

DE PÉTAIN A DE GAULLE. LA MEMORIA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN LOS CÓMICS DE ASTÉRIX¹

FROM PÉTAIN TO DE GAULLE. THE MEMORY OF THE SECOND WORLD WAR IN THE ASTERIX COMICS

SÉBASTIEN FARRÉ

Maison de l'histoire
Université de Genève

RESUMEN

Aparecido en 1959, como parte del lanzamiento de la revista semanal *Pilote*, e ideado por el dúo Albert Uderzo, dibujante, y René Goscinny, guionista, la historieta cómica *Astérix* se consolidó rápidamente como una referencia en la cultura popular francesa. Por el movimiento de distanciamiento cronológico que ofrecen las aventuras de *Astérix*, logra escenificar ciertos debates claves que atraviesan la sociedad francesa de los años 1960 y 70. Este estudio defiende que los autores de *Asterix* ofrecen una lectura crítica del pasado de la ocupación y de la colaboración. A través de la risa, la serie *Astérix* participa de manera significativa en un punto de inflexión conmemorativo marcado por la inhibición del discurso heroico de la resistencia y un doloroso retorno a los oscuros episodios de este período.

Palabras clave: *Asterix*, historia de Francia, memoria de la Segunda Guerra Mundial, tebeo, De Gaulle.

1 Este artículo es una versión ampliada del texto publicado en francés con el título "D'Aplusbégalex à Alambix: les métaphores de la collaboration durant les années *Astérix* (1959-1977)", en PORRET, Michel (ed.) (2009), *Objectifs bulles*, L'Équinoxe, Ginebra, pp. 181-202. En esta traducción, los nombres de los personajes referidos se incorporan en su versión castellana (y entre paréntesis, la vez primera en que se citan, la denominación original francesa en el caso de que sea diferente). Las citas se refieren a la primera edición en su original francés, y se aporta la traducción al castellano en nota al pie. Quiero agradecer la traducción al castellano y los comentarios al profesor Vicente Sanz Rozalén de la Universitat Jaume I.

ABSTRACT

Appearing in 1959 as part of the launch of the weekly magazine *Pilote*, the comic strip *Asterix* was created by the duo Albert Uderzo (cartoonist) and René Goscinny, scriptwriter, and quickly established itself as a benchmark in French popular culture. Through the chronological distancing movement offered by the adventures of *Asterix*, it manages to dramatise certain key debates that were running through French society in the 1960s and 70s. This study argues that the authors of *Asterix* offer a critical understanding of the past regarding the occupation and collaboration. Through humour, the *Asterix* series contributes significantly to a commemorative turning point marked by the inhibition of the heroic discourse of the Resistance and a painful return to the dark episodes of this period.

Keywords: *Asterix*, History of France, Memory of the Second World War, Comic strip, De Gaulle.

RESUM

DE PÉTAÏN A DE GAULLE. LA MEMÒRIA DE LA SEGONA GUERRA MUNDIAL EN ELS CÒMICS D'ASTÈRIX

Sorgida en 1959, formant part del llançament de la revista setmanal *Pilote*, i ideada pel duet Albert Uderzo, dibuixant, i René Goscinny, guionista, la història còmica d'Àstèrix es va consolidar ràpidament com una referència en la cultura popular francesa. Com a conseqüència del moviment de distanciament polític que ofereixen les aventures d'Àstèrix, s'aconsegueix escenificar determinats debats clau palesos en la societat francesa dels anys 1960 i 1970. Aquest estudi, defèn que els autors d'Àstèrix ofereixen una lectura crítica del passat de l'ocupació i de la col·laboració. Mitjançant les rialles, la sèrie d'Àstèrix hi participa d'una manera significativa en un punt d'inflexió commemoratiu marcat per la inhibició del discurs heroic de la resistència i una dolenta retornada als foscos episodis d'aquest període.

Paraules clau: Àstèrix, història de França, memòria de la Segona Guerra Mundial, tebeo, De Gaulle.

«Político o simplemente gracioso, Astérix, el héroe del cómic, ha conquistado los corazones de Francia». Con este revelador titular el 11 de septiembre de 1966 el *New York Times* publicó un artículo que precedió en unos pocos días la edición del número 796 del semanario *L'Express* dedicado al «Fenómeno Astérix, el nuevo niño mimado de los franceses». Esta resonancia mediática refleja el éxito excepcional de esta historieta, en una época en la que el cómic solía considerarse un objeto cultural menor reservado al público infantil.

Aparecido en 1959 como parte del lanzamiento de la revista semanal *Pilote*, e ideado por el dúo Albert Uderzo, dibujante, y René Goscinny,² guionista, el universo Astérix

se consolidó rápidamente como una referencia en la cultura popular francesa. Una creación cómica destinada a completar las colecciones estrellas de inspiración realista de esta nueva publicación,³ las aventuras del pequeño galo narizotas se consolidaron rápidamente como la producción más popular del cómic francés.

A partir de julio de 1965 (nº 300), *Pilote* se presenta como «La revista de Astérix y Obélix».⁴ Es cierto que del primer álbum de la serie, *Astérix le Gaulois (Astérix el galo)* –editorial Dargaud, 42 páginas en tapa dura–, se imprimieron sólo 6.000 copias, aunque muy rápidamente el gráfico de ventas de los álbumes, con la aparición de un título por año, siguió una curva ascendente

2 GUILLAUME, Marie-Ange y BOCQUET José Louis (1997), *René Goscinny. Biographie*, Actes Sud, Arles, p. 165.

3 Podemos citar *Barbe-Rouge*, *Tanguy et Laverdure*, o el cómic más poético *Le Petit Nicolas*.

4 GAUMER, Patrick (1996), *Les années Pilote (1959-1989)*, Dargaud, París, p. 116.

muy pronunciada. En 1967, la serie superó la barrera del millón de ejemplares vendidos con *Astérix le gionnaire* (*Astérix legionario*) y *Astérix et les Normands* (*Astérix y los normandos*).⁵

Traducido a 118 idiomas, se estima que se han vendido más de 380 millones de álbumes en todo el mundo. En España, la primera edición de Astérix en castellano (*Astérix el galo*) fue publicada en 1965 por la editorial Molino. Ahora hay traducciones al catalán (desde 1969), euskera (1976), valenciano (1976), gallego (1976) y asturiano (1992).⁶

Como señaló el sociólogo André Stoll, en pocos años Astérix se impuso como una «mitología de masas» y rápidamente se emancipó de sus viñetas para convertirse en un sujeto polimórfico.⁷ Si la popularidad y el evocador nombre del héroe galo llevó a los científicos

franceses a bautizar con el nombre de *Astérix* el primer satélite nacional de telecomunicaciones lanzado a finales de 1965 desde la base de Hammaguir, el personaje de René Goscinny y Albert Uderzo pronto se trasladó a la gran pantalla. En 1967, un primer largometraje (*Astérix el galo*), en forma de dibujos animados, abrió el camino a dos nuevas producciones, *Astérix y Cleopatra* (1968) y *Los doce pruebas de Astérix* (1976).

No es excesivo caracterizar como «los años de Astérix» este período que comienza con el lanzamiento de la revista *Pilote* y que termina con el fallecimiento prematuro del guionista de Astérix en 1977. Un éxito tal, que sorprende tanto por su inmediatez como por su dimensión social y cultural, y que merece ser analizado. Una historia de éxito cuyo desenlace era difícil de imaginar cuando se lanzó el proyecto en 1959.

5 ORY, Pascal (2007), *Goscinny, la liberté d'en rire*, Perrin, París, p. 145.

6 CHATENET, Aymar du y MARMONNIER, Christian (2005), *René Goscinny. La première vie d'un scénariste de génie*, Editions de la Martinière, París, p. 266; CROS, Bernard (2011), "Du village d'Astérix au village global: historique de cinquante ans de succès", en RICHEL, Bertrand (dir.), *Le Tour du monde d'Astérix*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, pp. 19-38. Ver también <https://www.Astérix-obelix.nl/Astérix-obeli.nl> [consultado el 8 de diciembre de 2021]. Sobre el tema de la traducción al español véase PETROVIĆ, Bojana Kovačević y POPOVIĆ, Nataša (2020), "Contexto cultural en la traducción de Astérix al español y al serbio", *Beoiberística, Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*, vol. 4:1, pp. 77-94.

LOS CÓMICS FRANCESES EN LA POST-GUERRA

A menudo despreciada por las élites culturales y considerada un pasatiempo vulgar para los más jóvenes, la historieta experimenta un importante resurgir en Francia a partir de finales de la década de 1920, en particular bajo la influencia de los cómics llegados desde los Estados Unidos. Si la principal producción de este período es la serie de historietas de Alain Saint-Ogan, *Zig et Puce*, lo cierto es que el fenómeno está marcado sobre todo por el lanzamiento del periódico *Mickey* en 1934 por parte del empresario Paul Winkler. Su éxito transformó de forma duradera el mercado de las publicaciones ilustradas en Francia.⁸ La traducción de las principales tiras americanas, pero también la introducción de nuevas técnicas (bocadillos, colores vivos, gran formato, etc.), está en el origen de una etapa muy prolífica que se traduce en el lanzamiento de once nuevas publicaciones para jóvenes destacando entre los más populares *Robinson*, *Hop-la*, *Jum-*

bo o *¡Hurra!*, a lo que habría que añadir la difusión de nuevas referencias gráficas y estéticas.⁹

A pesar de su éxito comercial, esta tendencia hacia la americanización de las historietas francesas se detuvo abruptamente con la ocupación de parte del país por parte de Alemania en 1940 y el establecimiento de un régimen colaboracionista. La falta de papel, la censura y el control ideológico del régimen de Vichy y las autoridades alemanas llevaron a muchas editoriales a interrumpir, o incluso abandonar, su producción. Sin embargo, el estilo de los cómics siguió inspirando nuevas producciones francesas, como la conocida revista ilustrada colaboracionista *Le Téméraire*, que ofrecía fragmentos de publicaciones americanas de antes de la guerra.¹⁰

Después de la guerra, con tiradas mensuales de más de 22 millones de ejemplares de publicaciones ilustradas para jóvenes, los cómics representaron un producto consolidado entre los medios de comunicación de masas.¹¹ Asistimos a la

7 STOLL, André (1978), *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, Complexe, Bruselas, p. 15.

8 COUPERIE, Pierre; FRANÇOIS, Edouard; FILIPPINI, Henri; MOLITERNI, Claude; DENI, Michel y MELLLOT, Philippe (1989), "France", en MOLITERNI, Pierre (ed.), *Histoire mondiale de la Bande dessinée*, Pierre Horay, París, pp. 21-101.

9 CRÉPIN, Thierry (2001), "*Haro sur le gangster!*". *La moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, CNRS, París, 2001, pp. 25-70; y GABUT, Jean-Jacques (2004), *L'Âge d'or de la BD (1934-1944)*, Herscher, París, 2004.

10 ORY, Pascal (2002) [1979], *Le petit nazi illustré. "Le Téméraire" (1943-1944)*, Nautilus, París.

11 ORY, Pascal (1984), "*Mickey Go Home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950)*", *Vingtième siècle*, vol.4:1, p. 78.

aparición de nuevas revistas ilustradas (*Tarzán, Donald, Zorro*) que utilizan mayoritariamente la fórmula editorial desarrollada durante la década de 1930. Composición de historias de aventuras realistas inspiradas en particular en el universo caballeresco, la ciencia ficción, el *western*, los héroes exóticos, pero también las series cómicas de animales, estas publicaciones se distinguen por servir de ejemplo de la creciente importancia de los cómics.¹²

Sin embargo, en un estallido de afirmación regeneradora y una atmósfera patriótica de lucha contra la influencia estadounidense, la producción francesa se impuso un corse moral y legal a raíz de la ley sobre publicaciones destinadas a los jóvenes promulgada el 16 de julio de 1949.¹³ Este acontecimiento va acompañado de una gradual «desamericanización» de los cómics a

principios de la década de 1950 y explica, en particular, la desaparición de muchas revistas ilustradas aparecidas durante la postguerra. Por otra parte, esta situación permitió la consolidación de periódicos de la resistencia y vinculados al Partido Comunista (*Vaillant*, el “cómico 100% francés”, al que sucedió en 1969, *Pif Gadget*)¹⁴ y de los círculos católicos (*Coeurs Vaillants, Ames Vaillantes*). Este período se caracteriza por la nueva hegemonía editorial de la «escuela belga», encarnada por el *Journal de Spirou* y el *Journal de Tintin*, que se adaptan con éxito al marco moral de la ley de 1949 y a los nuevos gustos estéticos del público.

Aparte de estas series protagonizadas por héroes masculinos de moralidad impecable, las dos publicaciones belgas, deseosas de ganarse los favores de la Comisión de Prensa Juvenil, ofrecen muchos

12 PORRET (éd.), *Objectifs bulles*. También LEFEVRE, Pascal (2012), “The construction of national and foreign identities in French and Belgian postwar comics (1939-1970)”, *Comicalités, Histoire et bande dessinée: territoires et récits* (<http://journals.openedition.org/comicalites/875>) consultado el 10 de diciembre de 2021).

13 Cabe señalar que esta ley forma parte del vasto movimiento internacional contra los cómics. Esto se refleja en la campaña del psiquiatra estadounidense Frederic Wertham pero también, como en Francia, en la legislación sobre publicaciones para jóvenes: en Canadá (1949, ley Fulton), en la RFA (1951, ley sobre la distribución de periódicos peligrosos para los jóvenes personas), en Inglaterra (1955, Ley de Niños y Jóvenes). Véase JENNEQUIN, Jean-Paul (2002), *Histoire du comic book*, Vertige Graphic, París, pp. 149-153; y GABILLIET, Jean-Paul (2005), *Des comics et des hommes: histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Editions du temps, París, pp. 53-69.

14 CULTRU, Hervé (2006), *Vaillant. Le journal le plus captivant (1942-1969): la véritable histoire d'un journal mythique*, Vaillant collector, París.

relatos históricos. Su dimensión pedagógica y la ejemplaridad de sus protagonistas facilitan su adaptación a las expectativas de los educadores franceses.¹⁵

Este período constituye un laboratorio favorable para la renovación de la producción francesa. El declive del cómic americano, la modernidad y las cualidades estéticas de la escuela belga y el anclaje ideológico de las editoriales católicas y comunistas favorecieron el surgimiento de un nuevo espacio comercial y artístico que explica el éxito de la revista *Pilote*.

RENÉ GOSCINNY, PILOTE Y ASTÉRIX

La trayectoria profesional del principal artífice del éxito de las publicaciones ilustradas, René Goscinny, es quizás una de las mejores expresiones de la especificidad del proyecto *Pilote*. Originario de una familia judía de Europa del Este, pasó parte de su infancia en Argentina. Sin embargo, tras una educación intelectual de raíz francesa (el colegio francés de Buenos Aires), tuvo una difícil carrera profesional en Nueva York, marcada por una colaboración decisiva con el equipo de Harvey Kurtzman, futuro director

artístico de la revista *Mad* (1952). A pesar de este fracaso, este período neoyorquino le permitió, paradójicamente, entrar en las redes del cómic belga, tras su encuentro en 1949 con personalidades que dejarían una huella duradera en la historia del cómic franco-belga como Jijé, Morris y el empresario Georges Troisfontaines, director de *World Press*. Este último es quien le ofrecerá dejar los Estados Unidos para trabajar en Europa.

Instalado en la modesta oficina de la sucursal de la agencia en París, René Goscinny participa en muchos proyectos sin gran éxito, aunque poco a poco se consolida como un guionista apreciado entre los profesionales. En 1955, marginado por la editorial belga a raíz de sus reclamaciones sobre los derechos de autor de los guionistas, fundará con Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo y Jean Hébrard, el grupo Edipress/Edifrance.

En el origen del semanario ilustrado *Pilote*, lanzado a finales de octubre de 1959, se encuentran cuatro talentosos artesanos de la historieta para jóvenes, apoyados por Radio Luxemburgo. Participan en un mercado altamente competitivo dominado en gran parte por los editores

15 PORRET, "La bande dessinée éprouve l'histoire", pp. 11-42. El editor Paul Winkler utiliza en particular el uso del tiempo pasado. En 1952, publicó una nueva versión de *Mickey's Journal*, que tuvo cierto éxito. Centrándose ahora en los personajes de Walt Disney, el célebre cómic ofrece una relectura de la historia de Francia usando la figura de Mickey a través de los siglos del guionista francés Pierre Fallot. Véase CRÉPIN, "Haro sur le gangster!". *La moralisation de la presse enfantine*, p. 439.

belgas. Al liberarse de este último y al sintetizar las influencias de los dos grandes espacios culturales del cómic –Estados Unidos y Bélgica–, uno de los principales méritos de René Goscinny es impulsar la renovación del género con la cristalización de un nuevo estilo. Al modo del superhéroe de los cómics americanos y de la superioridad moral de los protagonistas de los cómics belgas, el autor francés propone a través de Astérix –literalmente *estrellita*– un personaje pequeño, relativamente singular, cuyas principales preocupaciones son la amistad y la caza del jabalí.¹⁶

Si Albert Uderzo, bajo la influencia de las producciones de Walt Disney, fue uno de los padres del estilo «narizota», la seña de identidad de esta nueva serie es la calidad del trabajo de guionista de René Goscinny. A través de su decisiva contribución al éxito de *Petit Nicolas* (diseñado por Sempé), *Iznogoud* (Jean Tabary), *Lucky Luke* (Morris), *Dingodossiers* (Gotlib) y *Astérix*, ofrece una escritura elaborada y precisa, que participa del deslizamiento paulatino del cómic, hacia el mundo de los adultos. Anteriormente reservados exclusivamente a los niños, los cómics se vuelven universales y, por lo tanto, se conver-

tien en un objeto cultural de masas. En cierto modo, simboliza la nueva relación con la imagen creada por el desarrollo de la publicidad y la llegada de la televisión.

La revista *Pilote* se define a sí misma como un “journal qui s’amuse à réfléchir”¹⁷: el rápido éxito de Astérix puede explicarse por los diferentes niveles de lectura que ofrece, siendo ésta una de sus características emblemáticas. El uso del *burlesque*, el anacronismo, la diversión y los juegos de palabras, en un marco de referencias que evoca tanto la actualidad como la historia y las identidades colectivas, es efectivamente parte de la creación de un universo complejo y personal, pero también abierto a la lectura infantil.

El uso del pasado en Astérix es particularmente ejemplar del método empleado por René Goscinny y Albert Uderzo. Si, como hemos visto, la historia, a través de relatos de aventuras y relatos biográficos, ocupó un lugar central en el cómic de los años cincuenta, ahora el pasado es utilizado por los dos autores como instrumento irónico y medio de multiplicación de las situaciones cómicas. A héroes ejemplares y legendarios, ofrecen figuras guiñolescas desviando sistemáticamente el universo galo elaborado por los

16 ROUVIERE, Nicolas (2008), *Astérix ou la parodie des identités*, Flammarion, París, pp. 56-61.

17 [trad.: “revista que se divierte pensando”].

mitos resultantes de la cultura escolar de la Tercera República francesa (1879-1940) y, en particular, por los textos escolares de historia firmados por Ernest Lavisse quien con sus obras participó decisivamente en la afirmación de una narrativa de exaltación de la nación francesa.¹⁸

ASTÉRIX EL GALO Y DE GAULLE

René Goscinny contribuye al desarrollo del cómic y su reconocimiento social, uno de cuyos mejores ejemplos es la prepublicación del vigésimo primer volumen de las aventuras de Astérix, *Le cadeau de César (El regalo del César)*, en el periódico de referencia *Le Monde* durante el verano de 1974. Este proceso de legitimación cultural va acompañado de una inversión del interés por parte del mundo académico respecto al cómic. Objeto comercial y objeto cultural, Astérix se convierte también en objeto científico. Asociadas a los «años del General de Gaulle», las aventuras de Astérix se perciben como un espejo revelador, una caja de herramientas muy funcional para estudiar las representaciones colectivas de los franceses. Estos primeros estudios subrayaron juiciosamente los múltiples vínculos

entre la actualidad política y social de la serie. Astérix nació en un contexto marcado por la vuelta al poder, en 1958, del general De Gaulle. La proximidad entre este evento y la publicación del primer número de *Pilote*, pero también el nombre del presidente francés que evoca el escenario geográfico de las aventuras de Astérix, las Galias, ciertamente facilitó las comparaciones entre este comic y el general.

Campeón de la Francia eterna, De Gaulle era en ese momento portador de una política de *grandeur*, uno de cuyos principales objetivos era afirmar el papel internacional del país frente a las dos grandes potencias de la Guerra Fría. Sin embargo, las aspiraciones políticas del Presidente francés no fueron suficientes para compensar el retroceso francés en el escenario internacional y la pérdida de la condición de gran potencia de Francia, resultado tanto de la derrota del ejército francés en Dien Bien Phu en 1954 como del fracaso de la intervención franco-británica en el Canal de Suez en 1956.

Autor de un estudio pionero sobre la "epopeya" de Astérix durante la década de 1970, André Stoll considera la obra de René Goscinny

18 MARLET, Pierre (2007), "Le spectre de Tintin et le bouclier d'Astérix, confrontés à leur mythe national", en ALARY, Viviane y CORRADO, Danielle (eds.), *Mythe et bande dessinée*, Presses Universitaires, Clermont-Ferrand, pp. 111-128.

como una respuesta a la situación de crisis en Francia.¹⁹ El heroísmo del “pequeño” Astérix y la ejemplaridad de la “pequeña” aldea gala se conciben como una traducción del deseo francés de afirmar el papel histórico del país.

Esta idea fue desarrollada unos años más tarde por el sociólogo Pierre Verdaguer, según quien la “paraliteratura” ofrecía un terreno ideal para el “revanchismo nacional”.²⁰ A los superhéroes-justicieros del cómic americano, nacidos durante los años oscuros de la democracia liberal, los viajes de Astérix y Obélix, «héroes de la normalidad francesa», a la Galia y sus territorios vecinos, se presentan como una puesta en escena de «[...] la superioridad del contexto cultural e ideológico francés”.²¹ Este análisis se refiere en particular a la crisis argelina origen de una profunda división política en Francia.²² A la luz de estas interpretaciones y de este contexto único, ¿cómo leer a Astérix? ¿se trata simplemente de un testimonio del chovinismo francés? ¿es una metáfora pictórica del gaullismo?

La pequeña aldea de Armórica al borde del Atlántico y aislada por

la ocupación del ejército romano, pero apoyada por toda una región, parece evocar a primera vista una metáfora suave y consensuada de la memoria gaullista. Como tal, la última etapa de *Le tour de Gaule d’Astérix (La vuelta a la Galia)* de los dos héroes galos es particularmente representativa. Como respuesta a la construcción de una empalizada levantada por los romanos para aislar la aldea –cuyas torres de vigilancia evocan tanto la Guerra Fría como el sistema de campos de concentración nazi–,²³ Astérix y Obélix desafían la ocupación romana emprendiendo un viaje por Gailia para recoger los productos culinarios más representativo de cada lugar. Recolectores de los símbolos gastronómicos de lo francés, los dos protagonistas se enfrentan a las tropas romanas que ocupan las ciudades galas. Sin embargo, la principal amenaza es la de los “traidores-colaboradores” motivados por el lucro. Astérix es así detenido por las tropas romanas en las inmediaciones de Durocortorum (Reims) tras la denuncia de Cuadrax (Quatrédousix), que concluye tras la intervención contundente de Obélix:

19 STOLL, *Astérix: l’épopée burlesque de la France*, pp. 9-19.

20 VERDAGUER, Pierre (1988), “Le Héros national et ses dédoublements dans San Antonio et Astérix”, *The French Review*, vol. 61:4, pp. 605-616.

21 VERDAGUER, “Le Héros national et ses dédoublements”, p. 613.

22 TOMBLAINE, Philippe (2015), *La Seconde Guerre mondiale dans la bande dessinée*, Plg-Ap-jabd, Montrouge.

23 *Le tour de Gaule d’Astérix*, Dargaud, Neuilly, 1965, p. 8.

“Jamais plus je ne trahirai mes compatriotes ; c’est un métier assez bien payé, mais plein de risques...et moralement indéfendable”.²⁴

Tras una escala en Aginum (Agen), donde escapan de un intento de envenenamiento por parte del posadero Odalix, al servicio del jefe de la guarnición romana, el viaje de Astérix y Obélix finaliza bajo la aclamación de la población gala de Burdigala (Burdeos), reunida para asistir al juicio y la ejecución de dos bandoleros, Plexus y Radius, detenidos por error por los romanos en lugar de los dos protagonistas. Aclamados por la multitud, Astérix y Obélix restablecen así la justicia y la unión de la población, que participa con entusiasmo de la derrota romana y de la recuperación de la bolsa que contiene los ingredientes de identidad del país.²⁵

Al margen de estas lecturas eruditas, René Goscinny siempre se ha manifestado opuesto a una interpretación intelectual y política de su obra reivindicando de forma legítima su condición de humorista. De igual forma, se ha mostrado extre-

madamente cauto sobre los orígenes judíos de su familia, algunos de los cuales fueron víctimas de la política de exterminio nazi. Tampoco Albert Uderzo se muestra conforme con las interpretaciones exégetas de la serie:

“Les intellectuels aiment découvrir des choses qu’ils rejettent quand ça devient populaire. C’est une situation qu’on évite pas, tant mieux d’ailleurs, bravo et merci les intellos! Mais s’il fallait ne se contenter que de cela...on n’est pas Marguerite Duras.”²⁶

Si no parece que Astérix sea producto de una consciente reflexión sobre la relación entre Francia y su pasado reciente, lo cierto es que una de las claves del éxito de esta historieta es la capacidad de René Goscinny de trasponer al período galo una caricatura de los acontecimientos sociales y políticos franceses de los años sesenta y setenta. Jacques Chirac, ambicioso Primer ministro en los años sesenta, se representa bajo la apariencia de Cayo Coyuntural (Caius Saugre-

24 *Le tour de Gaule d’Astérix*, p. 21 (4-1 et 2). [trad.: “¡Nunca más traicionaré a mis compatriotas! Es una cosamuy fea, llena de riesgos... y moralmente reprochable”].

25 *Le tour de Gaule d’Astérix*, pp. 41-42.

26 SADOUL, Numa (2001), *Astérix & cie. Entretiens avec Uderzo*, Hachette, París, p. 151. [trad.: «A los intelectuales les gusta descubrir cosas que rechazan cuando se vuelven populares. Esta es una situación que no podemos evitar, tanto mejor, ¡enhorabuena y gracias intelectuales! Pero si tuviéramos que contentarnos con eso... No somos Marguerite Duras”].

nus), un joven graduado de la muy elitista Escuela Nacional de la Administración (ENA). Arrogante, le explica las leyes del mercado a Julio César en *Obélix et Compagnie* (*Obélix y Compañía*) (1976).²⁷ En *Le domain des dieux* (*La residencia de los Dioses*) (1971), Roma II, una ciudad utópica proyectada por Anguloagudus (Anglaigus), parodia a Parly-2, un complejo de lujosas residencias construidas entre 1968 y 1978 al oeste de la capital francesa.²⁸ Finalmente, *Astérix et Cleopatre* (*Astérix y Cleopatra*) (1965) ofrece una respuesta burlesca al gigantismo de la película dirigida en 1963 por Joseph Mankiewicz sobre la reina de Egipto, *Cleopatra*.²⁹ Sin embargo, la obra de René Goscinny no se limita a ser una simple gaceta de actualidad. Por el propio distanciamiento cronológico que ofrecen las aventuras de Astérix, logra escenificar ciertos debates clave que han recorrido la sociedad francesa. Nicolas Rouvière demostró la dimensión política de Astérix. La aldea gala, que se opone al imperio, ofrece efectivamente un laboratorio en el que la democracia se funda sobre la base de normas y límites garantizados por los principales protagonistas de la

aldea.³⁰ A modo de metáfora política, Astérix también cuestiona las representaciones que los franceses tienen de su propia identidad. Batalladores, acogedores y valientes, la identidad gala también se construye por el descubrimiento del otro. En un momento en que se está construyendo la Europa económica, social y política, resulta significativo que René Goscinny deconstruya y parodie los estereotipos y representaciones colectivas. Por otra parte, la vida de la aldea ocupa sólo una pequeña parte de estas aventuras, estas tienen lugar desde el primer volumen fuera de este espacio circular, para envolver la Galia y las regiones vecinas. Sin embargo, más allá de los "países", rápidamente son los pueblos europeos los que se encuentran en el centro del universo de Astérix: los godos, los bretones, los normandos, los helvecios, los belgas, etc.

Los temas de la identidad nacional francesa y su relación con los demás explican las numerosas referencias a la ocupación de Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Recordemos, como se constata en las dos primeras páginas de cada volumen, que el argumento de la historia se construye sobre cinco fi-

27 *Obélix et Compagnie*, Neuilly, Dargaud, 1976, pp. 12-13.

28 *Le domain des dieux*, Neuilly, Dargaud, 1971, p. 30 (2-1). Véase STOLL, *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, p. 171.

29 *Astérix et Cleopatre*, Neuilly, Dargaud, 1965.

30 ROUVIERE, *Astérix ou la parodie des identités*; y ROUVIERE, Nicolas (2006), *Astérix ou les lumières de la civilisation*, Presses Universitaires de France [Le Monde], París.

guras protagonistas centrales de un pueblo «peuplé d'irréductibles Gaulois», que «resiste toujours et encore à l'envahisseur». La fuente de su fuerza sobrehumana proviene de una poción mágica, pero también de su «esprit malin»,³¹ encarnado por Astérix, su valentía personificada en su jefe Abraracúrcix (Abrarcourcix) y su sentido de la amistad, en el personaje de Obélix.

La invencibilidad de los galos, héroes de una resistencia permanente, hace eco de la memoria gaullista de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, es especialmente significativa la representación gráfica de la Galia ocupada que abre todos los álbumes de Astérix.³² Al águila romana colocada en el mapa en un punto que corresponde a Gergovia, lugar de la victoria romana, pero que también evoca por su situación geográfica a Vichy, capital de la Francia «libre» tras el armisticio, responde una lupa que enfoca a la aldea gala rodeada de campamentos romanos. Situada en el noroeste del país, a orillas del Canal de la Mancha, la ubicación de esta aldea no deja de evocar la proximidad de Londres y el pequeño núcleo resistente liderado por el general De Gaulle a partir del 18

de junio. Así, se escenifican dos versiones en conflicto de la historia.³³

Pero lejos de reproducir un mensaje hagiográfico, la serie por el contrario ofrece una visión irónica, particularmente en el uso reiterado del adverbio «siempre» o en el carácter «mágico» de una resistencia cuyo principal objetivo es salvaguardar el honor y las tradiciones galas contra el imperialismo romano y godo, pero que en realidad nunca cuestionan el dominio de las tropas de Julio César sobre el «territorio ocupado» de la Galia.

Es cierto que este discurso sobre la resistencia es recurrente en los primeros volúmenes, en particular desde *La serpe d'or* (*La hoz de oro*) (1962), en los que se instalan elementos fundamentales que encontramos desarrollados en tres títulos esenciales sobre este tema: *Astérix et le Goths* (*Astérix y los godos*) (1963), *Le combat des chefs* (*El combate de los jefes*) (1966) y *Le bouclier arverne* (*El escudo arverno*) (1968).

ASTÉRIX Y MAMPORRIC (COUDETIC)

Es significativo que la primera aventura de Astérix y Obélix fuera de

31 [trad.: «poblada por irreductibles galos» [...] «resiste todavía y siempre al invasor» [...] «espíritu astuto»].

32 STOLL, *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, p. 20-26.

33 STOLL, *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, p. 21.

la Galia conquistada tenga lugar en la tierra de los godos. Estos ya aparecen en los dos álbumes anteriores, ofreciendo un perfil burlesco que cristaliza en el tercer volumen *Astérix y los godos*.

A partir de la tercera viñeta de *Astérix el galo*, aparecen los godos (los "germanos" del primer volumen), cuya melena, garrotes y vestimentas evocan el mundo bárbaro. Por otro lado, su acento alemán hace referencia a la época contemporánea, así como a su papel en el universo de *Astérix*. Aparecen efectivamente como los «otros» invasores y, de hecho, representan la verdadera amenaza para los galos. En efecto, la ocupación romana se presenta desde el principio de manera cómica, los soldados romanos son las perpetuas víctimas del espíritu lúdico de Obélix:

Pauvres légionnaires romains ! Les adversaires d'Astérix et Obélix ne sont que de pauvres bidasses tire-au-flanc comme tous les pioupious du monde, des gars que l'on traîne de bagarre en bagarre et qui, après une raclée magistrale, ne savent que gémir : 'Engagez-vous ; ren-

gagez-vous ; ils disaient...Vous verrez du pays...'- (René Goscinny).³⁴

En cambio, los godos aparecen como el arquetipo de conquistadores agresivos y brutales. Después de la ocupación romana, fueron empujados de regreso a la frontera gala, pero afirmaron

« Pon! Pon! On s'en fa!...Mais addentzion! On refiendra! »³⁵

Además de ser una amenaza externa, constituyen también un peligro interno. Escondidos en las sombras de los bosques, camino de Lutecia en *La hoz de oro* o en *Astérix y los godos*, en los que salen de la frontera para entrar en la «zona prohibida» de los Carnutes donde se concentran los principales druidas galos para su reunión anual. Así, su deseo de apropiarse del arma secreta de Panorámix refleja ese espíritu de conquista, fundamento de su acción política.

Mientras que en el pueblo galo la autoridad se encarna en el ingenioso paternalismo de Abraracúrcix, entre los godos el recurso a la vio-

34 GUILLAUME y BOCQUET, *René Goscinny. Biographie*, p. 172. [trad.: "¡Pobres legionarios romanos! Los adversarios de Astérix y Obélix no son más que pobres perezosos como todos los piosos del mundo, tipos que son arrastrados de pelea en pelea y que, tras una magistral paliza, sólo saben gemir: 'Reengánchense; reengánchense; decían... Verás el país...'"].

35 *Astérix le Gaulois*, Neully, Dargaud, 1961, p. 5 (2-1). [trad.: "¡Esta bien! ¡Noz marrachoz...! ¡Perro volverremoz!"]..

lencia constituye el fundamento de un modelo tiránico de poder. El jefe godo responsable del secuestro de Panorámix tiene el evocador nombre de Mamporric (Coudetric -en francés evoca a un garrote: «golpe de porra»). Por su parte, Clorhídric (Cloridric) desplaza abruptamente a Teleféric de su trono tras tomar un sorbo de poción mágica. Unas viñetas más arriba, el intento de despedazar a Astérix por cuatro caballos es sin duda la escena más violenta de toda la colección.³⁶ Esta brutalidad también se refleja en una serie de golpes de estado, cuya única legitimidad es el uso de la fuerza. Es comprensible que las prácticas políticas de los godos, usurpadores, ambiciosos y violentos, contrasten con el universo de la aldea gala, incluso con el espacio imperial que trae el progreso, cuyo poder se encarna en la figura tutelar de Julio César. Sin embargo, el espíritu conquistador y la brutalidad de los godos son también la fuente de su división y fracaso. Manipulados por Astérix y Panorámix, los godos se desgarran y dividen en guerras «asterixianas» que los neutralizan, hasta el punto de jugar un papel menor en los siguientes álbumes. Los godos, ataviados con sus cas-

cos de púas, concentran una serie de estereotipos sobre el militarismo prusiano: los soldados marchan con el paso de la oca y muchos se afeitan la cabeza. El líder, Teleféric, está notablemente dibujado con la apariencia de una caricatura de Bismarck, o incluso de Hindenburg.³⁷

Es cierto que es posible señalar algunas referencias a la separación de Alemania durante la Guerra Fría, en particular a través de la división de los «godos orientales» o los «godos occidentales».³⁸ Sin embargo, es el período de la Segunda Guerra Mundial y más particularmente el del Tercer Reich el que está en el centro de este álbum.

Las palabrotas godas están representadas por ideogramas, uno de cuyos elementos es la esvástica. La escena principal del álbum que representa la llegada a la arena del circo de Astérix, Obélix y Clorhídric evoca las grandes movilizaciones propagandísticas del partido nazi.³⁹ Cabe destacar que la bandera de la tribuna principal es una composición de la bandera nazi con el águila imperial del Imperio Germánico. Finalmente, las masas agrupadas detrás de su líder

36 *Astérix et le Goths*, Neuilly, Dargaud, 1963, p. 39 (2-1).

37 STOLL, *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, p. 138.

38 *Astérix et le Goths*, p. 14 (4-2).

39 STOLL, *Astérix: l'épopée burlesque de la France*, p. 139.

también están representadas en la bella viñeta de las guerras astérixianas donde varias columnas, que más bien evocan manifestaciones callejeras, chocan en un punto de encuentro común.

Por último, cabe señalar que Astérix y Panorámix en su afán por acabar con el militarismo godo –preocupación central de la diplomacia francesa hasta 1945–, optan voluntariamente por repartir su pócima mágica a los godos procedentes de la parte inferior de la escala social. Sin ninguna cualidad aparente, por el contrario, intelectualmente limitados, estos godos ordinarios se convierten en monstruos de guerra por las virtudes de la poción. ¿Se trata de una metáfora de la trayectoria del propio Hitler?⁴⁰

Lejos de ser una simple parodia reduccionista de los alemanes, el dominio del juego con los estereotipos y el humor permite a los autores introducir una mirada compleja y problematizada sobre la Segunda Guerra Mundial. Así, tras el secuestro de Panorámix y su traslado al norte de Francia, la pequeña tropa de godos aprovecha la confusión de los romanos que toman a los galos por los godos, mientras Astérix y Obélix se disfrazan de romanos

para escapar de las patrullas romanas. En la frontera, la guardia romana finalmente anuncia la invasión de los godos del país godo, lo que lleva al centurión a comentar:

“En voilà une histoire ! Des Goths envahissant la Gaule, d'accord...des Gaulois envahissant le pays des Goths, d'accord... Mais des Goths envahissant le pays des Goths, c'est idiot!!!”⁴¹

Así, la frontera se vuelve entonces borrosa y entre amenaza externa y amenaza interna se gesta una verdadera confusión.

Como mencionamos anteriormente, a diferencia de los godos, la presencia de Roma es apenas amenazante. Del mismo modo, la autoridad de Roma sobre el resto del territorio galo nunca es cuestionada por los habitantes de la aldea gala. Aparte de una escena de tortura en el primer título de la serie,⁴² los soldados romanos parecen bastante afables. A menudo torpes, faltos de coraje y despreocupados, es significativo que los romanos, a diferencia de los otros pueblos representados en Astérix, no sean identificables por

40 *Astérix et le Goths*, p. 43 (3-3).

41 *Astérix et le Goths*, p. 23 (3-3 et 4-1). [trad.: “¡Vaya cuento...! Godos que invaden las Galias, de acuerdo... Galos que invaden el país de los godos, de acuerdo... ¡¡¡Pero godos que invaden el país de los godos es estúpido!!!”].

42 *Astérix le Gaulois*, p. 31 (3-3).

ningún rasgo físico o lingüístico en particular. Aparte de la terminación de su nombre en *-us* y su forma de vestir, su cabello corto y la ausencia de bigotes, en última instancia se parecen a los galos. Curiosamente, en *Astérix el galo*, la poción preparada por Panoramix está en el origen de un extraordinario crecimiento del cabello, que también evoca la reacción fisiológica que sufrieron Hernández y Fernández (Dupont y Dupond) en *Tintín en el país del oro negro* tras la absorción de una pastilla del Dr. Müller.⁴³ Como resultado, incapaces de detener el crecimiento de su cabello, los romanos se «barbarizaron» y se vieron reducidos a adornarse con incómodas trenzas, que recuerdan a las de sus vecinos galos.

Los romanos se transforman sin ninguna dificultad en galos. En *Astérix el galo* (Caius Bonus), *El combate de los jefes* (Avestrus, en francés Plutoqueprévus) o *el escudo arverno* (Caius Magnificus, en francés Caius Joligibus), el soldado más simplón es el encargado de espiar a los galos, que caen con sorprendente facilidad en la trampa tendida por los romanos. Más allá de este parecido, en sus viajes, Obélix o Astérix no cruzan ningu-

na frontera administrativa o militar entre la Galia ocupada y Roma, a diferencia de los episodios entre los godos, entre los bretones, en Hispania, en Helvecia o incluso entre los belgas.

ASTÉRIX, AMNÉSIX Y PRORROMÁNIX (APLUSBÉGALIX)

¿Puede verse en la oposición entre el ejército romano de ocupación y los habitantes del pequeño pueblo galo, el esbozo de una metáfora de la división de Francia durante la guerra entre colaboracionistas y resistentes?

En nuestra opinión, la evolución de toda la serie confirma tal interpretación. En particular con el excelente *El combate de los jefes*, publicado en 1966. Como hemos visto, el doloroso tema de la colaboración ya está escenificado en *La hoz de oro*, luego más explícitamente en *La vuelta a la Galia*. Sin embargo, esta imagen de colaboración asociada a individuos movidos por motivaciones económicas cambia a partir de *El combate de los jefes*, donde la otra Francia es abordada de forma más problematizada a través de la figura de los “galo-romanos”.

43 *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1950, p. 59.

A diferencia de los habitantes de la aldea que resisten ferozmente, los habitantes del pueblo de Serum, cuyo nombre evoca una dolorosa realidad, han aceptado la dominación romana y su influencia cultural. Así, su pueblo es el resultado de una combinación identitaria de referencias al mundo galo y al imperio romano. Sin embargo, sus habitantes se caracterizan por su normalidad. Sólo su entorno arquitectónico y su líder, Prorrománix (Aplusbégalix), parecen distinguirlos de los habitantes de la aldea gala. Sus músculos le dan la ambición de ser el campeón de Roma en la Galia. Este último es alentado por el centurión Langelus, cuya mandíbula inferior y perfil recuerdan a Mussolini, y su ayudante de campo, Ladinus (Perclus), que aglutina todos los estereotipos antisemitas del judío.⁴⁴ A nuestro juicio, este trío confirma el permanente juego de distanciamiento irónico desarrollado por los dos autores.

El guión se basa enteramente en la oposición entre los dos galos. Una costumbre gala permite que un jefe desafíe a otro jefe a una pelea, cuyo ganador extiende su dominio sobre la aldea de su oponente. Así, en el cuadrilátero, el destino de la Galia resistente se juega contra la Galia colaboracionista. Cabe señalar que, por primera vez, el desenlace se desarrolla sin la ayuda

de la poción mágica. El coraje, el sacrificio y la astucia de Abraracúcix son suficientes para vencer la fuerza bruta y la arrogancia de Prorrománix. La trama principal de la historia se construye sobre la amnesia de Panorámix, víctima de un violento golpe de menhir de Obélix. Encarnación de la sabiduría del pueblo, Panorámix pierde la memoria y es incapaz de preparar la poción mágica, a pesar de la intervención de un pretendido psicoanalista, Amnesix.

ASTÉRIX, VERCINGÉTORIX Y ALÁMBIX

Tras la figura del agresor godo, central en los primeros volúmenes, René Goscinny y Albert Uderzo introducen un nuevo enfoque para abordar la cuestión de la división de Francia e introducen la delicada cuestión de la relación de los franceses con su pasado reciente. El olvido y el tabú de la colaboración se tematizan definitivamente dos años después en *El escudo arverno* (1968). Al igual que los álbumes anteriores, las referencias a la ocupación de Francia durante la Segunda Guerra Mundial son numerosas. Una estatua de Julio César, con el brazo extendido, está dibujada en la plaza de Nemessos (Clermont-Ferrand) en la que se ubica la empresa Ruedas "Coquelus" (en referencia a la fábrica Michelin), llamada así por su director, un romano veterano de la batalla de Alesia.

44 *Le combat des chefs*, Neuilly, Dargaud, 1966, p. 8 (3-1).

La historia se basa en la búsqueda de los romanos del escudo de Vercingétorix, entregado a los pies de César tras la rendición de las Galias. Consciente de su dimensión simbólica, el emperador romano quiso organizar un triunfo al estilo galo para legitimar su dominación entre la población local. Sin embargo, por una serie de circunstancias, el escudo desaparece del botín de guerra de César. Tras cambiar de dueño varias veces, finalmente cae en manos de Abraracúrcix.

El símbolo del escudo de la jerarquía gala se convierte así en un símbolo de resistencia. Aunque no puedan, o no quieran, desafiar verdaderamente la dominación romana sobre el territorio ocupado, los héroes de las aventuras de Astérix se erigen definitivamente como símbolos de la defensa de la dignidad gala. También es significativo que el periplo termine con un desfile de la victoria muy gaullista, durante el cual Abraracúrcix, demacrado por una dieta muy severa, es aclamado por los habitantes de Auvernia.

El tratamiento dietético que constituye el hilo conductor de la historia, tiene lugar en Vichy, símbolo de la Francia de Pétain. Este vínculo es tanto más evidente cuanto que la figura de Pétain estaba asociada a la del "escudo" por ciertas lecturas hagiográficas que justificaban la colaboración defendiendo el papel

positivo del mariscal por haber resistido en Verdun a la ofensiva alemana durante la Primera Guerra mundial.

Abraracúrcix acompañado de sus escoltas, Astérix y Obélix, acude a esta ciudad tras un viaje hedonista que evoca una huida hacia delante, detenido violentamente por un ataque al hígado tras el contacto con una hoja que le cae sobre el estómago durante una siesta tras un gigantesco banquete. Esta bella metáfora no deja de evocar, al final de la etapa de los gloriosos treinta, la vuelta al espacio público de un pasado mal digerido y doloroso.

Los dos protagonistas principales de la aventura, Abraracúrcix y Alámbix, dos veteranos, comparten la misma dificultad a la hora de evocar el nombre de Alésia. Si recuerdan con orgullo Gergovia, la última gran victoria gala, rechazan toda alusión al lugar de la derrota gala. Así, Alámbix guía a Astérix y Obélix en los principales lugares de la región de Auvernia, quien sin embargo evita conscientemente cualquier alusión a esta ciudad:

"Alégia ?! Ch'est quoi Alégia ?
Hmmm ??? Qu'éche que vous
lui voulez à Alégia ? Nous ne
ch'avons pas où ch'est Alégia!"⁴⁵

El deseo de olvidar la dolorosa de-

45 *Le bouclier arverne*, Neuilly, Dargaud, 1968, p. 19 (3-2 et 3). [trad.: "¿Alechia? ¿A qué viene echto de Alechia? ¿Eh? ¿Qué queréis de Alechia? ¡No chabemos donde está Alechia!"].

rrota de Vercingetorix invoca con fuerza la compleja gestión de la memoria de la derrota de mayo de 1940, pero también de la ambigua figura de Pétain, héroe nacional tras la batalla de Verdun durante Primera Guerra Mundial, pero encarnación de la colaboración con Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Gergovia, Verdún y Alesia, mayo de 1940, gracias a estos juegos de espejos y referencias, los autores ofrecen una perspectiva que ofrece una lectura precisa de este período doloroso. Este pasado problemático queda ilustrado también por el nombre del auvernense, Alámbix, que evoca en francés el término 'tortuoso', pero también por su confesión al final del relato con el fin de liberarse de su mala conciencia:⁴⁶

"Il faut que je vous avoue quelque chose (...) j'ai eu la faiblesse de donner che bouclier glorieux (...) j'ai eu honte de mon inchouchianche et je me chuis enfui...et puis le remords a été le plus fort et che chuis revenu tout avouer".⁴⁷

La huida del auvernense (tema ya escenificado en *La hoz de oro*)⁴⁸ y la curación de Abraracúrcix aparecen así como viajes psicológicos y memoriales que conducen al testimonio y al arrepentimiento. Una obra dolorosa, simbolizada por los violentos dolores que abruma al líder galo, pero liberadora, cuya culminación es la recuperación física de Abraracúrcix portado sobre el escudo y aclamado por la multitud. Este álbum es quizás el más comprometido y logrado de los dos autores. Ofrece una lectura crítica del pasado de la ocupación y la colaboración y apuesta por un trabajo "reparador" de la memoria. El distanciamiento y lo humorístico pretenden formar parte de tal perspectiva, como sugiere el dibujo de la portada. Apoyados en una piedra en la que está grabado el nombre de Gergovia (Verdún) -que suele mostrar la inscripción conmemorativa de tal acontecimiento-, Astérix y Obélix, hilarantes, uno apoyado en el otro, se burlan de la llegada del ejército romano saliendo en fila india de una ciudad rodeada por una fuerte empalizada, derrotado y cubierto de hollín. Ensombrecido, con expresión cabizbaja y mirada

46 ROUVIERE, *Astérix ou les lumières de la civilisation*, pp. 148-150.

47 *Le bouclier arverne*, pp. 43 (2-2) et 44 (3-2, 4-1). [trad.: "Tengo que confesar algo [...] tuve la debilidad de entregarle eche echcudo gloriocho (...) Me sentí avergonzado de mi debilidad y huí... pero los remordimientos has sido más fuertes y decidí regrechar y confecharlo todo"].

48 *La serpe d'or*, Neuilly, Dargaud, 1962, p. 24.

demacrada, este desfile evoca el del ejército francés tras la derrota de mayo de 1940, cuyo recuerdo constituye un oscuro pasaje de la historia contemporánea del país, en el que las risas de los dos galos se nos muestra como una verdadera catarsis colectiva.

CONCLUSIÓN

Astérix nació del encuentro de dos autores, René Goscinny y Albert Uderzo, impulsados por una ambición común: hacer reír y vivir de su trabajo como guionistas e ilustradores para jóvenes. Originalmente, usaron la fórmula aplicada a su primera obra conjunta *Oumpah-Pah*. Basada, en su segunda versión (1958), en las tribulaciones de un gigante amerindio de la tribu Shavashavas y un aristócrata francés Hubert de la Pâte Feuilletée, la historia se construye sobre las situaciones cómicas resultantes de los contrastes entre estos dos personajes y los muchos anacronismos causados por su encuentro.

En las aventuras de Astérix, se trata de convocar el presente y la actualidad social y política, pero transponerlas esta vez no al siglo XVIII, sino a la época antigua. Este giro hacia el pasado ofrece así muchos recursos burlescos y les permite ofrecer un complemento poco convencional a los relatos de aventuras históricas que ocuparon gran parte de los libros ilustrados de los años cincuenta. Sin embargo, al apelar

al universo galo y al imperio romano en *Pilote*, los autores configuran, de manera ciertamente involuntaria, un universo que cuestiona dos fundamentos de la identidad francesa durante la posguerra: el carácter singular y la expresión inmutable de la nación francesa, así como la celebración de la resistencia.

Cierto es que Astérix es una obra que se modela poco a poco según las sucesivas intervenciones de sus dos autores. Tras la desaparición de René Goscinny la serie se vuelve bastante mediocre. Goscinny juega ciertamente un papel fundamental en la orientación temática de los primeros álbumes, en los que los temas de la resistencia y la ocupación juegan un papel central. Entre los primeros trece volúmenes de Astérix, publicados durante la primera década de la serie (1959-1969), ocho se basan en este problema, incluidos los tres primeros. Así, si la resistencia se desarrolla en *Astérix el galo*, *Astérix y los godos*, *Astérix chez le Bretons (Astérix en Bretaña)*, la colaboración se evoca gradualmente en *La hoz de oro*, *La vuelta a la Galia*. Se retoma en *Le combat des chefs* por mediación de los galorromanos y en *Astérix et le chaudron (Astérix y el caldero)*, donde encontramos la figura del colaborador galo movido por el lucro. Para evocar este período doloroso, aparecen de forma reiterada ciertos temas como el mercado negro, el traidor, el miedo al ocupante, las patrullas de soldados, etc. Final-

mente, la dolorosa relación con el pasado está en el centro de los títulos más relevantes como *El combate de los jefes* y *El escudo arverno*.

Estos dos últimos álbumes publicados entre 1966 y 1968 aparecen como etapas que marcan una evolución en el tratamiento por parte de sus autores del tema de la Segunda Guerra Mundial. A través del humor, la serie Astérix participa de manera significativa en un punto de inflexión conmemorativo

marcado por la inhibición del discurso heroico de la resistencia y un doloroso retorno a los oscuros episodios de este período.⁴⁹ Desde la serie épica de la posguerra hasta la historia de Francia revisitada por Mickey en la década de 1950, podemos comprender la amplitud del viaje realizado por René Goscinny y Albert Uderzo.

Traducción Vicent Sanz Rozalén

49 Véase ROUSO, Henry (1987), *Le syndrome de Vichy 1994-198..*, Seuil, París; y ROUVIERE, *Astérix ou les lumières de la civilisation*, p. 125.