



## ***Traducción de historietas en Argentina: variedades en conflicto***

**Bruno Percivale\***

La historia de la historieta es una larga sucesión de reivindicaciones. Hay algo notable en el hecho de que, según cierta doxa, la historieta estaría destinada a ser ese objeto especialmente diseñado para ser consumido por públicos pueriles (niños) o puerilizados (grandulones inmaduros). Esta doxa nos propone que los niños y jóvenes se ven más atraídos hacia ella porque, a diferencia de la literatura, que está compuesta sólo de palabras, la historieta también tiene imágenes. La doxa, claro, no razona y, embarullada en su propio automatismo de repetición, no se da cuenta que el cine también las tiene, por ejemplo, y sin embargo no está tan depreciado su valor en la jerarquía social de los *media*.

Esa posición subalterna ha implicado que la historieta no ingresara a los planes de estudio de literatura por vías institucionales (es decir “desde arriba”), sino más bien, enfrentando muchas resistencias, como propuesta de muchos docentes (o sea “desde abajo”) que han querido compartir un placer, muchas veces anclado en la infancia, y muchas veces obedeciendo también a esa tendencia puerilizante de la doxa: se suele incluir historietas en planes de estudio de Literatura para hacer “más atractivos” algunos textos densos, difíciles de enseñar o de lectura muy trabajosa.

Es posible, sin embargo, aprender de las historietas, y es posible enseñar con ellas presentándolas como lo que son: un texto híbrido, que monta imágenes en secuencia ocupando un espacio plano y que introduce palabras mediante un dispositivo visual muy evidente. De esto se deduce que las historietas nos introducen en otra dimensión de la lectura: porque en épocas en que la cultura de la imagen abarca cada día más espacios, brindar estrategias y hacer conscientes algunos procesos de esa actividad de la mente que llamamos “leer” (con mayor énfasis en el caso que tenemos en manos: leer imágenes) puede ser un contenido de suma relevancia para la clase de Literatura.

---

\* Bruno Percivale es alumno avanzado en Letras. Actualmente se desempeña como referencista en el Proyecto de Enlace de Bibliotecas de la UNLP. Coordina junto con el Dr. Facundo Nazareno Saxe el Grupo de lectura y estudios de historietas “Rorschach”, con el que además ha llevado adelante las ediciones de 2015 y 2017 del Congreso Universitario de Historietas en la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación de la UNLP.  
[iltradutoretraditore@gmail.com](mailto:iltradutoretraditore@gmail.com)

Para decir claramente lo que vengo sugiriendo hasta ahora: las inclusiones de historietas en los planes parecieran tomarla como medio, como un camino en diagonal para “llegar” hasta determinada obra literaria; no se toma en cuenta a la historieta en sí, su tema, sus referencias o condiciones contextuales, sus modos de representación visual y lingüística, etc.

Con el Grupo de lectura y estudios de historieta “Rorschach” venimos intentando, desde hace ya nueve años, seguir el mandato de analizar las historietas para que no sean un medio sino el objeto del análisis. Creemos que como objetos legibles podemos pensarlas y analizarlas con los diferentes instrumentales teórico/críticos que nos ofrece nuestra carrera, a la vez que nos obliga a salirnos de ellos y aprender a pensar en imágenes, a pensar las relaciones conflictivas de la imagen y la palabra y la relación de los textos con su materialidad. El siguiente trabajo es una puesta en práctica de estas premisas.

### **Traducir el español, el caso “La calambre”**

El fenómeno editorial historietístico en Argentina es una realidad heterogénea pero relativamente abarcable. A diferencia de países como EEUU, Francia o Japón, donde no solo ha habido una gran tradición sino también un gran mercado que permitió que esta se conservara, perpetuara y transformara, Argentina tiene una gran tradición pero una escasa industria. Una hipótesis histórica sobre el porqué de esa escasez nos la brinda Roberto Von Sprecher, señalando que la paulatina decadencia de las editoriales que se había iniciado en la década del ‘60 y se había acentuado a fines de los ‘80, encuentra su clímax irreversible en los ‘90:

Se produjo un desajuste de las principales editoriales y en su cierre, influyeron, entre otros factores, a) la pérdida de lectores de sectores populares y medios; b) la desigual competencia con revistas importadas por la paridad cambiaria; c) modificaciones en los gustos de los nuevos lectores, como así también novedades estéticas y narrativas. Resultó definitorio que los hábitos de los editores funcionaran a destiempo respecto de las nuevas condiciones objetivas, acentuándose su escasa autonomía del campo económico. En estas circunstancias desapareció la historieta como una industria nacional de casi cien años de trayectoria (Von Sprecher, 2009, p. 7).

Después de esa destrucción, los productores que se iniciaban en el arte y no encontraban una estructura de mercado en donde editar y distribuir sus historietas encontraron a fines de los ‘90 al fanzine como modo de existencia (o de subsistencia) y hacia 2005 los desarrollos de internet les permitieron tener una mayor circulación y visibilidad a través de la publicación en blogs y las en ese entonces nuevas redes sociales.

Si bien Ángel Mosquito había publicado varias historietas como parte del colectivo “La Productora” desde fines de los ‘90, su producción también tuvo mayor exposición y mejores valoraciones después de publicar su página semanal “El Granjero de Jesús” en el blog Historietas Reales. Hacia 2008 comenzó la producción de “La calambre” una historieta sobre vampiros oriundos del conurbano post-2001 y que para no matar seres humanos a veces comen animales pero sobre todo se alimentan de morcillas. La publicación a razón de una página semanal quedó inconclusa hacia 2009 y, aunque Mosquito publicara varios libros suyos con (pequeñas) editoriales argentinas (como una recopilación de “El Granjero de Jesús” en 2007 o “Vitamina Potencia” en 2012), no fue sino hasta 2014 que las páginas de “La calambre” fueron impresas y puestas entre dos tapas.

Sin embargo, la publicación de esta historieta tiene un detalle que la hace particular: la edición corrió a cargo de La Cúpula (editorial española con un perfil “alternativo”), que produjo dos series de libros: uno para que circule en la península, y otro para distribución en Argentina.

La edición española y la argentina no son idénticas (ver Anexo 1). La argentina contiene las páginas publicadas por Mosquito en su blog, la finalización de la obra (hasta entonces inédita) y algunas páginas extra, entre las que se cuentan un apéndice explicativo de algunas coordenadas culturales e históricas para comprender la época en que se instala el verosímil de la historieta. Estas hojas finales son el punto de contacto entre ambas ediciones y se explican mucho más como apoyo interpretativo para un lector español que para un lector argentino (que, con alta probabilidad, conoce, recuerda o escuchó hablar de la última y no tan lejana gran crisis de su país).

El otro apoyo interpretativo que brinda la edición española a sus lectores es la *traducción* de los textos de la historieta, cuyos personajes, vampiros del conurbano que no suelen contar con recursos para costearse su alimento de modo de evitar las cacerías de otros seres humanos, hablan una variante del español rioplatense de capas medias-bajas habitantes del conurbano de la Provincia de Buenos Aires. Esto no es un detalle menor, porque esta variante tiene serias diferencias con la variante de prestigio del rioplatense en términos de selección léxica, modos de expresión y, por supuesto, consideración social. La edición ibérica, aún a pesar de que “La calambre” es una historieta escrita a todas luces “en español”, *traduce* variantes: cambia los rasgos más marcados de la variedad considerada baja en contraste con el estándar rioplatense por los rasgos de una variante considerada “baja” dentro del régimen de normatividad ibérico.

¿Por qué, entonces, adaptar, traducir, cambiar el contenido de los textos si idiomáticamente el mercado editorial argentino y el de España funcionan en base a “una misma lengua”? ¿Por qué una historieta producida en Argentina es tratada como extranjera idiomática en España pero no ocurre lo mismo cuando el caso es inverso [1]? ¿Cuáles son las relaciones entre las variantes del español según una geografía socio-político-editorial que naturalizan este tipo de operaciones de mercado en nuestras tierras?

Para intentar responder estos interrogantes, aunque sea preliminar y parcialmente, en este trabajo intentaré analizar desde una perspectiva glotopolítica el mercado de las traducciones en Argentina de historietas en función de dos ejemplos: “A hard goodbye”, primer arco argumental de la serie *Sin City*, escrita y dibujada por Frank Miller, y *Maus: a survivor’s tale*, la fundamental novela gráfica escrita y dibujada por Art Spiegelman. Estas historietas han sido elegidas debido a que poseen el raro privilegio de haber sido traducidas y editadas dos veces por distintos actores en menos de quince años, y la lectura de cada “versión” revela, a priori, diferencias sustantivas que indican criterios distintos de traducción que nos señalan posicionamientos diferentes con respecto al idioma y sus lectores de parte de las editoriales a cargo.

Desde luego, estas historietas nos permitirán apenas describir un estado de tensiones aproximado desde donde interrogar qué variedades del español están en pugna en el espacio glotopolítico de la traducción de historietas extranjeras que se publican en Argentina.

### **Estudio de dos casos: bosquejo de las tensiones de un campo**

Como decíamos más arriba, tanto *Sin City* como *Maus* son historietas que gozan de cierto prestigio y, sobre todo, poseen el privilegio de haber sido traducidas y editadas en Argentina dos veces en quince años.

Si bien ambas tienen proveniencia norteamericana, no son idénticas en cuanto a sus condiciones de producción, son prestigiosas por motivos diferentes y han sido traducidas en todos los casos con un criterio ligeramente distinto en un caso y diametralmente opuesto en el otro.

### ***Sin City*: del español internacional al rioplatense**

La primera, *Sin City*, puede ser considerada una obra de madurez del guionista y dibujante Frank Miller. Después de haber sido considerado el historietista norteamericano que pudo ejecutar las mejores piezas

dentro del género de los superhéroes durante los ochenta (se lo conoce por haber reinventado tanto a Daredevil como al mismísimo Batman en *Daredevil: Born Again* y *The Dark Knight Returns*), el cambio de década lo encuentra abandonando los tanques editoriales Marvel y DC para crear un mundo de ficción propio en donde experimentar con algo más de libertad y siendo propietario de los derechos creativos en la joven editorial Dark Horse.

*Sin City* es una ciudad oscura y corrupta, parecida a la Gotham City de Batman pero sin superhéroes. Las historias que contará Miller en esta saga involucran a prostitutas y matones que de alguna manera resisten desde abajo mientras los de arriba hacen sus negocios. Este clima oscuro y opresivo se cuenta con algunas técnicas narrativas que Miller importa desde el manga, grandes masas de texto que ralentizan el ritmo de lectura por página y un blanco y negro extremo inspirado por los argentinos Alberto Breccia y José Muñoz.

La editorial Gárgola, una pequeña casa independiente que hoy ya no edita comics, puso en circulación el número #1 de "Una dura despedida", primer arco argumental de la saga, en octubre de 2004, poco después de que comenzaran a circular los primeros *trailers* de la adaptación cinematográfica dirigida por Robert Rodríguez y el mismo Miller, a estrenarse en abril del año siguiente.

Tiempo después de publicar en diciembre de 2007 el último número de la historieta, la editorial Gárgola perdió los derechos. El editor de la serie, Matías Timarchi, hoy tiene los derechos exclusivos de Marvel y DC en Argentina y en su proyecto editorial dejó de lado *Sin City* (no así *Hellboy*, que comenzó a editar con Gárgola y retomó con su nueva firma, Ovní Press). No hay ninguna justificación editorial manifiesta que sostenga el estilo de traducción al español internacional o neutro.

Nueve años después, los derechos de publicación fueron adquiridos por la editorial Ivrea, que publicó nuevamente el primer arco argumental en septiembre de 2016. Esta editorial había comenzado a dedicarse al manga a finales de la década del noventa y su proyecto editorial enarbolaba un modo de traducción que discutía un factor imperante del mercado de esos años: la importación indiscriminada de historietas principalmente del mercado mexicano había, como dijimos al principio, terminado de destruir el mercado local por una parte y por otra inundado las comiquerías de historietas en un español que no era el utilizado por sus lectores para comunicarse cotidianamente.

Qué implicaciones tiene el posicionamiento de Ivrea (en adelante I) y cuál es la opción de la traducción de Gárgola [2] (en adelante G) es lo que nos ocupará a continuación cuando comparemos ambas traducciones.

Las principales diferencias léxicas entre ambas traducciones ya podemos apreciarlas en las primeras cajas de texto (ver Anexo 2). Marv, el protagonista de la historieta, es un matón que utiliza un registro de bajo prestigio. Y tiene un solo adjetivo para describir su localización geográfica, que varía en las traducciones. G pone: “Es una habitación piojosa, de un hotel piojoso en una ciudad piojosa” (2007, p. 20). I, por otra parte, dice: “Una pieza horrible, en un barrio horrible de una ciudad horrible” (2014, p. 4). El par piojoso/horrible describe lo mismo pero claramente “piojoso” sería la elección de un español neutro, inclusive del neutro que se usara en el pasado para doblar las películas del género negro. Es notable, además, la diferencia entre “barrio” y “hotel”, ambas interpretaciones bastante libres del inglés “part”. Lo último notable en este fragmento es la ausencia de verbo principal en I.

Posteriormente, Marv hace un relato generalizador para ejemplificar su situación: está a punto de tener sexo con una mujer, Goldie, que ni en sus mejores sueños le habría prestado atención. En G dice: “Te metes en una pelea o vas a la guerra y sabes que todo lo malo de eso va a valer la pena por tener un gran momento de gloria” (2007, p. 24). En I, en cambio, podemos leer: “Te metés en una pelea, luchás en la guerra y suponés que hasta lo peor de todo eso vale la pena por tener un momento de los grandes...” (2014, p. 7). Más allá de las diferentes decisiones que también saltan a la vista, en este fragmento vemos cómo I adopta el voseo rioplatense como norma mientras que G le rehuye.

Unas páginas más adelante, después de la prematura muerte de Goldie, suena la sirena y Marv reflexiona sobre ello. En G leemos:

Policías. Me están diciendo mucho, apareciendo antes de que nadie, excepto el asesino y yo, supiera que hubo un asesinato. // No tengo tiempo para esconderme. // Tampoco para jugar al buen ciudadano. La policía de Sin City ya me ha puesto las manos encima antes. Esta vez no van a cometer el error de dejarme con vida (2007, p. 27).

En I, por otro lado, dice:

La policía. Vienen antes de que nadie salvo el asesino y yo se entere de que hubo un crimen. Se nota mucho. // No tengo tiempo para esconderme. // Ni tiene sentido jugar al buen ciudadano. La cana de Sin City ya me estuvo encima antes. Pero esta vez no van a cometer el error de dejarme con vida (2014, p. 10).

De este párrafo notemos principalmente el par “cana/policía”, donde salta a la vista la elección de un vocablo lunfardo en I.

Con estas decisiones distintas, Ivrea marca la separación de los criterios de traducción que prefieren el neutro, como el de editorial Gárgola.

### ***Maus*: rasgos divergentes en un “mismo” español internacional**

La editorial EMECÉ fue fundada en 1939 por Mariano Medina del Río, exiliado español y durante muchísimo tiempo fue una de las empresas editoriales más grandes de la Argentina.

En 1994 editó la traducción encargada a César Aira (quien ya era entonces un intelectual prominente y una figura de peso dentro del campo literario) de la novela gráfica *Maus*. Esta novela gráfica constituyó una anomalía absoluta dentro del catálogo editorial de Emecé (basado fundamentalmente en literatura) de manera que la edición resalta las múltiples notas de prestigio de la historieta. Por un lado, fue escrita y dibujada por Art Spiegelman, hijo de judíos polacos exiliados del holocausto en Estados Unidos y narra las sucesivas entrevistas del historietista con su padre, quien le cuenta su experiencia concentracionaria, de manera que ya desde su constitución misma está trabajando un tema prestigioso. Por otro lado, la primera parte fue galardonada con un premio Pulitzer, premio que la consagra desde afuera del campo. Desde fuera del campo también llega la buena valoración sobre la historieta que hace Umberto Eco y que Emecé incluye en la contratapa (la nueva edición la mantiene). Por último, la traducción de una figura prominente del campo literario no debería pensarse como algo menor.

A fines de 2000 la editorial Emecé fue comprada por el grupo Planeta, que desde la década de los ochenta venía en sostenido crecimiento tanto en territorio español como en el resto del territorio hispanohablante. Al menos hasta 2014, Emecé, como parte del mencionado grupo editorial, siguió editando la traducción de César Aira de *Maus*. Sin embargo, ese año Penguin Random House Grupo Editorial adquirió los derechos y encargó una nueva traducción a Cruz Rodríguez que, como dice en la página legal del libro, es “revisada para el Cono Sur”.

Qué está implicado en esta “revisión para el Cono Sur” y qué, por otra parte, en la ausencia total de alusiones al criterio de traducción de César Aira es lo que intentaremos dilucidar comparando someramente las traducciones a continuación.

La primera observación de la que forzosamente partiremos es que ambas traducciones (ver Anexo 3) utilizan el español internacional o neutro aunque los traductores son hablantes nativos de variedades específicas del español (Aira es bonaerense, Cruz Rodríguez es Barcelonesa) y este detalle no es menor porque la conceptualización de cada uno acerca de la “neutralización” del español neutro varía y se enfoca en morigerar las marcas más visibles de sus respectivas variantes, pero dejan intactas decisiones de traducción que toman más por ser hablantes nativos de una lengua específica que por ser traductores al neutro. Si bien la “neutralización” del español funciona en ambas traducciones, por ejemplo, eligiendo siempre el par de segundas personas tú/ustedes y evitando el *vos* rioplatense y el *vosotros* ibérico, por ejemplo, podemos encontrar detalles que “escapan” al control de los traductores sobre el resultado en español neutro, esa lengua que nadie habla. Las primeras páginas de la historieta nos sirven como muestrario de este análisis.

En la segunda página, cuando el pequeño Art, después de caerse al piso porque se le desataron unos patines sobre los que estaba andando, contesta a su padre, que quería saber lo sucedido. La traducción de Random House (en adelante RH) pone: “Me he caído y mis amigos se-se han ido sin mí” (2016, p. 6); del otro lado, en la traducción de Emecé (en adelante E) Art dice “Me... Me caí y mis amigos se fueron sin mí” (2011, p. 6). La diferencia morfológica es evidente, porque la frase es tan corta que no puede haber mayores decisiones semánticas: RH prefiere el pretérito perfecto compuesto para referir acciones terminadas y E elige el pretérito perfecto simple, como haría cualquier hablante de rioplatense. E, sin embargo, no elige el futuro perifrástico.

Más adelante, cuando Vladek [3] viene narrando su historia, en una caja de diálogo que tiene forma de billete de tren podemos leer que RH pone “Bien, en vacaciones yo iba a visitar a la familia...” (2016, p. 17) mientras que en E dice “Bueno, en las vacaciones yo iba a visitar a mi familia...” (2011, p. 15). En este caso, en E el traductor elige por el hilitivo más habitual en el español rioplatense.

Un detalle que delata la “corrección para el Cono Sur” de RH se encuentra en la última página del segundo capítulo, donde leemos que Art contesta a su padre “Ya. Ya me lo habías contado” (2016, p. 42) haciendo un uso prácticamente fático muy común en el español ibérico (tan común que es invisible para el corrector). La función fática de la primera oración la delata la comparación con E, en donde se lee “Mmm. Ya me lo habías contado” (2011, p. 40).



El entramado editorial que hizo posible ambas ediciones de esta prestigiosa historieta para su circulación en nuestro país nos pone frente a una realidad del español que más adelante profundizaremos y que es consistente con el proceso globalizador: una tendencia a la transnacionalización de los capitales y de los productos desarraiga aquellos objetos de lenguaje que se comercializan para una supuesta maximización del público potencial. Los detalles que analizamos casi a modo de lapsus de las traducciones exhiben sobre todo aquellas formas demasiado naturalizadas por los traductores en tanto que hablantes de una lengua que no alcanzan a atenuar en el traslado consciente de hacia el español neutro o internacional.

### **El negocio del idioma: disputas en torno del “español internacional”**

En una nota de su último libro, Josefina Ludmer enuncia una sentencia que quizás sirva de puntapié para este breve análisis: “*En el territorio de la lengua se vende y se compra lengua* en forma de radios, diarios, editoriales, call centers, libros...” (Ludmer, 2010, p. 206). La utilidad de esta sentencia se debe a que produce tres distinciones que nos resultan útiles. La primera: establecer una territorialidad de la lengua, que funciona, como otros conceptos de *Aquí América latina*, anfibológicamente: a la vez *patria de los emigrados* y *mercado capitalista global con forma imperial* (Ludmer, 2010, pp. 188-189). La segunda, más en sintonía con el último sentido de la anfibología, que el idioma es un bien *transable*. La tercera, que el idioma es una suerte de materia prima de la que se pueden manufacturar distintos productos:

[El territorio de la lengua] Está hecho de palabras (dichas, oídas, vistas, leídas, recordadas) y de todo lo que circula en nuestro idioma: radios, periódicos, revistas, teléfonos y celulares, Internet, call centers, locutorios, blogs, chats, libros, traducciones, manuales, gramáticas, diccionarios, enciclopedias... (Ludmer, 2010, p. 188).

Es en este marco y desde esta perspectiva que situaremos nuestro análisis, para pensar las traducciones de estas historietas como producciones de español sujetas de ser transaccionadas, pensadas para un mercado puntual y, como tales, sujetas a una política específica de la lengua.

En la ponencia “La búsqueda de un «español global»” de Francisco Moreno Fernández, el catedrático de la Universidad de Alcalá analiza someramente cómo la noción de una “lengua global” que unifique y comunique el territorio del globo recorre la historia (es esbozada y defendida por los personajes más diversos a lo largo del tiempo y a lo ancho del mundo) y se adecúa a los tiempos que corren. Esta caracterización trabaja principalmente en el sentido común sobre la lengua inglesa y lo hace algo menos sobre la lengua española: Moreno Fernández recuerda algún intento del diario *El país* de definirse como

periódico global y un libro de Darren Paffey sobre la descripción de las ideologías lingüísticas implicadas en este tema.

Sin embargo, Moreno Fernández descarta tanto para el inglés como para el español que puedan ser ambas llamadas “lenguas globales”:

No es menos cierto que la consideración del español como lengua global, aún prescindiendo de la argumentación interdisciplinar contraria ya presentada, encontraría obstáculos difíciles de salvar. En primer lugar, se trata de una lengua cuasi ausente en todo un hemisferio, el oriental, aunque allí también se estén dando procesos de crecimiento del español. En segundo lugar, se trata de una lengua más asociada a la cultura que a los negocios, lo que dificulta su expansión como lengua franca. Esto tiene que ver con la realidad económica y comercial de las comunidades hispanohablantes y no tanto con su lengua, pero esta también sufre las consecuencias. El carácter decisivo que el español tiene para las relaciones comerciales e inversiones en Iberoamérica no lo sería tanto si el nivel de desarrollo económico, tecnológico e institucional de todas las naciones que la integran fuera más elevado y continuo [...]. En este sentido, España tiene un peso excesivo que debiera contrarrestarse, no aligerándolo en sus valores absolutos sino con un aumento del peso proporcional de las demás naciones hispanohablantes (Moreno Fernández, 2016, p. 4).

De manera que, dice Moreno Fernández, tanto el español como el inglés deberían considerarse lenguas *auxiliares internacionales* o *lenguas nodales*: estas funcionan como punto de encuentro al que arribarían hablantes de lenguas muy diversas, que requieren comunicarse para realizar alguna tarea, “disponiéndose en forma de redes libres de escala en las que la nutrida concurrencia hacia uno de los nodos no impediría la concurrencia hacia otros de menor capacidad de atracción con otros fines” (Moreno Fernández, 2016, p. 4), es decir una *summa* de variedades que prestan ayuda según los contextos de uso.

A pesar de la imposible adjudicación del calificativo “global” a ambas lenguas, estas acompañan al fenómeno de la globalización, del que tanto una como otra son beneficiarias y agentes, y recíprocamente los discursos sobre la globalización, según Moreno Fernández, “le proporcionan cuerpo ideológico” (2016, p. 4) como veremos a continuación.

En un artículo llamado “El español internacional: valoración actual y usos específicos”, la profesora Eva Bravo de García de la Universidad de Sevilla afirma que

El *español internacional* es una modalidad de uso actual que tiene su ámbito de aplicación y difusión preferente en el extenso mundo de las comunicaciones y en otros escenarios profesionales, como la enseñanza de la lengua española y el diseño de programas educativos. Cumple en ellos una función específica y actúa como factor de homogenización e intercomunicación (Bravo de García, 2011, p. 49).

De este párrafo introductorio me interesa resaltar las áreas de influencia vagamente descritas como “mundo de las comunicaciones” o “escenarios profesionales” y la caracterización de cierre “factor de homogeneización e intercomunicación”, que definirían al español internacional como una *koiné*. Este “español de todos” (Bravo de García, 2011, p. 50) es construido “seleccionando rasgos que desplazan el eje lingüístico del modelo peninsular para acercarlo a las formas hispanoamericanas” (el resaltado es mío); la selección de estos rasgos obedece a un criterio más bien mediático que se acoge relativamente a la norma panhispánica [4] pero mitiga los usos más marcados de las diversas variantes nacionales para que “no produzcan ningún tipo de rechazo en otro sector del público” (Bravo de García, 2011, p. 51). Además, Bravo de García aclara que la internacionalidad es una virtud, que la lengua es “un bien económico que repercute en beneficios si se dan ciertas condiciones de mercado.” y que gracias a

la globalización, las lenguas más difundidas en los últimos años son vistas como un valor de cambio y como agentes de producción, es decir como activos socioeconómicos que dan recursos y potencian la riqueza de los usuarios (Bravo de García, 2011, p. 50).

Esta *koinización* del español que propone la visión internacionalista (por otra parte imposible en su globalidad, como afirma Moreno Fernández) es analizada y desmontada profundamente por distintos intelectuales que trabajan desde la teoría glotopolítica.

La glotopolítica nos recuerda que los condicionantes que influyen en el desarrollo de una lengua, en la interacción de sus variantes y en la preferencia por un modo de ejecución con respecto a otros en distintos contextos de uso no se explican solamente por factores lingüísticos sino que hay que rastrear también cuestiones históricas, ideológicas, sociales, performáticas, políticas y económicas.

Así, su principal promotor en iberoamérica, José Del Valle, entiende que frente a la dispersión y heterogeneidad de las diversas variantes del español, la RAE (cuyo sugestivo lema es “unidad en la diversidad”) y las academias de ELSE intentan construir un imaginario en el que “la unidad del español es condición imprescindible para la existencia de una comunidad panhispánica” (Del Valle, 2014, p. 95). He aquí una primera política de la lengua: este movimiento panhispanista funciona, según Del Valle, como una estrategia de posicionamiento geopolítico de España.

La centralidad otorgada por este movimiento a la lengua es lo que Del Valle llama *hispanofonía*: “un conjunto articulado de representaciones del español que cobra sentido al ser leído ideológicamente en

relación al proyecto político asociado a la construcción de un imaginario nacional español y panhispánico” (Del Valle, 2014, p. 95).

En la época actual, el panhispanismo y la *hispanofonía* son dos puntales asociados a la entrada de España en la OTAN y la Unión Europea en los ochentas, momento en que se forman grupos empresariales fuertes después de la transición democrática y comienza una proyección del capital español sobre los recientemente liberalizados mercados latinoamericanos, cuyos países comenzaban a abandonar sus respectivas dictaduras y se introducían en la dinámica globalizadora de la década del noventa.

Josefina Ludmer, abiertamente inspirada en Del Valle en el capítulo final de *Aquí América Latina*, nos permite introducir ideas bien interesantes sobre el español para continuar y darle sentido a esta historia política del movimiento panhispanista:

Hacia los años 1990 los empresarios españoles hablan de “el potencial económico del español” y muestran la dimensión económica de la lengua con títulos o nombres como “Econometría de la lengua española”, “el mercado de las lenguas”. Grupos y asociaciones como Asociación para el Progreso del Español como Recurso Económico y su sucesora Eduespaña promueven el español como lengua de encuentro, como lengua global y como recurso económico que produce el 15% del PBI de España. Del Valle marca la mentalidad empresarial del capitalismo neoliberal en la lengua y *al mismo tiempo* “la vieja unión colonial” (Ludmer, 2010, p. 190).

La *hispanofonía* reinstala la vieja unidad colonial dentro de un marco neoliberal en el que, como en los viejos virreinos, la metrópoli central, España, modela, a través de una serie de dispositivos como las Academias de la lengua, un nuevo territorio (el de la lengua) para una nueva forma de extractivismo: si el español es un *recurso natural* (idea interesante que plantea Ludmer) en esta argumentación que venimos desarrollando puede empezar a entreverse que los discursos sobre la globalización dan sustento filosófico a los discursos internacionalistas de la lengua para naturalizar que el vínculo con la “España madre” de los pueblos latinoamericanos produce nada menos que el 15% del PBI de España.

Sin embargo, la marcada política lingüística que rige en España (en donde todo producto cultural en “lengua extranjera” se traduce al español estándar metropolitano principalmente, aunque también existe una intensa actividad de traducción a las lenguas co-oficiales de cada comunidad autónoma) demuestra sus límites (no son pocos los conflictos lingüísticos que ocurren en el espacio glotopolítico de la península, que tan diversa es que la unidad siempre pende de un hilo). Del mismo modo lo hace en nuestro país, donde la regulación del estado en estos menesteres siempre fue de escasa a nula (aunque,

por ejemplo, el estándar que hoy rige para los medios de comunicación ya no es el castizo que imperaba en la época de los militares). Tal es así que en épocas de reivindicaciones varias sobre distintas soberanías nacionales, un grupo de intelectuales firmaron un artículo publicado en *Página/12*, periódico ideológicamente afín a ciertas ideas del gobierno de turno, titulada “Por una soberanía idiomática”: la politización del territorio de la lengua, frente a la supuesta apoliticidad de los mercados, nos muestra que las distintas variedades de español que circulan por nuestro país no coexisten sin conflicto.

Este último dato así como también nuestro análisis de las traducciones de *Sin City* y *Maus* que han circulado por nuestro país en los últimos quince años evidencian el síntoma de que el espacio glotopolítico argentino no está exento de conflicto. Y mucho menos lo está en lo referente a la traducción de historietas, donde, aunque no existan ni políticas restrictivas ni polémicas explícitas, sí hay, por así decir, variantes en pugna o en tensión que implican posicionamientos estratégicos de los actores con respecto a distintas formas de hegemonía lingüística.

Queda, sin embargo, la pregunta de si este mapa que trazamos, acaso parcial o sesgado, da cuenta del conflicto lingüístico en nuestro país. Como hemos visto con Ludmer y Del Valle, acoger la traducción al español neutro implica de una u otra manera una sustracción aparente del conflicto, que es a la vez político y lingüístico, diluyéndolo en el uso de una variante comodín sin comunidad de habla nativa: la *hispanofonía*, que duerme en el fondo del uso del neutro nos hace sujetos de una expropiación lingüística. El posicionamiento, diríamos, más “austral”, que toma, al igual que otros actores menores, editorial Ivrea, no hace más que reafirmar la hegemonía política, económica y por lo tanto lingüística de la metrópoli central de Argentina, borrando de este mapa la riqueza de variedades que con-viven en el territorio nacional y en sus hablantes. El silencio de esa ausencia se hace siempre e insistentemente audible.

Si la hispanofonía reinstala, como dice Del Valle, la vieja unidad colonial, una defensa del uso del rioplatense (equiparable metonímicamente con la defensa de un posible o virtual “pueblo argentino”, aunque nunca hayamos sabido, como Agamben, qué es un pueblo o qué es una lengua) reinstala la vieja tendencia centralista del unitarismo nacido al calor de la independencia: de este centro emanaría el único español posible de ser leído en Argentina. Ambas modalidades se expresan mediante figuras que tienen una larga historia y ambas, según parece, construyen su (homo)hegemonía con los mismos mecanismos.

## Notas

[1] Una breve comprobación de esta última idea puede encontrarse al revisar la edición de 2014 a cargo de Musaraña Editorial del libro “Vapor” del historietista español Max, donde las marcas reconocibles de español peninsular están intactas.

[2] Por imposibilidad de acceso a la edición original de Gárgola, el libro con el que trabajaremos en este caso es el número #14 de la “Nueva biblioteca Clarín de la Historieta”, cuya traducción es idéntica a la de Gárgola punto por punto, y, de hecho, indica que el traductor es Matías Timarchi, quien hiciera la traducción de Gárgola. En el apartado legal del libro no hay indicaciones acerca de una negociación con la editorial para incluir el libro en la colección, pero sí hay una página publicitaria al final del volumen que nos hace sospechar que esta existió.

[3] No podemos dejar pasar tampoco una decisión de traducción que se toma de manera diferente entre ambas ediciones. El personaje de Vladek Spiegelman, un judío polaco exiliado en EEUU parece no haber aprendido nunca a hablar correctamente inglés. RH decide representar su habla con errores comunes (el doble condicional en los períodos hipotéticos, sobre todo); no obstante en E no se verifican problemas en el habla del personaje. Es una decisión significativa que quizás no esté relacionada con nuestro tema pero afecta a la lectura y a las “hablas” que la historieta representa.

[4] Es interesante que en la formulación de Bravo García, como resalté en la cita, el “español de todos” tenga un eje central *implícito y originario* en el modelo peninsular, que se desplaza, como si se tratase de una concesión, hacia otras formas de América Latina.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010): “Las lenguas y los pueblos”. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 69-77.
- AAVV, “Por una soberanía idiomática”. *Página/12*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 19 de septiembre de 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-229172-2013-09-17.html> (último acceso: 17/10/2018).
- Bravo de García, Eva (2011): “El español internacional: valoración actual y usos específicos”. Congosto Martín, Y. y Méndez García de Paredes, E. (eds.) *Variación lingüística y contacto de lenguas en el mundo hispánico*. <http://hdl.handle.net/11441/40505> (último acceso 17/10/2018).
- Del Valle, José (2014): “Lo político del lenguaje y los límites de la política lingüística panhispánica”. *Boletín de filología*, volumen 49, número 2. Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp. 87-112. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032014000200005> (último acceso: 17/10/2018).
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Miller, Frank (2007): *Sin City: Un duro adiós* (trad. Matías Timarchi). Buenos Aires, Clarín (Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, volumen 14).
- Miller, Frank (2014): *Sin City: A hard goodbye* (trad. Federico Musso). Buenos Aires, Ivrea.
- Moreno Fernández, Francisco (2016): “La búsqueda de un «español global»”. *VII Congreso Internacional de la Lengua Española. Instituto Cervantes - Real Academia Española*. [http://congresosdelengua.es/puertorico/ponencias/seccion\\_5/ponencias\\_seccion5/moreno-francisco.htm](http://congresosdelengua.es/puertorico/ponencias/seccion_5/ponencias_seccion5/moreno-francisco.htm) (último acceso: 17/10/2018).
- Mosquito, Ángel (2013): *La Calambre*. Barcelona, La Cúpula.
- Spiegelman, Art (2016): *Maus* (trad. Cruz Rodríguez). Barcelona, Reservoir Books.
- Spiegelman, Art (2011): *Maus I: Mi padre sangra historia* (trad. César Aira). Buenos Aires, Emecé.
- Von Sprecher, Roberto (2009): “Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía”. *Diálogos de la comunicación*. N° 78, enero-julio. <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/07/78vonsprecherroberto.pdf> (último acceso: 17/10/2018).



Anexo

1. La calambre



Edición peninsular

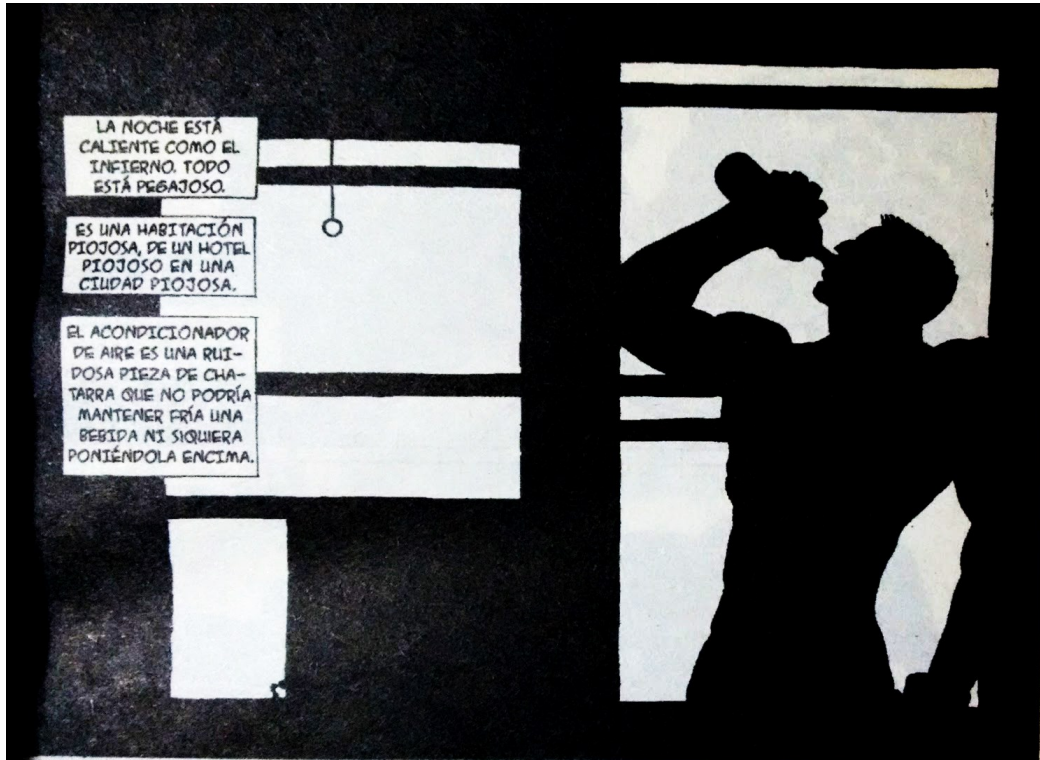




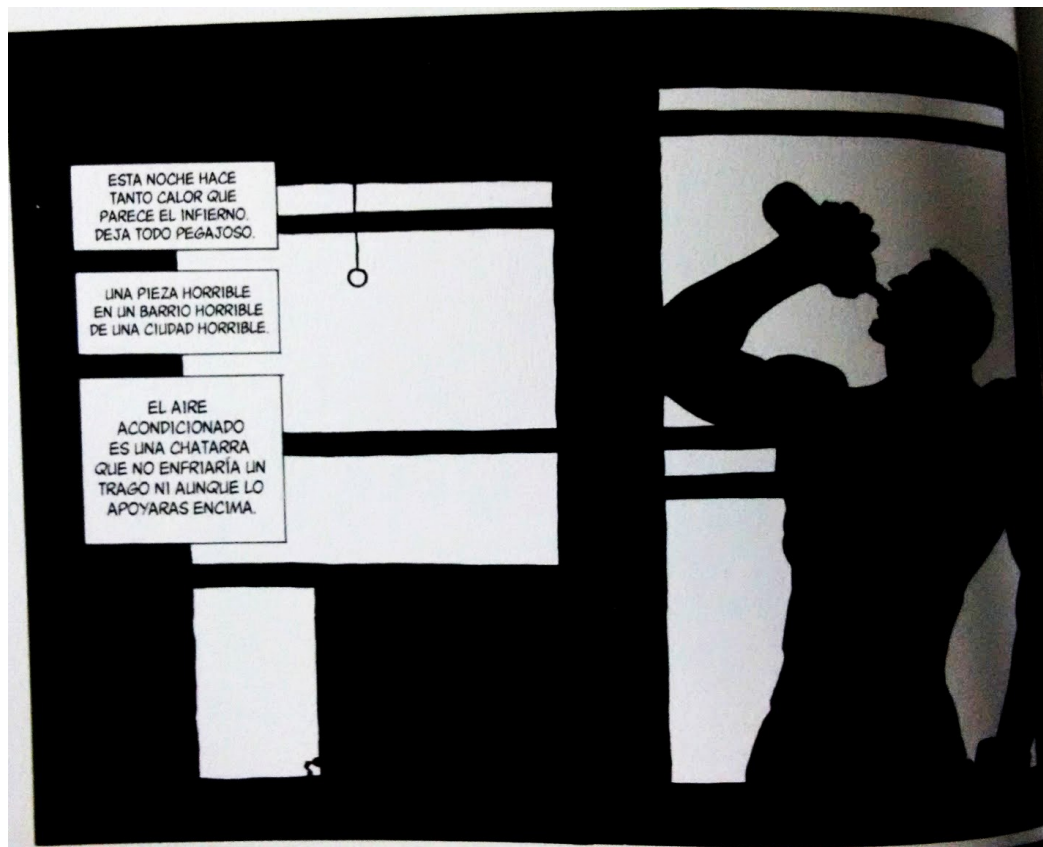
Edición argentina



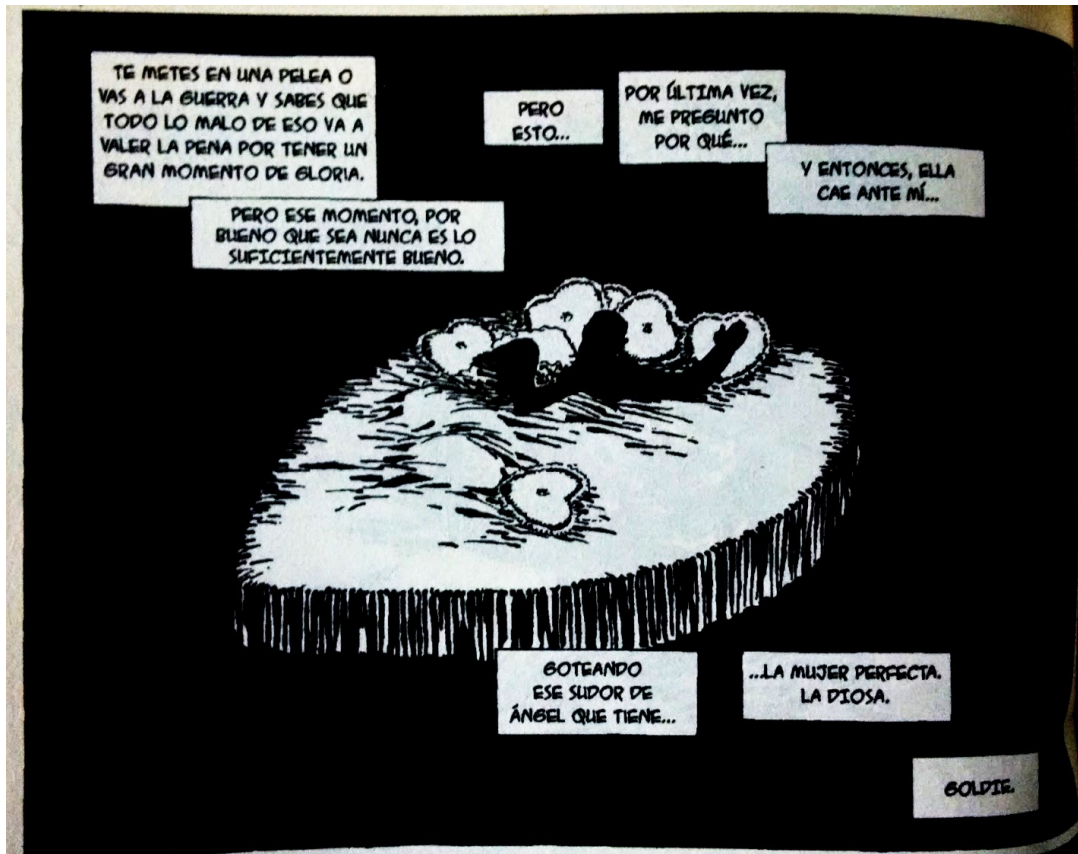
## 2. Sin City



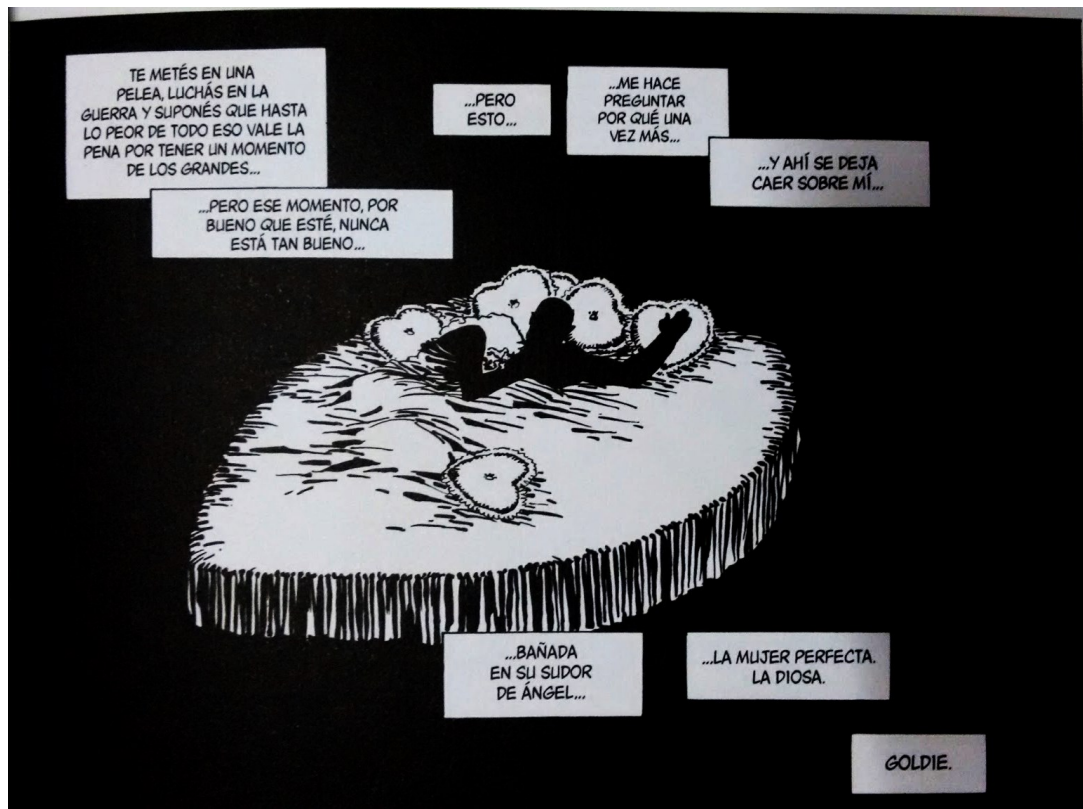
Edición de Gárgola



Edición de Ivrea

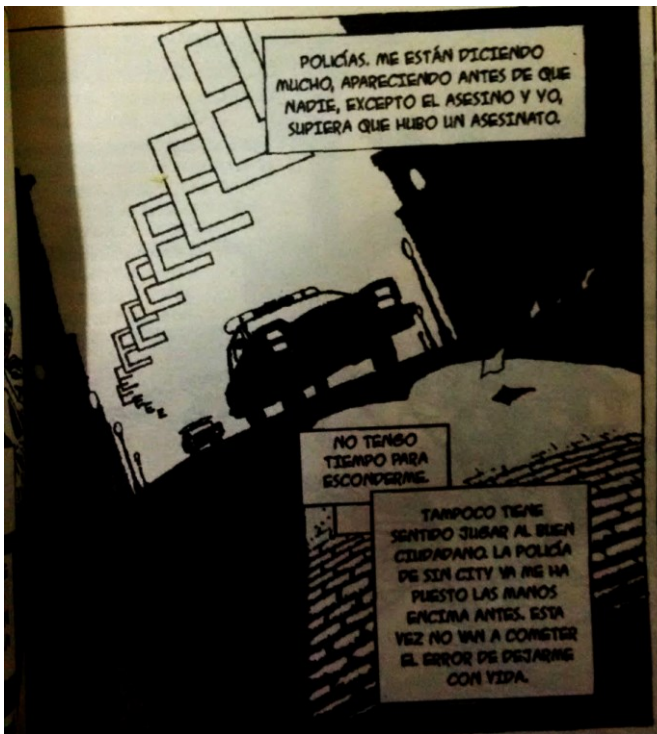


Edición de Gárgola

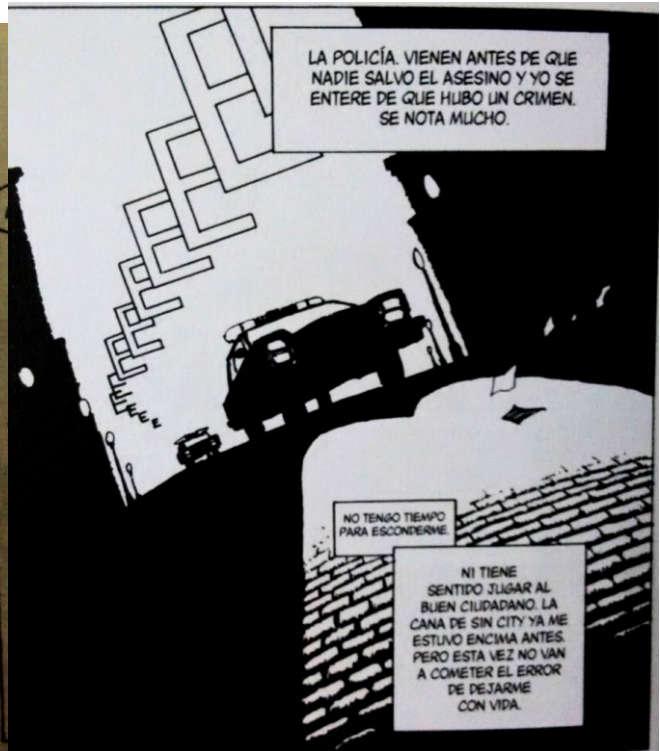


Edición de Ivrea





Edición de Gárgola



Edición de Ivrea

### 3. Maus



Edición de Random House Mondadori



Edición de Emecé





Edición de Random House Mondadori



Edición de Emecé



Edición de Random House Mondadori



Edición de Emecé