

**UNA APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DEL MALTRATO
INFANTIL EN LOS CÓMICS DE BETO HERNÁNDEZ POR MEDIO DE
SUS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS¹
APPROACHING THE PORTRAYAL OF CHILD ABUSE IN BETO
HERNANDEZ'S COMICS THROUGH ITS SPANISH TRANSLATIONS**

Miguel Sanz Jiménez
Universidad Complutense de Madrid

MIGUEL SANZ JIMÉNEZ es doctor por la Universidad Complutense de Madrid (premio extraordinario), con una tesis acerca de las traducciones españolas de las novelas de esclavitud afroamericanas. Sus principales áreas de investigación son la literatura afroamericana, la novela negra, el western y la traducción de cómics. El Dr. Sanz Jiménez también se ha formado en Loyola University Chicago y la Universidad a Distancia de Madrid. En 2019, realizó una estancia de investigación en Queen's University Belfast. Ha intervenido en varios congresos internacionales sobre Estudios Ingleses y de Traducción y ha publicado en diferentes revistas. Ha traducido al castellano diversos textos, por ejemplo, las novelas negras de S. A. Cosby; la distopía *La liga de los presos*, de Nana Kwame Adjei-Brenyah; y el cómic *Wes Slade*, de George Stokes.

Sanz Jiménez, M. "Una aproximación a la representación del maltrato infantil en los cómics de Beto Hernández por medio de sus traducciones españolas". *Camino Real*, vol.16, no.20, 2025, pp. 87-117.

Recibido: 14 de enero de 2025; 2º Revisión: 30 de abril de 2025; Aceptado: 27 de mayo de 2025.

RESUMEN

Pese a ambientarse en lados opuestos de la frontera entre los Estados Unidos y México, los cómics de Beto Hernández *Palomar: Historias de “Sopa de gran pena”, Tiempo de canicas y El día de Julio* ejemplifican el interés del autor por representar el maltrato que sufren los niños y la violencia, tanto verbal como física, que marca el entorno de los protagonistas. Los insultos racistas y homófobos son de una complejidad especial a la hora de traducir el cómic y lograr que el texto meta resulte aceptable para los lectores españoles, por lo que se indaga en qué estrategias se han seguido para recrear en castellano los episodios de agresiones verbales. Al examinar la historia de las publicaciones españolas de estos cómics, es llamativo observar que *Palomar* cuenta con dos ediciones distintas separadas por un periodo de casi veinte años, por lo que se intenta determinar si la más reciente (2024) es una retraducción y qué aporta respecto a la primera versión del cómic (2005).

PALABRAS CLAVE: Beto Hernández, cómic latino, traducción de cómics, representación del maltrato infantil, retraducción.

ABSTRACT

Despite taking place on opposite sides of the US-Mexico border, Beto Hernandez's *Palomar: The Heartbreak Soup Stories, Marble Season, and Julio's Day* exemplify this cartoonist's interest in portraying child abuse and the kind of violence, both verbal and physical, that marks the protagonists' surroundings. Racial and homophobic slurs in comics are especially complex to translate in such a way that an acceptable target text is produced for Spanish readers. This paper looks into what strategies have been followed to recreate, in Spanish, the episodes containing verbal assaults. When the history of how these comics have been published in Spain is examined, it is striking to notice that *Palomar* has been edited twice over the last twenty years. Therefore, this study tries to determine whether the latest edition (2024) is a retranslation and what changes have been made, in contrast with the first Spanish version (2005).

KEYWORDS: Beto Hernandez, comic in translation, Latinx comics, portrayal of child abuse, retranslation.

1. INTRODUCTION

En el contexto cultural estadounidense, según explica Ana Merino (*Diez ensayos para pensar el cómic*, 135), el cómic latino ha evolucionado desde géneros y formatos distintos que abarcan “desde las tiras y viñetas sindicadas hasta el cuadernillo y la novela gráfica”. Los cómics de Gilbert “Beto” Hernández ejemplifican este fenómeno, pues originalmente se

publicaron en los cuadernos grapados de la serie *Love and Rockets* y cada número consistía en “a shared notebook with many stories, with many key female characters facing a complex and trans-cultural reality, and in constant search of different ways to define their own existential identities” (Merino, “The Bros Hernandez” 253). Después, las historietas de dichos cuadernos se han recopilado en volúmenes más cercanos a la novela gráfica, como explica Sáez de Adana al asegurar que “los Hernández Bros han sabido conjugar la publicación de su obra en revista junto con su posterior recopilación en libro manteniendo la característica de novela-río de sus historias” (206). Los libros en rústica son el formato por el que ha optado La Cúpula en las ediciones españolas, las cuales son el objeto de estudio de este trabajo.

Mientras la línea narrativa que desarrolla en paralelo su hermano, Jaime Hernández, en *Love and Rockets* se centra en un pueblo de California llamado Hoppers (un trasunto del Oxnard natal de los Hernández) y en las vidas de Hopey Glass y Maggie Chascarrillo (dos mujeres estadounidenses de ascendencia latina), los cómics de Beto transcurren a ambos lados de la frontera que separa México y Estados Unidos, como se observará en este artículo. No en vano, Merino explica que Palomar es un no lugar fronterizo, “located amid some isolated and ambiguous geography to the south of the US border and next to the Pacific Ocean” (“The Bros Hernandez” 257). En este contexto de hibridación y mestizaje, resulta interesante cómo las historietas de Beto abordan “actos de traumática violencia e injusticia social que a menudo definen a las sociedades culturalmente diversas en que habitan unos personajes multiétnicos y todavía divididos por clases” (Creekmur 124). Estos actos traumáticos, que incluyen casos de maltrato infantil, suceden a ambos lados de la frontera, ya sea en el ficticio pueblo latinoamericano de Palomar, como se verá en el análisis de *Palomar 1: Historias de “Sopa de gran pena”*, o en las comunidades californianas de migrantes latinos donde se ambientan *Tiempo de canicas* y *El día de Julio*. Esta doble vertiente geográfica ilustra la reflexión de Agüero Guerra a propósito de cómo la frontera sur de Estados Unidos “es, en la actualidad, un espacio paradójico”, marcado por una serie de desigualdades “conducentes a la violencia contra estas comunidades, especialmente contra los más vulnerables: [los] niños” (206).

Los personajes infantiles de las tres obras que aborda este artículo protagonizan diversas escenas que ejemplifican los abusos en el seno

de la familia y la discriminación racial que padecen los niños latinos de estas comunidades fronterizas, dado que “el cómic latino proporciona además un espacio para que los distintos artistas se pongan al servicio de la infancia, dando voz a los niños latinos [...] Sirve como medio para documentar y denunciar las historias personales de los distintos menores latinos” (Agüero Guerra 207). El presente trabajo pretende estudiar cómo los cómics de Beto Hernández han “migrado” al contexto español por medio de la traducción y han recreado en la lengua meta los abusos que padece la otredad en el texto original, es decir, se examina cómo las traducciones han reconstruido las escenas de maltrato infantil en las que el autor retrata “el sufrimiento de estos niños a causa de su otredad” (Agüero Guerra 216), puesto que la infancia es “un momento significativo en la vida de estos niños en el que sufren una importante crisis de identidad al comprender, o al ser recriminados por otros, que son diferentes” (218).

2. APUNTES SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL CÓMIC

Para estudiar cómo los cómics fronterizos de Beto Hernández han viajado al contexto español por medio de la traducción, en esta sección del trabajo se incluye una serie de consideraciones traductológicas acerca de las particularidades de esta modalidad de traducción y se explica qué modelo de análisis se va a seguir para comentar las ediciones de La Cúpula.

A propósito de la falta de trabajos académicos dedicados a la traducción del cómic, la profesora y traductora María Porras Sánchez apunta que “en este contexto transnacional y global del cómic resulta llamativo que no se le haya prestado demasiada atención a la traducción en el ámbito emergente de los Estudios de Cómic” (“Los territorios comunes del cómic y la traducción” 2). Si bien es cierto que aún queda mucho que investigar y estudiar, Porras Sánchez ha contribuido a analizar la “historia de intercambios mediados, en su mayoría a través de traducciones” (“Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense” 104) que ha propiciado el carácter global del mercado del cómic, en el cual la traducción desempeña un papel determinante. En el caso de España, donde, pese a “la escasez de datos fiables sobre la industria del cómic” (Rodríguez Rodríguez 73), los datos recogidos en el monográfico *Cómic y traducción* —que a su vez se basan en los informes anuales del portal web *Tebeos-*

*fera*²— revelan que, en el periodo comprendido entre 2013 y 2018, el 69,72 % de los cómics publicados en España eran novedades traducidas, con el inglés y el japonés como las dos primeras lenguas fuente (Rodríguez Rodríguez 73-75). El informe *Tebeosfera* correspondiente a 2024 indica que el porcentaje de cómics traducidos ha aumentado, dado que “el 85 % de las historietas que consumimos en España en 2024 procedía del extranjero”, con la diferencia de que han descendido las traducciones de cómics estadounidenses y japoneses y ha crecido el número de traducciones desde el francés (Barrero 57).

Al margen de las cifras del mercado editorial que suponen los cómics traducidos, Porras Sánchez reflexiona acerca de las peculiaridades de traducir cómics y argumenta que, dada la hibridación multimodal de palabras e imágenes para crear significados, “el traductor [de cómics] se convierte en un investigador semiótico de la cultura de origen y la transfiere a la cultura de destino a través de la traducción del lenguaje verbal” (6). La considera, además, una modalidad de traducción subordinada, tanto a las imágenes icónicas del cómic como “al espacio de las cartelas, globos o bocadillos” (7). El estudio de Rodríguez Abella concuerda con las observaciones de Porras Sánchez, reconoce la dificultad intrínseca de la traducción de cómics dada “su naturaleza polisemiótica” (188) y subraya el papel que juega la rotulación en el proceso de trasladar un cómic de una lengua a otra: contribuye a la recreación del significado y queda también subordinada al espacio de los globos y las cartelas (Rodríguez Abella 179-183), si bien es un aspecto que no se suele tener en cuenta en los estudios sobre cómics traducidos. A propósito de responsabilizar a los traductores del acabado final de un cómic en la lengua meta, Rodríguez Rodríguez (116) sí repara en el papel que juega la rotulación y reconoce que los cómics traducidos “pueden sufrir modificaciones por parte de los demás actantes en el proceso de traslación de una lengua a otra (en especial, el maquetador, el rotulista y el editor)”.

Se parte de estas apreciaciones para estudiar cómo se han traducido al español las escenas de maltrato infantil de los tres cómics de Beto Hernández mencionados, al mismo tiempo que este artículo sigue la primera de las cuatro líneas de investigación en traducción de cómics que apunta Zanettin, aquella dedicada a “the study of translation strategies, processes and practices as related to comics characterized by different geographical provenance, genre and publication format, and

addressed to different readerships”(452). Es decir, se adopta un enfoque contrastivo, se comparan los fragmentos del texto fuente con los correspondientes del texto meta y se emprende un análisis cualitativo para apreciar las estrategias traductoras, porque “the comparative study of original and translated comics may provide insight into how cultural and political identities are constructed, communicated and negotiated in graphic narratives” (Zanettin 453).

En resumen, se trata de examinar “los mecanismos traslativos puestos en práctica” (Rodríguez Rodríguez 10). Con este fin, se sigue el modelo de análisis de este último estudioso y traductor citado³, quien también parte de los mentados preceptos de Zanettin y dedica su monografía a indagar en la “la presencia de la oralidad prefabricada, interacción de códigos semióticos y aceptabilidad por parte del lector meta” (Rodríguez Rodríguez 13). Este último término, la aceptabilidad, lo toma de los *Estudios Descriptivos de Traducción de Toury*, donde se definía como las traducciones que una determinada cultura meta sí está dispuesta a aceptar como tales, en contraste con las que rechaza por alejarse de los estándares de la lengua y la cultura metas. Así pues, los trabajos que adopten este enfoque descriptivo tratarán de determinar “el grado de aceptabilidad de una determinada traducción por parte de los lectores” (Rodríguez Rodríguez 158) y no entrarán a juzgar cómo se debía o no haber traducido el texto fuente. Antes de dar el siguiente paso y describir e interpretar las tendencias observadas para traducir al español el maltrato infantil que retratan los cómics de Beto Hernández, conviene recordar que el modelo de Rodríguez Rodríguez (168) recomienda contextualizar el “objeto de estudio y los factores externos de producción”; es decir, qué se ha traducido, cuándo y por quién. Por ello, se ha elaborado la Tabla 1:

Título	Año	Editorial	Traductor
<i>Palomar volumen 1: Historias de “Sopa de gran pena”</i>	2005	La Cúpula	Lorenzo Díaz y Narcís Fradera
<i>Tiempo de canicas</i>	2014	La Cúpula	Lorenzo Díaz
<i>El día de Julio</i>	2016	La Cúpula	Lorenzo Díaz
<i>Palomar integral 1</i>	2024	La Cúpula	Lorenzo Díaz

Tabla 1. Ediciones españolas de los cómics de Beto Hernández objeto de estudio.
Elaboración propia.

Los datos que recoge la Tabla 1 revelan que las versiones españolas de los cómics de Beto Hernández estudiados en este trabajo comparten editorial y traductor. La empresa encargada de publicarlos es La Cúpula, una editorial barcelonesa que se fundó en 1979 y es responsable de haber traído a España los cómics de diversos autores independientes norteamericanos, como David Lapham, Tillie Walden o las primas Jillian y Mariko Tamaki, entre otros⁴. Además de editorial, comparten traductor: “el guionista, crítico y traductor de cómics madrileño” (Cepriá y López s. p.) Lorenzo Félix Díaz Buendía, quien trabajó en la década de 1990 para Forum —el sello de cómics de Planeta— y durante las dos primeras décadas del siglo XXI ha traducido del francés para Nuevo Nueve —que operaba como Dibbuks antes de 2019— y del inglés para La Cúpula. Llama la atención la desaparición del traductor que lo acompañaba en la primera edición de *Palomar*, Narcís Fradera, al publicarse la edición integral de 2024. Surge la duda de si se trata exactamente de la misma traducción que la publicada en 2005 o si, por el contrario, al firmarla Díaz en solitario se puede calificar de retraducción, es decir, de “a second or later translation of a single source text into the same target language” (Koskinen y Paloposki 294).

En los siguientes apartados del trabajo, al estudiar la traducción de *Palomar* según la metodología expuesta, se intentará dilucidar si la edición de 2024 es una traducción nueva que busque, como apunta Deane-Cox (9-10), actualizar el texto de acuerdo con las expectativas cambiantes y la noción de aceptabilidad de los lectores meta. Por último, dada la violencia verbal que se observará en las escenas de maltrato infantil de los cómics de Beto Hernández, se seguirá el trabajo de Díaz-Pérez⁵ dedicado a la traducción del lenguaje soez, una cuestión compleja, puesto que, como advierte el académico, “swearing and taboo words tend to be toned down due to several reasons” (397).

3. *PALOMAR: HISTORIAS DE “SOPA DE GRAN PENA”* (2005 Y 2024)

Las historias que recopila el primer volumen de *Palomar* publicado en 2005, así como la edición integral de 2024, corresponden a aquellas que Beto Hernández comenzó a escribir y dibujar con sus hermanos Mario y Jaime en los primeros números de *Love and Rockets*, serie

que, desde sus inicios en 1981, se consideró “special in part because the Brothers Hernandez told a kind of story unusual in comics: naturalistic, literary fiction” (Weiner 43).

Como indica el título, las historias se ambientan en Palomar, un pueblo al sur de la frontera estadounidense, cuyos habitantes acaban migrando progresivamente al norte en las sucesivas entregas. El propio Beto explica que, al concebir la serie, “the focus was on creating Latino characters, because growing up you get snatches of racism” (*Love and Rockets: The Great American Comic Book*). Esto le llevó a inspirarse en los tebeos que lo habían cautivado de niño, como *Little Archie* o *Betty and Vernoica*, “the Harvey comics” (Hernández, *Beto Hernández en España*), para dedicar un cómic a las anécdotas que le narraban sus familiares, a quienes no veía representados en ninguno de los productos culturales que consumía. Para tal fin, el autor juega con los clichés genéricos del melodrama romántico e innova “altering its conventions, infusing the story with a good dose of self-reflexivity to reform the conventions of the romantic tragicomedy” (Aldama 84). De esta forma, los amoríos y celos de Luba, Chelo y las demás habitantes de Palomar evolucionan a medida que los personajes crecen, maduran y envejecen de forma orgánica, pues, como señalaba el propio autor durante su visita a Madrid en la primavera de 2024, “there was no plan, it happened along the way. Characters come and go. They change, grow old, and die. You can mess with time like that in comics” (Hernández, *Beto Hernández en España*).

A este singular tratamiento de las convenciones genéricas y del fluir del tiempo también ha de sumarse cómo “the stark drawings mirrored the stark, economically deprived lives of the characters” (Weiner 43), lo cual puede apreciarse en cómo la primera página de la historieta que abre el volumen, “La carga de Chelo”, pone el foco en el maltrato que padecen los niños de Palomar. Chelo, una de las protagonistas de *Palomar*, está a punto de convertirse en la *sheriff* del pueblo, tras haber sido la matrona que ha ayudado en los partos de la mayoría de los niños del lugar. Uno de ellos es Vicente, a quien su propia madre estuvo a punto de matar al reparar en que había nacido con una malformación que le afectaba a la mitad del cuerpo. La Figura 1 muestra que la traducción publicada en 2024 no es exactamente la misma que la de 2005, ya que en ella se ha optado por acortar el

texto de la cartela que cuenta la historia de Vicente —pasando de “fue Chelo la que” a “fue Chelo quien”, quizá por las restricciones de espacio que marcan la traducción de cómics— y, además, la rotulación es diferente. La página de créditos de las dos ediciones distintas del primer volumen de *Palomar* sí certifican este cambio: Luis Sanz firma el trabajo de 2005, mientras Iris Bernández es la responsable de rotular el volumen integral de 2024.

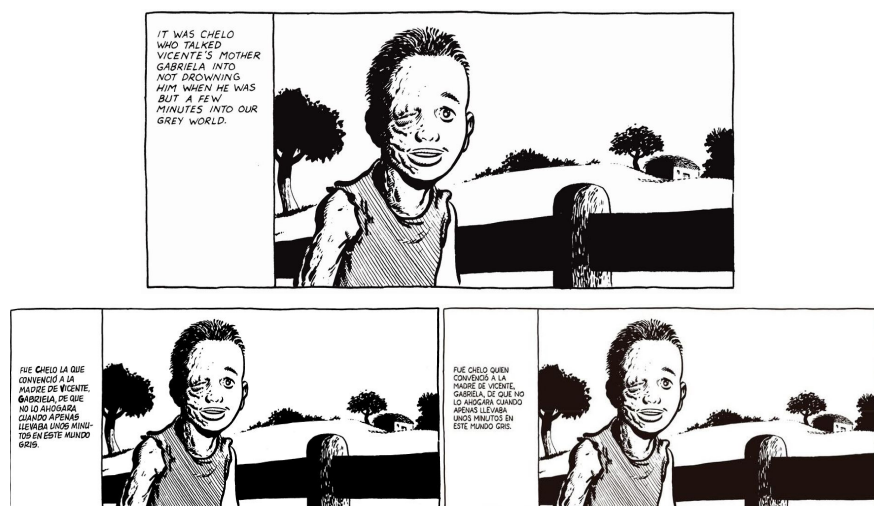


Figura 1. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p.6, *Palomar volumen 1* p. 9, *Palomar integral 1* p.8.

De adolescente, Vicente y su grupo de amigos hacen travesuras y se meten en líos en Palomar. Los suele acompañar Toco, el hermano pequeño de Jesús. En una de las ocasiones en que los hermanos riñen, Jesús se enfada con Toco y, al comparar las dos ediciones españolas, se confirma que se trata de un caso de retraducción, pues en la versión de 2024 Díaz corrige las interjecciones que se habían calcado del original en la traducción de 2005: “hey!”, que pasa a escribirse “ey”, y el dubitativo “uh...” se convierte en “esto...”, quizá más idiomático en castellano. En cuanto al lenguaje soez de Toco, en ambas versiones manda “a tomar por culo” a Israel y llama “maricón” a su hermano Jesús, lo que puede considerarse una estrategia de traducción literal de los insultos del texto fuente, *fuck you* y *queer*.



Figura 2. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p.18, *Palomar volumen 1* p.23, *Palomar integral 1* p.8.

Unas páginas después, se descubre que el motivo por el que Vicente y sus amigos se peleaban con Toco no es solo la diferencia de edad, sino que el hermano menor de Jesús padece una afección sin especificar y, si se ríe mucho, corre el riesgo de morir asfixiado. Durante uno de estos ataques de risa, Jesús insulta a Toco y pide ayuda a sus amigos para que lo ayuden a zarandear al pequeño. En este violento intento de acabar con el ataque de risa de Toco, se aprecian varios cambios en las dos traducciones existentes. En primer lugar, el insulto original, “dumbshit”, se recrea como “mongólico” en la edición de 2005 y como “anormal” en el texto que firma Díaz en solitario. En segundo lugar, “fool” se convierte en “burro” e “idiota”, respectivamente. No parece

que en ninguno de los dos casos se haya optado por un término que rebaje la carga ofensiva del insulto original, ni tampoco que se haya exagerado el impropio. Si la estrategia para recrearlos en castellano continúa siendo la traducción literal, no hay un motivo aparente para estos cambios, pues las estructuras sintácticas en que Jesús insulta a Toco no varían de una traducción a otra y el texto de los globos tampoco se ha abreviado. Por último, la edición de 2005 de *Palomar* no traducía la onomatopeya que indica el ataque de tos del niño, “cough cough”, pero en el volumen integral de 2024 sí se ha adaptado a la ortografía española como “cof”, un indicio más de los cambios introducidos por la nueva rotulación de Bernárdez.



Figura 3. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p 24, *Palomar volumen 1* p. 29, *Palomar integral 1* p.26.

Al final de esta primera historieta de “Sopa de gran pena”, Toco ha fallecido, fuera de plano, a consecuencia del ataque de tos. El destino del niño traumatizará de por vida a Jesús y sus amigos, pero antes de mostrar las consecuencias futuras se incluye una historieta breve dedicada a un episodio de maltrato infantil que Toco padeció durante una visita a San Fideo, la ciudad más cercana a Palomar. Antes de la escena de maltrato como tal, se contemplan discrepancias entre los criterios que se han seguido en las dos traducciones españolas de este primer volumen de *Palomar*. El texto de Díaz y Fradera no solo no adapta las onomatopeyas de la tos del niño, sino que se sirve de los mismos recursos ortotipográficos que el original: el empleo de las diples para marcar que el protagonista y los demás transeúntes hablan en español, lo cual subraya cómo “Gilbert Hernandez’s comics are inserted symbolically in a Spanish-speaking context” (“The Bros Hernandez” 257). En cambio, en la edición de 2024 se opta por un recurso más atípico para un cómic traducido, como es una nota a pie de página en la que se explica que “al tratarse esta de una edición en castellano, hemos optado por prescindir de dichos signos” (Hernández, *Palomar integral* 1 65). Este paratexto no lo firma el traductor, sino la editora, Natalia Mosquera. También se observa una estrategia diferente para traducir el lenguaje soez, en concreto, el insulto que el cocinero le dedica a Toco. En el texto fuente lo llama “gamin”, un término empleado para referirse a los niños que merodean solos por las calles. En la edición de 2005 se pierde esta carga ofensiva al recurrir a la generalización y llamarlo “niño” sin más, pero en la retraducción sí se reformula la injuria y el cocinero le grita “mocososo”, de modo que ahora sí podría hablarse de una estrategia de traducción literal que recrea la ofensa presente en el texto original.

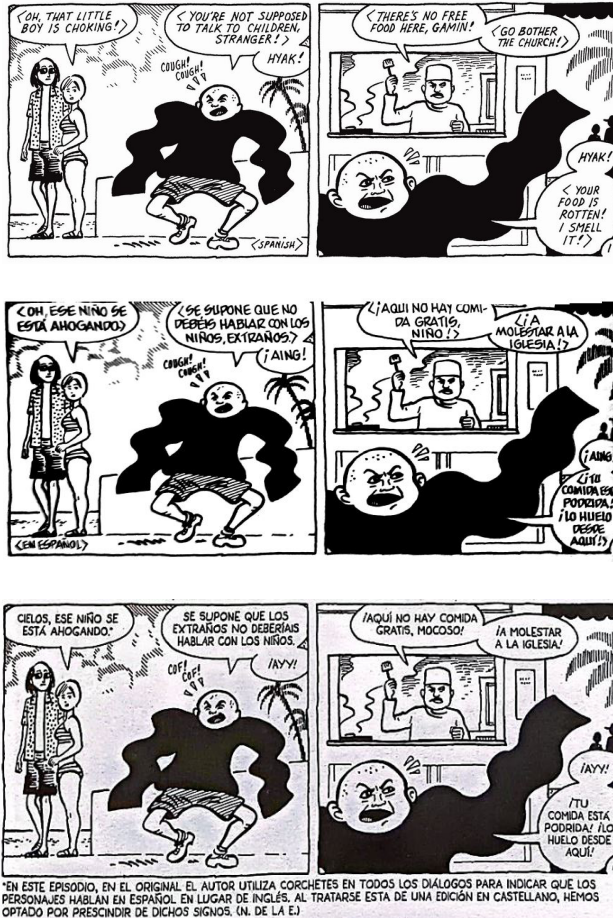


Figura 4. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p. 63, *Palomar volumen 1* p.68, *Palomar integral 1* p.65.

El caso de maltrato infantil como tal en esta historieta ocurre dos páginas después, cuando Toco coincide en el cine de San Fideo con un hombre adulto que lo agrede sexualmente. La agresión en sí es una viñeta muda, como se ve en la Figura 5, pero, al salir del cine, el texto meta coincide en las dos versiones de La Cúpula. La retraducción de 2024 prescinde de las diples, eso sí, logra que “el texto pueda ‘respirar’ en el globo gracias al espacio que lo rodea” y evita uno de los errores sobre los que advertía Rodríguez Rodríguez (114) al hablar de las restricciones de espacio.



Figura 5. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p.65, *Palomar volumen 1* p.70, *Palomar integral 1* p. 67.

La historieta “El sol que ríe” se ambienta varios años después de estos sucesos y comienza cuando Jesús, aún traumatizado por la muerte de Toco, ataca a su mujer, Laura, y al bebé que tienen en común, desordena toda la casa que comparten y huye a refugiarse a la jungla. Las viñetas de Hernández no muestran el altercado violento ni qué daños ha sufrido el bebé, solo el resultado: el rostro de Laura cuando

Chelo y otras mujeres del pueblo acuden a auxiliarla. La Figura 6 podría servir de ejemplo de que no se cumple el hipotético criterio de retraducir el cómic para abreviar los textos y que quepan con holgura en los bocadillos, dado que la explicación de Laura se ha alargado al decir que Jesús “cogió un cuchillo para la carne y huyó” en la versión de Díaz en solitario, y no “un cuchillo de carne y huyó”, como en el texto de 2005. Ahora bien, gracias a la rotulación nueva de Bernárdez y a la decisión de no separar ninguna palabra mediante guiones de final de línea (como sí pasaba en el trabajo de Sanz de 2005), el texto sigue ocupando el mismo espacio dentro del globo y se potencia la legibilidad, como se ve a continuación.



Figura 6. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p.111, *Palomar volumen 1* p.119, *Palomar integral 1* p.113.

Quizá el caso anterior no sea una excepción y la hipótesis mencionada —retraducir para abreviar el texto meta y que quepa con holgura en los bocadillos— no sea cierta, sino que lo determinante para tal fin sea la rotulación nueva. Otro ejemplo más que apoya esta idea conecta con el comportamiento violento de Jesús. Los encargados de ir a buscarlo a la jungla y llevarlo a la cárcel por la agresión que ha cometido son su grupo de amigos de la infancia, formado por Vicente, Israel, Satch y Heraclio. Hacia el final del primer volumen de *Palomar* se explica la profunda depresión que aflige a Heraclio, cuyas causas guardan relación con los sucesos violentos que lo traumatizaron en la infancia, incluida la muerte de Toco. Si se contrastan las dos traducciones de la misma viñeta, se aprecia que, en el volumen publicado en 2024, Díaz ha explicado que Toco falleció “por un ataque de tos”, más largo que “por un catarro”, mientras Manuel fue “asesinado a tiros por su ex amante Soledad” y no “muerto a tiros por su ex amante Soledad”. En definitiva, más que abreviar el texto meta, para retraducir *Palomar* parece haber pesado más adecuar el texto a las normas vigentes de ortografía (pasar de “ex amante” a “ex amante”); es decir, se trataría de un criterio en línea con la aceptabilidad a la que se hacía referencia en la segunda sección del trabajo.



Figura 7. Hernández, Beto. *Heartbreak Soup* p. 231, *Palomar volumen 1* p.243, *Palomar integral 1* p.233.

Los episodios explorados en esta sección prueban que los niños de los cómics de Beto Hernández, en concreto los habitantes de *Palomar*, “son testigos de crueles salvajadas, e incluso las perpetran” (Creemuk 126), como les sucede a Toco y a su hermano Jesús, incluso cuando el último ya es adulto. Además, el análisis contrastivo de los distintos fragmentos ha demostrado que, en efecto, el volumen integral de *Palomar* publicado por La Cúpula en la primavera de 2024 es una retraducción en la que Díaz, con ayuda de la rotulación de Bernárdez, trabaja en aras de la aceptabilidad del texto meta y consigue solventar los errores de formato que estaban presentes en la edición de 2005, donde se observaban ciertos casos en que el texto casi no cabía en los globos.

4. *TIEMPO DE CANICAS* (2014)

Al contrario que las historietas que componen “Sopa de gran pena”, *Tiempo de canicas* no se serializó en las páginas de los cuadernos grapados de *Love and Rockets*, sino que la editorial canadiense Drawn & Quarterly publicó esta obra completa de Beto Hernández en formato novela gráfica en 2013. *Tiempo de canicas* se aleja de *Palomar* y se ambienta en un barrio residencial de un pueblo sin especificar de California, a principios de los años sesenta, para retratar con una serie de pinceladas la infancia de Huey, un niño latino. Se inscribe, así, en la tradición de la novela de formación o *bildungsroman* e incluye “many events similar to what Los Bros have disclosed in interviews about the Hernandez family” (García 39), de ahí el carácter autobiográfico de la obra. Apenas un año después de la publicación del texto original, La Cúpula editó el cómic completo en un volumen cartoné, con la traducción de Lorenzo Díaz y la rotulación de Iris Bernárdez.

Tiempo de canicas es un ejemplo de las “historietas y novelas gráficas en las que artistas latinos representan lo que significa crecer siendo ‘el otro’, es decir, un individuo diferente en un país como Estados Unidos” (Agüero Guerra 210). Por ejemplo, la exclusión de las personas a quienes se considera diferentes, como Huey, se aprecia en uno de los primeros momentos violentos del cómic, cuando los lectores somos testigos de una agresión verbal y racista. “Gilbert [Hernandez] is conscious of some of the racist undertones in American society at the time” (García 40), y así lo demuestra el episodio en que Huey, entusiasmado por los cómics de Marvel y la incorporación del Capitán América a las filas de los Vengadores, se inspira en estos personajes y

escribe una obra de teatro. Al ensayar en el jardín de su casa, una niña alta y rubia quiere quedarse con el papel del superhéroe. Cuando Huey titubea y le responde que él mismo es el Capitán América, la niña lo insulta, lo llama “Captain Mexican” y otros dos niños se burlan de él. En la viñeta que cierra el episodio, al final de la página, Huey se ha quedado visiblemente traumatizado y solo en el jardín de su casa. La traducción de Díaz no omite este insulto racista, sino que lo traduce literalmente como “el Capitán Mexicano”. Nótese que también se adapta la onomatopeya de las carcajadas y hasta se incluye la coma que separa el “ja, jaa” de la burla de los niños no racializados.



Figura 8. Hernández, Beto. *Marble Season* p.18, *Tiempo de canicas* p.18.

A pesar de los episodios de discriminación como este, uno de los aspectos más interesantes de *Tiempo de canicas* es cómo refleja que los cómics que lee Huey a principios de la década de 1960 “helped to integrate a Latino family into American society” (García 40). Gracias a los cómics y a otros productos de la cultura popular, como las series de televisión o las figuras de acción de G. I. Joe, Huey encuentra puntos en común con los demás niños del barrio y consigue hacer amigos, como Chauncy, el niño blanco que se disfraza de superhéroe y le presta cómics.

No obstante, la pasión por la cultura popular a veces también es una fuente de fricción. Por ejemplo, cuando Huey habla con su amiga nueva, Patty, sobre cuál es su programa de televisión favorito, los rasgos del protagonista se tornan siniestros al reírse de las preferencias de Patty. Afirma que *Bozo* es un para “dumb little kids”, insulto que Díaz

traduce como “críos tontos”. En cambio, no recurre a la estrategia de traducción literal para mostrar la predilección que Huey siente por las reposiciones de Superman, sino que adapta “Superman is boss” por el modismo “Superman es la pera”, lo cual contribuye a recrear la oralidad prefabricada del cómic y a fomentar la aceptabilidad del texto meta.

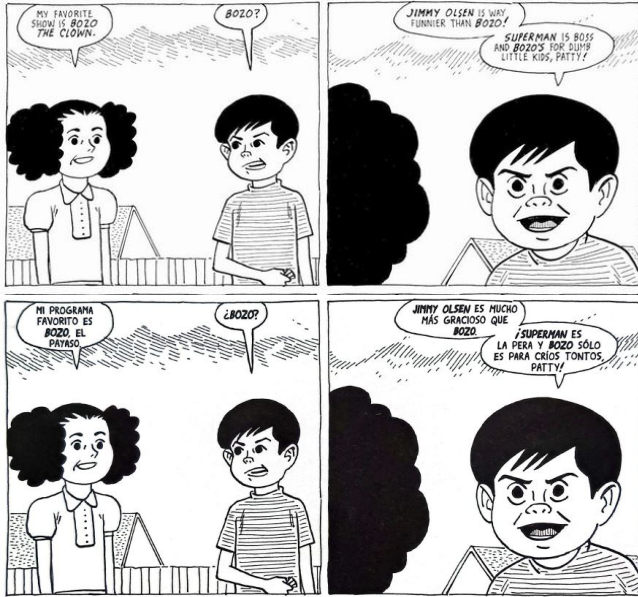


Figura 9. Hernández, Beto. *Marble Season* p.12, *Tiempo de canicas* p.12.

La misma estrategia, salvo con el empleo de un modismo distinto, es por la que opta Díaz para recrear las expresiones que usa Huey cuando entra en conflicto con las preferencias de su amigo Lucio, hijo de la segunda familia latina que se instala en el barrio. En esta ocasión, los niños no se pelean por los programas de televisión, sino por ver cuál de sus cantantes es mejor. El “The Beatles are boss” de Huey se convierte en “Los Beatles molan”. Nótese cómo la traducción de Díaz estandariza el nombre, de corte hispano, con el que Huey alude a los músicos de Liverpool. Para insultar a Elvis Presley, también opta por una expresión que no pierde la carga ofensiva del original “Elvis is cheap”, que se transforma en “Elvis es un patán”. La traducción española no ha supuesto ningún problema para la rotulación hasta ahora, pero en la segunda viñeta se observa que la rotuladora ha tenido que reducir el tamaño de la fuente para que “¡También saben pelear!” quepa en el último globo de Huey.



Figura 10. Hernández, Beto. *Marble Season* p.80, *Tiempo de canicas* p.80.

Los episodios en los que Huey juega con Lucio no quedan marcados solo por la violencia verbal, también por la física. Cuando los dos niños juegan con las figuras de los G. I. Joe, Huey, que observa desde el fondo de la viñeta, se sorprende al ver que Lucio le habla al muñeco, lo reprende por llorar, lo llama “little sissy” y le propina varios puñetazos seguidos. Poco después, Huey descubrirá que esta agresión es una manifestación del trauma que padece Lucio por haber perdido a su hermana pequeña al poco de que ella naciera. En cualquier caso, el insulto homófobo no se ha sustituido ni se ha cambiado por uno más inocuo, sino que su carga ofensiva se mantiene en la frase “¡no llores, mariquita!” que pronuncia Lucio justo antes de aporrear el muñeco. Las onomatopeyas de los puñetazos que recibe el G. I. Joe no se han modificado ni adaptado, como se ve en la Figura 11.



Figura 11. Hernández, Beto, *Marble Season* p.73, *Tiempo de canicas* p.73.

Es interesante reparar en que *Tiempo de canicas* “está ambientada en un mundo donde prácticamente solo hay niños” (Creekmur 124) y, al estilo del *Peanuts* de Schulz, los personajes adultos quedan siempre fuera de plano en las viñetas. Ni siquiera intervienen cuando los niños se maltratan e insultan unos a otros, como en los ejemplos precedentes, y tampoco están presentes en el colegio al que asiste Huey. Visiblemente aislado e, incluso, alienado, el protagonista está solo en el patio del colegio y es testigo de una agresión homófoba cuando el matón del colegio abofetea a un chico y lo llama “sissy white boy!”. La tensión de la escena se reproduce en el volumen publicado por La Cúpula, ya que Díaz traduce el insulto como “¡marica blanco!”, en línea con la estrategia de traducción literal de la violencia verbal que ya se había observado en los ejemplos precedentes.



Figura12. Hernández, Beto. *Marble Season* p.31, *Tiempo de canicas* p.31.

En este ambiente de agresiones homófobas y racistas, como las retratadas en la Figura 12 y en la Figura 8, Huey solo consigue hallar momentos de sosiego y júbilo en los cómics que, como se ha explicado, lo acaban uniendo a otros niños de su barrio. En este sentido, Creekmur (126) explica que “los niños de Gilbert [Hernández] viven inmersos en una cultura de masas norteamericana al margen de las diferencias étnicas y raciales que (como se muestra aquí) ya empiezan a marcar su identidad”. En cierto modo, es gracias a la pasión compartida por los cómics de principios de los años sesenta que Huey encuentra una alternativa al “sentimiento de no pertenencia a ninguna de las dos culturas” (Agüero Guerra 211), una tercera vía frente a la asimilación y la exclusión.

Hacia el final de *Tiempo de canicas*, el protagonista decide disfrazarse de superhéroe con su amigo Axel, los dos fundan el grupo *The Prowlers* y recorren el vecindario haciendo travesuras que consisten en apalear a uno de los chicos con los que no se llevan bien. Este comportamiento, aunque violento, encaja con lo que comentaba

el propio autor acerca de los recuerdos de su infancia: “As a child, you make up what the rest of the world is. There comes magic. The rest is school, bullies, homework, the doctor... The other half is your imagination” (Hernández, *Beto Hernández en España*).



Figura 13. Hernández, Beto. *Marble Season* p 95, *Tiempo de canicas* p. 95.

En este ejercicio de magia e imaginación, Huey y Axel se disfrazan de “Los Merodeadores”, atacan a un chico del barrio y él los amenaza gritando “Os voy a dar para el pelo”, que no es una traducción literal de “I’m gonna beat your butts”. Como ya hiciera con los comentarios del protagonista acerca de Superman y los Beatles, Díaz adapta la expresión a un modismo aceptable en la lengua meta. Nótese también que, en este caso, no se ha cambiado la rotulación de la onomatopeya del estacazo que propinan al tercer niño, pues ni siquiera se ha añadido el signo de interrogación de apertura a “Fwop!”.

5. EL DÍA DE JULIO (2016)

La última obra de Beto Hernández que examina este artículo es *El día de Julio*, que se publicó originalmente por entregas en las páginas de *Love and Rockets* entre 2001 y 2008. Cinco años después, Fantagraphics editó el cómic en un volumen único, que gozó de un notable éxito de ventas y escaló al segundo puesto de la lista de las novelas gráficas más vendidas de *The New York Times*, lo cual, según García (26), supuso “an important feat considering the controversial gender and queer issues within an ethnic context it openly addresses”. La edición española de La Cúpula se publicó en 2016 y volvió a contar, una vez más, con la traducción de Lorenzo Díaz y la rotulación de Iris Bernárdez.

El cómic abarca los cien años de vida del protagonista, de 1900 a 2000, el hijo de una familia de granjeros mexicanos que trabajan en un pueblo de California. Pese a la ambientación estadounidense, *El día de Julio* sí participa del toque de realismo mágico que caracterizaba las historietas de *Palomar* y no se apreciaba en *Tiempo de canicas*. Con esta última obra sí comparte el interés por mostrar cómo los protagonistas, Huey y Julio, se enfrentan desde la infancia “a cuestiones de identidad, raza, cultura, lenguaje, sexualidad o incluso género” (Agüero Guerra 210). Al igual que le pasara a Huey, Julio es testigo de cómo unos niños de su entorno maltratan a los demás, e incluso llega a ser víctima del acoso de los matones en la trágica escena que se refleja en la Figura 14. Al volver a casa después del primer día de colegio, un par de niños mayores asaltan a Julio en el camino, usan el catón con el que el pequeño ha empezado a aprender a leer para romper un nido de pájaros y, a continuación, golpean a Julio con el libro y lo vejan. Uno de los niños lo obliga a desnudarse y lo llama “dirty Mexican”, un insulto que Díaz ha podido traducir literalmente como “sucio mejicano”, sin necesidad de parafrasearlo ni de generalizar, dado el contexto en que se desarrolla la escena de violencia.

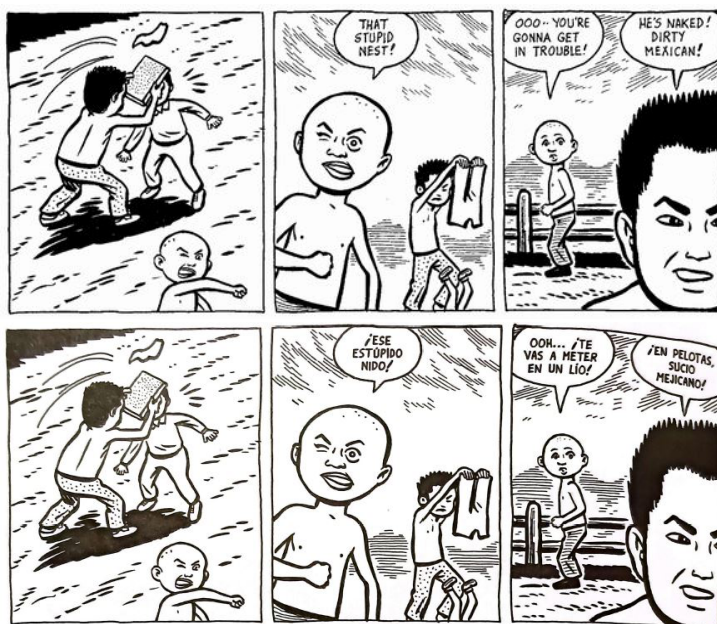


Figura 14. Hernández y Hernández p.84; Hernández, *El día de Julio* p.12.

En *El día de Julio*, el maltrato infantil de índole racista, como el que se ha visto en la Figura 14, sucede en el mismo contexto que las agresiones homófobas que padece el protagonista. El propio Beto Hernández se ha pronunciado acerca de cómo se ha servido de los cómics para denunciar esta forma de violencia y, a propósito de *El día de Julio*, ha comentado lo siguiente (citado en García 127):

How dare a group of people tell other people how to behave! It's something I had in my own life... In this comic-book page, we feel we have a way of expressing ourselves freely, and when we hear about oppression and gay subjects, we get mad and think: How dare you bully a kid to death just because he makes you feel uncomfortable?

En la escena en cuestión a la que hace referencia, Julio observa y persigue a Tommy, el niño de una granja vecina del que se ha quedado prendado. Es un tercer niño, amigo de Tommy, quien lo incita a deshacerse de Julio por miedo a lo que los demás puedan pensar al ver que los dos pasan tanto tiempo juntos. Ante la angustia del estigma social, Tommy le da una patada a Julio, lo empuja al suelo y le grita un sencillo “Get out of here!”, que no incluye el término despectivo *sissy* que sí figuraba en *Tiempo de canicas*. La violencia de la escena se reproduce en la edición de La Cúpula, que no ha de adaptar ni compensar ningún insulto ni onomatopeya, de modo que Díaz pone voz a la agresión con “¡Vete de aquí!”. Episodios como este propiciarán que Julio desarrolle una homofobia interiorizada que, con el paso del tiempo, le impedirá expresar a Tommy cómo se siente y, además, influirá en que no acepte a los hombres de su familia que sí se identifiquen como personas LGTBI+.

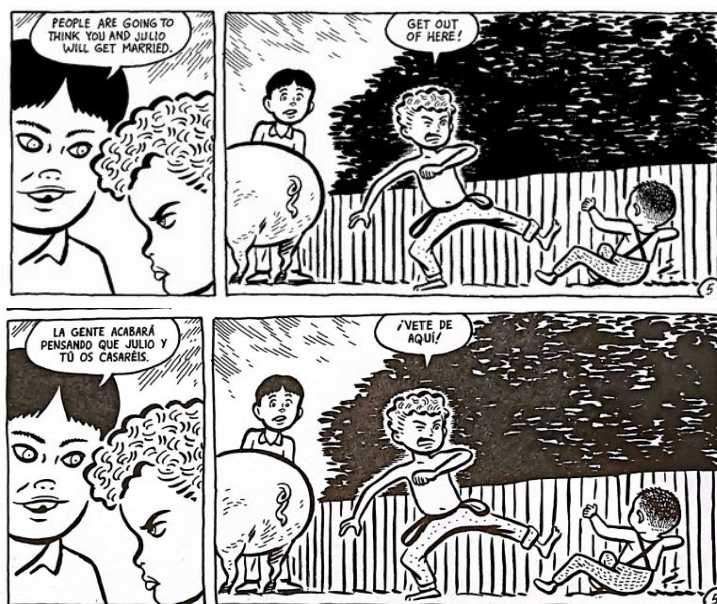


Figura 15. Hernández y Hernández p.76; Hernández, *El día de Julio* p.5.

Por último, y en contraste con las dos obras anteriores, en *El día de Julio* se retrata una serie de episodios de maltrato infantil que acontecen en el entorno familiar de Julio. En concreto, varios miembros de la familia sospechan que el tío Juan siente una malsana fijación por los niños, se los lleva al bosque que hay cerca de la granja para abusar de ellos y luego finge que los chiquillos se habían perdido y él los había encontrado, para así quedar como un héroe. El propio Julio fue víctima de este maltrato, pero ninguno de los adultos que lo cuidaban hizo nada al respecto ni averiguó qué pasó exactamente en el bosque. Han de pasar décadas hasta que uno de los sobrinos nietos del protagonista, Julio Tomás, localice al tío Juan, ya anciano, y obtenga lo más parecido a una confesión antes de envenenarlo y matarlo, en venganza por lo que les hizo a los niños pequeños de la familia. Ajeno a que se está comiendo el veneno, el tío Juan confiesa su fijación por “the boys... the tiny, helpless, delicate little baby boys [...] those beautiful boys”. Más que insultos, la confesión del tío Juan, ante la mirada atónita de Julio Tomás, incide en la adoración enfermiza que le despiertan los niños, un matiz que la traducción de Díaz recrea al hablar de “bebés” y conseguir que el texto meta sea aceptable, impactante y revelador, al mismo tiempo.



Figura 16. Hernández y Hernández p.145; Hernández, Beto. *El día de Julio* p.74.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Junto a su hermano Jaime, Beto Hernández lleva demostrando desde 1981 que “the art form of comics could do anything” (*Love and Rockets: The Great American Comic Book*), incluso reflejar las distintas manifestaciones del maltrato infantil en el seno de las comunidades latinas que han migrado a California, como las familias de los protagonistas de *Tiempo de canicas* y *El día de Julio*, y en aquellas que viven en lugares casi mágicos al sur de la frontera estadounidense, caso de *Palomar*.

Las traducciones de estas tres obras publicadas por La Cúpula consiguen reproducir en español la crudeza de la violencia que padecen los niños de los cómics de Beto Hernández. Una de las estrategias constantes que se ha observado es cómo Lorenzo Díaz recurre a la traducción literal, sin caer en el calco ni en la omisión, para recrear la carga peyorativa de los insultos con los que agreden a los niños en estas tres obras, ya sean de índole racista u homófoba, como ilustra la Tabla 2:

Insulto	Traducción	Obra
Fuck you	A tomar por culo	<i>Palomar</i> 2005 y 2024
Queer	Maricón	<i>Palomar</i> 2005 y 2024
Dumbshit	Mongólico Anormal	<i>Palomar</i> 2005 <i>Palomar</i> 2024
Fool	Burro Idiota	<i>Palomar</i> 2005 <i>Palomar</i> 2024
Gamin	Niño Mocoso	<i>Palomar</i> 2005 <i>Palomar</i> 2024
Captain Mexican	El Capitán Mexicano	<i>Tiempo de canicas</i>
Dumb little kids	Críos tontos	<i>Tiempo de canicas</i>
Elvis is cheap	Elvis es un patán	<i>Tiempo de canicas</i>
Little sissy	Mariquita	<i>Tiempo de canicas</i>
Sissy white boy	Marica blanco	<i>Tiempo de canicas</i>
Dirty Mexican	Sucio mejicano	<i>El día de Julio</i>

Tabla 2. La traducción de los insultos. Elaboración propia.

Además, este artículo ha demostrado, al contrastar las dos traducciones existentes del primer volumen de *Palomar*, que el libro integral publicado en la primavera de 2024 es una retraducción, con una traducción y una rotulación nuevas de Lorenzo Díaz e Iris Bernárdez, respectivamente. Esta versión se caracteriza por adaptar las onomatopeyas a la ortotipografía española, por actualizar la ortografía en aras de la aceptabilidad en el contexto meta y por corregir ciertos errores de rotulación para que el texto meta no sobrepase las restricciones de espacio fijadas por las cartelas y los globos; al contrario que sucedía en ocasiones en el volumen publicado en 2005.

Debido a las limitaciones de este artículo, no se ha podido abordar cómo se han recreado en las traducciones españolas las escenas de maltrato infantil que reflejan las novelas gráficas de corte *neo-noir* de Beto Hernández: *Una oportunidad en el infierno*, *Hablando del diablo y Los timadores*, publicadas por La Cúpula en 2008, 2009 y 2011, respectivamente. Las tres corresponden a las películas de serie B en las que trabaja Rosalba “Fritz” Martínez, la hermanastra de Luba. Esta cuestión queda, pues, pendiente para futuros estudios, como también sucede con la tarea de comprobar si el segundo volumen integral de

Palomar, que se publicó a finales de noviembre de 2024, puede calificarse de retraducción o, por el contrario, reproduce íntegramente el texto meta que también firmó en 2005 la pareja formada por Lorenzo Díaz y Narcís Fradera. La metodología expuesta en este artículo podría incluso servir de base para analizar cómo se han recreado en español las escenas de maltrato infantil que figuran en los cómics de Jaime Hernández, por ejemplo, *Chapuzas de amor* (2015), donde a Calvin, uno de los hermanos de Maggie Chascarrillo, lo atormentan los abusos que sufrió de niño, además de la relación extramatrimonial que vivió su padre y cómo lo traumatizó.

REFERENCIAS

- Agüero Guerra, Marta. *Representaciones de la infancia en el cómic: de la nostalgia al compromiso social*. Universidad de León, 2022.
- Aldama, Frederick Luis. *Your Brain on Latino Comics: From Gus Arriola to Los Bros Hernandez*. University of Texas Press, 2009.
- Barrero, Manuel. “La industria del cómic en España en 2024”. *Tebeosfera*, vol. 3, no. 27, 2025, https://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_del_comic_en_espana_en_2024.html.
- Cepriá, Félix y Félix López. “Lorenzo Félix Díaz Buendía”. *Tebeosfera*, 2008, https://www.tebeosfera.com/autores/diaz_buendia_lorenzo_felix.html.
- Creekmur, Corey K. “Qué se siente: la infancia en el *Tiempo de canicas* de Beto Hernández”. *Tiempo de canicas*, La Cúpula, 2014, pp. 123–27.
- Deane-Cox, Sharon. *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Bloomsbury Academic, 2014.
- Díaz-Pérez, Francisco Javier. “Translating Swear Words from English into Galician in Film Subtitles: A Corpus-Based Study”. *Babel*, vol. 66, no. 3, 2020, pp. 393–419, <https://doi.org/10.1075/babel.00162.dia>.
- García, Enrique. *The Hernandez Brothers: Love, Rockets, and Alternative Comics*. University of Pittsburgh Press, 2017.
- Hamilton, Patrick L. “Out of Sequence: Time and Meaning in Los Bros Hernandez”. *Graphic Borders: Latino Comic Books Past, Present, and Future*, editado por Frederick Luis Aldama y Christopher González, University of Texas Press, 2016, pp. 25–40.
- Hernández, Beto. *Palomar volumen 1: Historias de “Sopa de Gran Pena”*. Traducido por Lorenzo Díaz y Narcís Fradera, La Cúpula, 2005.
- . *Heartbreak Soup: A Love and Rockets Book*. Fantagraphics, 2007.

- _. *Marble Season*. Drawn & Quarterly, 2013.
- _. *Tiempo de canicas*. Traducido por Lorenzo Díaz, La Cúpula, 2014.
- _. *El día de Julio*. Traducido por Lorenzo Díaz, La Cúpula, 2016.
- _. *Beto Hernández en España*. Presentación de un libro en Generación X Tirso de Molina, Madrid. 10 mayo 2024a.
- _. *Palomar integral 1*. Traducido por Lorenzo Díaz, La Cúpula, 2024b.
- Hernández, Beto y Mario Hernández. *Children of Palomar & Other Tales*. Fantagraphics, 2023.
- Koskinen, Kaisa y Outi Paloposki. "Retranslation". *Handbook of Translation Studies*, editado por Yves Gambier y Luc van Doorslaer, vol. 1, John Benjamins, 2010, pp. 294–97.
- Love and Rockets: The Great American Comic Book*. PBS, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ITYzqHRqRQU>.
- Merino, Ana. "The Bros. Hernandez: A Latin Presence in Alternative U.S. Comics." *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*, editado por Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 251–69.
- _. *Diez ensayos para pensar el cómic*. Universidad de León, 2017.
- Porras Sánchez, María. "Los territorios comunes del cómic y la traducción: Leer, interpretar, traducir, adaptar". *Estudios de Traducción*, vol. 11, 2021, pp. 1–10, <https://doi.org/10.5209/estr.76145>.
- _. "Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la 'fiebre española'?" *CuCo, Cuadernos de Cómic*, vol. 19, 2022, pp. 102–27, <https://doi.org/10.37536/cuco.2022.19.2043>.
- Rodríguez Abella, Rosa María. "Cómic, novela gráfica y traducción: el caso de *El arte de volar*". *Corpus y traducción: perspectivas lingüísticas, didácticas y literarias*, editado por Julia Lavid et al. Guillermo Escolar Editor, 2021, pp. 173–92.
- Rodríguez Rodríguez, Francisco. *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*. Sindéresis, 2019.
- Sáez de Adana, Francisco. *Una historia del cómic norteamericano*. Catarata, 2021.
- Weiner, Stephen. "The Development of the American Graphic Novel: From Will Eisner to the Present". *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, editado por Stephen E. Tabachnick, Cambridge University Press, 2017, pp. 41–57.
- Zanettin, Federico. "Translating Comics and Graphic Novels". *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, editado por Sue-Ann Harding y Ovidi Carbonell Cortés, Routledge, 2018, pp. 445–60.

NOTAS

- 1 El autor de este trabajo quisiera expresar su agradecimiento a la Dra. María Porras Sánchez por la ayuda y la motivación durante el proceso. Queda también agradecido a Natalia Mosquera, editora de La Cúpula.
- 2 Los informes anuales que elabora *Tebeosfera*, titulados “La industria del cómic en España”, están disponibles en https://revista.tebeosfera.com/documentos/informe_tebeosfera.html.
- 3 En concreto, Rodríguez Rodríguez aplica este modelo de análisis a las traducciones, de francés a español, del cómic *Jerry Spring* de Jíje, que publicó en España la editorial Ponent Mon.
- 4 Para más detalles sobre la historia de Ediciones La Cúpula, véase la sección “Quiénes somos” de su página web, disponible en <https://www.lacupula.com/quienes-somos>.
- 5 Aunque el trabajo de Díaz Pérez se adscribe al campo de la traducción audiovisual y el subtitulado, su metodología puede contribuir a un estudio sobre traducción de cómics porque, como indica Rodríguez Rodríguez (86, no.31), “el lenguaje del cómic comparte numerosas similitudes con los textos audiovisuales, lo cual implica que las estrategias y mecanismos de traducción aplicadas se asemejan en buena medida”.