor de una parte importante de la población. Sin embargo, se dejan ver las limitaciones de la representación. Ahí donde el colaboracionismo y la traición individual aparecían asociados a las acciones arteras y subrepticias y a los intereses monetarios en *La vuelta a la Galia*, la existencia de una comunidad gala que acepta la dominación romana aparece vinculada en *El combate de los jefes* con la coerción y la fuerza de un cabecilla más que con el convencimiento de un colectivo. La historieta creada por Goscinny y Uderzo se presenta entonces como un discurso que admite la realidad de la división del país bajo la Ocupación y el carácter no universal de la Resistencia, pero al mismo tiempo limita su explicación a variables específicas e individuales que atenúan las culpas de gran parte de la sociedad francesa. Y para mayor idealización de la comunidad nacional en una línea que se había presentado ya en *La vuelta a la Galia* y en *Astérix y Cleopatra*, crecen las referencias a la francesidad con la caracterización de esos galos campechanos y vocingleros que aun así se distinguirán universalmente por su “fama de amables” (p. 43).

Astérix en Bretaña, el último álbum de los seleccionados para este trabajo, retorna claramente al relato de guerras que recuerdan a la segunda contienda mundial. Hay una clara inexactitud histórica en el hecho de que Julio César no conquistó Britania, sino que con su segunda campaña del año 54 antes de nuestra era consiguió la instalación de reyes afines en distintas zonas y el reconocimiento de tributos de dudoso cumplimiento a favor de la República Romana. La ficción de una conquista romana total y de numerosos soldados instalados en la isla y en especial en la ciudad de Londinium –que en rigor recién sería fundada como emplazamiento militar cien años después–, fue necesaria para otorgar coherencia a la alianza entre galos y bretones, o sea entre franceses y británicos. En su inicio, el texto recuerda la colaboración de tribus bretonas en la guerra de las Galias y la resistencia del líder militar Casivellaunus. Ese personaje históricamente existente es representado alto y delgado a similitud del Primer Ministro británico Arthur Neville Chamberlain, lo que realza el contraste con la rotundidad y el rostro demacrado de Debigbos o Zebigbos, el jefe que continuará la resistencia en una aldea del Cantium (Kent) y que recuerda a Winston Churchill.

anuario.

Este episodio no da la oportunidad de mostrar disidencias al interior de los galos, ya que transcurre en su totalidad en el sur de la Gran Bretaña, pero tampoco se presentan traiciones al interior de los bretones. Aparece un ladrón que, sin saberlo, hurta junto con una carreta llena de barriles de vino uno que contiene poción mágica y que es obligado a hablar con los habituales métodos de Obélix, pero eso solo referiría a la delincuencia común que se trató al inicio de este apartado. En este sentido, el contraste entre los bretones y los godos no puede ser más amplio. Extraña situación que muestra la discrepancia entre las percepciones francesas respecto de



15. *Astérix en Bretagne*, (1966b: p. 43). Galos y bretones triunfan sobre los romanos.

sus vecinos y la estrategia política de De Gaulle, que desde 1959 construía un fuerte lazo económico con Alemania Federal al integrar el Mercado Común Europeo y que se oponía a la influencia angloamericana al punto de sacar a Francia de la Organización del Tratado del Atlántico Norte en 1966. Cuanto más, el único problema de los bretones es su

desastrosa gastronomía. Por otra parte, los héroes de la historieta, acompañados por un primo bretón de Astérix, ayudan a los resistentes devolviendo retrospectivamente la colaboración del Reino Unido con Francia en las dos guerras mundiales. Una de las viñetas finales incluye al primo Buentórax o Lindotórax haciendo una V de la victoria (imagen 15) para enlazar expresamente el episodio con la historia reciente anglo-francesa.

Maurice Agulhon y Luis Miguel Laré Bizarro basan sus interpretaciones en la asimilación de la figura histórica de Charles De Gaulle con la figura ficcional de Astérix, mientras que Nicolas Rouvière descarta esa opción. Quizás para pensar el papel de *Astérix* respecto del mito de una Resistencia unánime al invasor salvo lamentables excepciones, sea irrelevante su remisión al papel concreto del presidente francés y a la impronta de su imagen. Al fin y al cabo, Astérix es un personaje de historieta y responde a un modelo de cómic que requiere un protagonista fuerte –inconmovible y siempre igual a sí mismo, en la concepción de Pastoreau–. Sí es evidente que la construcción de esa imagen de resistente irreductible debía realizarse por oposición a las debilidades o dudas de otros. En ese sentido, los traidores de la



Más allá del relato de la Resistencia. *Astérix* como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

serie no responden solo a la aparición de lo reprimido por el síndrome de Vichy: son también un imperativo de la narración.

Así como las temporalidades históricas se mixturán en los distintos episodios, la construcción de un relato con referencias al pasado reciente no se presentó sistemáticamente ordenada en los distintos volúmenes de *Astérix*. No se trataría entonces de un plan de obra, en el cual se fueran agotando las posibilidades temáticas en función de imperativos políticos y culturales. Goscinny y Uderzo fueron plasmando los libros que aquí se abordan casi azarosamente, referenciándose a otros productos culturales de su época en un entramado semiótico muy complejo. Tal vez en esa espontaneidad y en el anclaje en los valores de una república y una cultura que al mismo tiempo admiraban, vivían y parodiaban, se halle la explicación de por qué pudieron mostrar lo escasamente mostrable, aun con las limitaciones antedichas.

4. Conclusiones

En función de los análisis de los ocho álbumes que se presentan en este texto, *Astérix* puede ser pensado como un producto cultural que no solo da cuenta del mito de la Resistencia nacional uniforme ante el invasor alemán, sino que también dio un espacio a la eclosión de memorias en conflicto que referían a lo hasta entonces reprimido. De alguna manera, fue un dispositivo que permitió articular imágenes contrastantes y en consecuencia colaboró en la superación del “Síndrome de Vichy”, años antes de que esas temáticas ocuparan claramente el espacio público francés y marcaran los debates memoriales. La deriva de la figura del traidor es evidente en los episodios repasados. Está presente entre los romanos, los godos y los egipcios, se solapa y distingue de las nociones de la delincuencia común o la infiltración de la Resistencia por espías. Pero termina eclosionando en dos álbumes publicados en 1965-1966, cuando el relato gaullista sobre la Resistencia se encontraba firmemente asentado y comenzaba a plantearse la necesidad de incorporar de una u otra manera un relato de la colaboración. *La vuelta a la Galia* y *El combate de los jefes* son los episodios en los cuales la traición a la patria aparece claramente, en un intento de dar cuenta de esa faceta traumática del pasado reciente francés.

Sin embargo, esa admisión siempre fue parcial y condicionada, demostrando los límites de lo decible en un marco previo a los sucesos de Mayo de 1968 y a las transformaciones registradas por Henry Rousso con posterioridad a 1971, sin posibilitar un ajuste de cuentas claro con aquel pasado traumático. Dadas las restricciones de la representación, el colaboracionismo y las alusiones a Vichy aparecen como el reinado los intereses monetarios o de la fuerza y la irracionalidad en términos individuales, que no comprometen entonces al conjunto de la sociedad gala/francesa.

anuario.



Quizás más adelante, con la publicación de episodios en los cuales Goscinny avanzaría sobre la crítica de la sociedad de consumo de masas, los medios de comunicación y la enajenación contemporánea, *Astérix* se mostraría una vez más como un producto complejo, pasible de extenderse por toda la sociedad francesa en función no solo de su capacidad humorística sino de su ambivalencia cultural y política. Tras la igualmente creativa pero menos literariamente desarrollada etapa de Uderzo, los álbumes realizados por Jean-Yves Ferri y Didier Conrad han llegado a poner en dudas el relato de la Resistencia. *La hija de Vercingétorix* muestra otra vez la figura del galo traidor, pero a contramano de otros episodios el nombre del jefe caído es dicho en voz baja y su hija Adrenalina se desmarca de la tarea de reconquistar la Galia para dedicarse a “los niños sin padres” (p. 14).

Como fuera, *Astérix* no solo fue un texto basal del mito de la Resistencia, a la par de una afirmación de la francesidad y la civilización europea-occidental. También reconoció tempranamente la coexistencia de héroes resistentes y traidores colaboracionistas al interior del pueblo galo/francés. En ese sentido fue parte de las intervenciones en el espacio público que permitieron ir mostrando lo oculto y empujando a la revisión de la historia reciente, para llevar a una recomposición parcial de la memoria nacional. No fue poca cosa que, en un producto cultural de calidad, que llegaba ya en esos años a la cúspide de su popularidad, René Goscinny y Albert Uderzo hayan incorporado una visión peculiar de ese pasado urticante.

Bibliografía

AA. VV. (2022). Aventuras de Astérix, Obélix e Idéfix Wiki. Recuperado de: <https://asterix.fandom.com/es/wiki/Abrarac%C3%BArcix>.

Agulhon, M. (2016). *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Bartual, R. (2020). *La secuencia gráfica: El cómic y la evolución de su lenguaje*. Madrid: Marmotilla.

Blancher, M. (2015). «Ça est un bon mot!» ou l'humour (icono-)textuel à la Goscinny”. En Esme Winter-Froemel and Angelika Zirker (eds.), *Enjeux du jeu de mots*. Berlin / München / Boston: De Gruyter.

Bourque Dandridge, E. (2008). *Producing Popularity: The Success in France of the Comics Series «Astérix le Gaulois»* (Tesis de Master of Arts in History). Virginia Polytechnic Institute and State University. Blacksburg. Recuperado de: <https://vtechworks.lib.vt.edu/handle/10919/32760>.



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

Campos Pardillos, M. (1992). Las dificultades de traducir el humor: Astérix le Gaulois - Asterix the Gaul - Asterix el Galo. En *Babel A.F.I.A.L.* N° 1.

Cardeñoso Fernández, P. (2014). Astérix y Obélix: más que un cómic. Análisis y utilización del cómic como instrumento pedagógico en educación primaria. En *Tabanque* N° 27.

Cottier, F. (2012). Le rire d'Astérix, ou l'histoire par le petit bout de la vignette. En *Écrire l'histoire* N° 10.

Díaz Valderrama, M. (2021). La gran despedida de Uderzo, padre de Astérix, un año después de su muerte. París: Agencia EFE. Recuperado de: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-gran-despedida-de-uderzo-padre-asterix-un-ano-despues-su-muerte/10005-4545506>.

Fentress, J. y Wickham, C. (2003). Capítulo I: Recordar; Capítulo 2: Ordenamiento y transmisión de la memoria social. En *Memoria social*, Cátedra. Valencia: Universidad de Valencia.

Fernández, M. y Gaspin, F. (1991). Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural. En F. Lafarga y Ma. Luisa Donaire Fernández (coords.); *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Hall, S. (1997). The Work of Representation. En Stuart Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.

Hourcade, E., Godoy, C. y Botalla, H. (1995). *Luz y contraluz de una historia antropológica*. Buenos Aires: Biblos.

Jiménez Varea, J. (2006). El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios”, en *Ámbitos* N° 15.

Keromnes, Y. (2013). Astérix en traduction: les enjeux du figement. En *Pratiques* N° 159-160.

Koestler, A. (2002) El acto de la creación (Libro primero: el bufón). En *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* N° 7.

Laré Bizarro, L. (2008). *Astérix et le mythe du héros résistant: entre réalité et fiction* (Tesis de Mestre em Estudos Franceses). Universidade de Aveiro. Francia. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/15563028.pdf>.

anuario.



Le Bel, E. (1996). Astérix au pays de l'E.S.I.T. ou la Théorie du sens illustrée. En E. Alonso et al. (eds.); *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Tomo II, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Lentz, S (1967) La folie Asterix. En *Le Nouveau Candide* 348. Cit. en Bourque Dandridge, 2008.

Lillo Redonet, F. (1995). Una revisión del cómic de tema clásico. En *Estudios Clásicos* vol. 37, N° 108.

López Lorca, H. (2015) La frase negativa en la película «Astérix en los juegos olímpicos». En *Contextos Educativos* N° 18.

Llinàs Ferrà, B. (1983). El druida a Menorca. Apunts d'una colònia escolar entorn del còmic Astèrix. En *Maina* N°. 8.

Martines, E. (2010). Appendix: S.P.Q.T.! (Those Translators Are Fool!) Translation Problems in the Asterix Comics. En M. Canepari; *An introduction to discourse analysis and translation studies*. Milán: EDUCatt.

Massotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.

Meyer, J. (2011). Formes et enjeux de la traduction interculturelle: l'appropriation des stéréotypes nationaux dans quatre traductions des Aventures d'Astérix. En Bertrand Richet (dir.) ; *Le Tour du monde d'Astérix*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Montalbano, A. (2019). 60 años de «Astérix»: curiosidades del clásico de la historieta francesa que siempre tiene algo para decir. *Infobae*, Buenos Aires, 29 de octubre de 2019. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/10/29/60-anos-de-asterix-curiosidades-del-clasico-de-la-historieta-francesa-que-siempre-tiene-algo-para-decir/>.

Muñoz-Calvo, M. y Buesa-Gómez, C. (2010). Ils sont fous ces traducteurs!: la traducción del humor en cómics de Astérix. En R. Rabadán, M. Fernández López y T. Guzmán González (coords.); *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*. (Vol. 1). León: Universidad de León.

Navarro-Broton, L. (2019). Nuevas tendencias en la traducción del humor y referencias culturales: tebeos de «Astérix». En P. Valero Cuadra, A. Cuadrado Rey y P. Carrión González (coords.); *Nuevas tendencias en traducción: Fraseología, Interpretación, TAV y sus didácticas*. (Vol. 128). *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*: Peter Lang.



Más allá del relato de la Resistencia. Astérix como dispositivo memorial y las representaciones del colaboracionismo

Nord, P. (2012/2014) *Les Druides* “Vichy et ses survivances: les Compagnons de France”. *Revue d’Histoire Moderne & Contemporaine* N° 59-4.

Novillo López, M. (2008). «Astérix en Hispania»: realidad histórica o realidad caricaturizada”. En M. Castillo Pascual, Silke Knippschild, M. García Morcillo y C. Herreros González (eds.); *Congreso Internacional “Imagines”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño: Universidad de La Rioja.

Oulton, H. (2021). Astérix and the impossible text. Adaptation and intertextuality in Historical Fiction. En *Academia Letters*, Article 1201.

Palma, S. (2006). La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda”. En M. Bruña Cuevas et alii (coords.); *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Parise, E. (2015). El francés aporteñado que creó a Asterix, Diario *Clarín*, Buenos Aires, 23 de marzo de 2015. Recuperado de: https://www.clarin.com/ciudades/rene-goscinny-frances-aportenado-asterix_0_Hkt-C-cvQx.html

Pascua, I y Delfour, C. (1992). Traducción subordinada. Estudio de las onomatopeyas en Astérix. (N° extra 3, 1). *El Guiniguada*.

Pastoreau, M. (2019). Los jabalíes de Obélix. En *Animales célebres*. Cáceres: Periférica.

Ross, K. (2008) *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Acuarela / A. Machado.

Roussou, H. (1990). *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nous jours*. París: Du Seuil.

Rouvière, N. (2008). Introducción. En *Astérix ou la parodie des identités*. París: Champs-Flammarion.

Samuel, R. (2008). Introducción: el saber extraoficial. En *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: Prensas Universitarias de Valencia.

Tannahill, L. (2016). *Bande dessinée on the periphery* (Tesis de Doctorado en estudios franceses) (PhD in French). Universidad de Glasgow. Recuperado de: <http://theses.gla.ac.uk/7599/>

Tratnjek (2014). *Lire Astérix*. Programa de investigación Laboratoire Junior Sciences Dessinées de la École Normale Supérieure de Lyon. Recuperado de: <https://laboirsd.hypotheses.org/ressources/bibliographies-thematiques/lire-asterix>.

anuario.



Fuentes

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1961). *Astérix le gaulois*. (Ed. 2013). París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1963b). *Astérix et le goths*. (Ed. 2013) París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1963a). *Astérix y los Godos*. (Ed. 2010) Barcelona: Grijalbo/Dargaud.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1964). *Astérix Gladiateur*. (Ed. 2013) París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1965a). *Astérix et Cleopâtre*. (Ed. 1999) París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1965b). *Le Tour de Gaule d'Astérix*. (Ed. 1999) París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1966a). *Le combat des chefs*. (Ed. 2013) París: Hachette.

Gosciny, R. y Uderzo, A. (1966b). *Astérix chez les bretons*. (Ed. 1999) París: Hachette.

Recibido: 16 de marzo de 2022

Aceptado: 22 de abril de 2022

Versión Final: 10 de mayo de 2022