

03070
5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN LINGÜÍSTICA

**LOS ESTEREOTIPOS EN LAS AVENTURAS DE TINTIN
EN SUDAMÉRICA: Un estudio del texto y de la imagen**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA APLICADA**

**PRESENTA
DOMINIQUE RENÉ NICOLAS de VOGHEL LEMERCIER**

México, D.F.

2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi más sincero agradecimiento a Cristina Gutiérrez, mi esposa, porque sin ella a mi lado, no hubiera podido llevar a cabo estos estudios, y a Susana y Clara, mis hijas, por haber soportado mis ausencias en lo propio y en lo figurado

Los estereotipos en las aventuras de Tintin

Un estudio del texto y de la imagen

Índice

1	Introducción	1
2	Justificación	3
3	Aspectos teóricos	5
3 1	La recepción literaria	5
3 1 1	Bases hermeneúicas	5
3 1 2	Teoría de la recepción y lectura	8
3 1 3	Aplicación	11
3 2	El análisis del discurso	14
3 2 1	El análisis crítico del discurso	16
3 3	Los estereotipos	18
3 3 1	El concepto de estereotipo	21
3 3 2	¿Cómo se forman los estereotipos?	25
3 3 3	¿Cómo son utilizados los estereotipos?	27
3 3 4	Funciones de los estereotipos	27
3 4	El etnocentrismo	30
3 5	La imagología	33
4	Hergé y las aventuras de Tintin Sudamérica	43
4 1	Hergé, el padre de Tintin	46
4 2	Los personajes	55
4 3	Análisis de los tres libros	59
4 3 1	L'Oreille cassée (1937)	59
4 3 2	Le temple du soleil (1949)	70
4 3 3	Tintin et les Picaros (1974)	80
5	Conclusión	85
6	Referencias	88

Los estereotipos en las aventuras de Tintin en Sudamérica

Un estudio del texto y de la imagen

1. Introducción

El presente trabajo expone los estereotipos que aparecen en el texto y en las imágenes de tres aventuras de Tintin en Sudamérica escritas entre 1937 y 1974. Se muestra cómo Hergé, el autor, ve a los habitantes de América Latina, especialmente los mexicanos, los indígenas y los mestizos, los antiguos incas, y a los países referidos y sus instituciones de gobierno. El salto temporal hacia los incas es sorprendente y podrá ser explicado durante el estudio que sigue.

Podría hacerse un estudio más amplio de las representaciones mostradas de los habitantes y de la cultura de todo el Tercer Mundo, países "preferidos" del héroe de las historietas y más visitados por él, pero nos limitamos a nuestras regiones por atañer más directamente a los mexicanos y a su cultura. También se podría considerar un estudio sobre cómo Hergé presentó a las mujeres a lo largo de todas las aventuras o sobre la manera en que su héroe se relaciona con

ellas, lo que sería objeto de otro estudio sobre toda su obra.

Entre las bases teóricas que sustentan la investigación, se hace una presentación de la Teoría de la Recepción Literaria, la disciplina que se encarga de estudiar cómo el lector "recibe" un texto; es básicamente por este medio que nació la reflexión que me llevó a hacer este análisis. Cabe mencionar que no hago aquí, a través de una encuesta, un estudio profundo sobre la recepción de las tres aventuras de Tintin escogidas para el estudio. Sin embargo, la teoría de la recepción servirá como una posible vía de reflexión y de investigación para profundizar más adelante el estudio, el cual podría incluir una encuesta sobre el modo en que, por un lado, otros francófonos han recibido los cuentos y, por otro lado, cómo hispanoamericanos lo han hecho, leyendo las ediciones en español (toda la obra de Hergé ha sido traducida al español, entre otras 29 lenguas); el trabajo podría incluir un estudio comparativo del léxico y de las expresiones, tanto en francés como en español.

El análisis del discurso y, más particularmente, el análisis crítico del discurso, son también importantes guías en la presente investigación. El análisis crítico del discurso muestra qué uso se hace generalmente del discurso y denuncia los abusos de poder que se llega a ejercer con él. Luego presentamos los estereotipos, fundamento de la percepción de otras culturas, que ocupan una gran parte del trabajo. Para terminar, mencionamos el etnocentrismo así como la imagología, una disciplina muy ligada a la visión que tenemos del Otro.

Para comprender la época de la publicación de los libros, se presenta la biografía de Hergé en el contexto histórico de esa época, mostrando así el reflejo de las influencias en su pensamiento y su obra. Ahí, se mencionan críticas hacia él y también palabras en su defensa, así como segmentos de entrevistas con lo dicho de su propia voz. Posteriormente, se procede a la presentación de los principales personajes de los cuentos.

El trabajo de análisis se aplica a los únicos tres libros de aventuras de Tintin en Sudamérica, relacionando los puntos teóricos con el análisis y abordando sobre todo aspectos lingüísticos y de imagología. Hergé se interesó en los acontecimientos de su época e hizo numerosas referencias claras a ellos en sus libros. Pero al mismo tiempo, introdujo en las imágenes que dibujó y en el discurso de los protagonistas, estereotipos muy claros que son el objeto del trabajo.

Esta tesis se inscribe en la línea de investigación "Estudios Interculturales" del CELE-UNAM.

2. Justificación

Al releer aquí en México, donde vivo desde hace 24 años, unas de las aventuras de Tintin en América Latina, descubrí numerosas imágenes y varios diálogos que daban ciertas impresiones burdas e inexactas sobre personajes y habitantes de América Latina. Antes, como europeo, no había tenido esas impresiones. Todo parecía normal: esas culturas, tan lejanas de la mía, eran por lo mismo ajenas y tenían que ser claramente diferentes, inclusive folclóricas, y el humorismo mostrado acerca de ellas las hacía ver menos importantes que mi civilización europea.

A partir de esta experiencia, me pareció interesante e inclusive necesario hacer un estudio de fondo sobre las tres aventuras. La búsqueda de la imagen del Otro será el hilo conductor para la realización del análisis. Por ello, las bases teóricas son disciplinas que tienen que ver con la manera en que vemos al Otro. Nótese que se escribirá en todo el trabajo el *Otro* con una mayúscula inicial para mostrar que es un ente fundamental en la Humanidad, al mismo tiempo que en nuestras vidas.

El ser humano siempre ha tenido en su mente "imágenes" del Otro o de otros grupos. Tenemos estereotipos en nuestra vida diaria acerca de miembros de diferentes oficios o profesiones, acerca de los ancianos, de los alcohólicos, de los pobres, de los ricos. Y todos podemos ser objeto de los estereotipos.

El trabajo de análisis se aplica a los únicos tres libros de aventuras de Tintin en Sudamérica, relacionando los puntos teóricos con el análisis y abordando sobre todo aspectos lingüísticos y de imagología. Hergé se interesó en los acontecimientos de su época e hizo numerosas referencias claras a ellos en sus libros. Pero al mismo tiempo, introdujo en las imágenes que dibujó y en el discurso de los protagonistas, estereotipos muy claros que son el objeto del trabajo.

Esta tesis se inscribe en la línea de investigación "Estudios Interculturales" del CELE-UNAM.

2. Justificación

Al releer aquí en México, donde vivo desde hace 24 años, unas de las aventuras de Tintin en América Latina, descubrí numerosas imágenes y varios diálogos que daban ciertas impresiones burdas e inexactas sobre personajes y habitantes de América Latina. Antes, como europeo, no había tenido esas impresiones. Todo parecía normal: esas culturas, tan lejanas de la mía, eran por lo mismo ajenas y tenían que ser claramente diferentes, inclusive folclóricas, y el humorismo mostrado acerca de ellas las hacía ver menos importantes que mi civilización europea.

A partir de esta experiencia, me pareció interesante e inclusive necesario hacer un estudio de fondo sobre las tres aventuras. La búsqueda de la imagen del Otro será el hilo conductor para la realización del análisis. Por ello, las bases teóricas son disciplinas que tienen que ver con la manera en que vemos al Otro. Nótese que se escribirá en todo el trabajo el *Otro* con una mayúscula inicial para mostrar que es un ente fundamental en la Humanidad, al mismo tiempo que en nuestras vidas.

El ser humano siempre ha tenido en su mente "imágenes" del Otro o de otros grupos. Tenemos estereotipos en nuestra vida diaria acerca de miembros de diferentes oficios o profesiones, acerca de los ancianos, de los alcohólicos, de los pobres, de los ricos. Y todos podemos ser objeto de los estereotipos.

Más allá de nuestro entorno normal y cotidiano, los estereotipos están presentes en el ámbito de pueblos y de razas. En esta época de globalización, de mercados ampliados y de comunidades económicas, aumenta la comunicación y el intercambio de personas entre los diferentes países. En este remolino de gentes y culturas, son cada vez más frecuentes las oportunidades de encuentro, por obligación o por gusto. En esos encuentros, confrontamos inevitablemente nuestra cultura con la de otros.

En general, conocemos – o creemos conocer – al Otro por pura reputación. Tenemos una imagen del francés, del escocés, del regiomontano o del yucateco. Aunque conozcamos cuando mucho apenas a algunos de esos ciudadanos; no tenemos los medios para asegurar cuán "típicos" o representativos de su país o de su región podrían ser. Aún así, somos capaces de reconocer algunos atributos como 'característicos' de ciertas naciones: la avaricia de los escoceses, de los holandeses y los regiomontanos; la soberbia de los españoles o de los argentinos; una supuesta falta de higiene de los franceses; la torpeza de los gallegos y de los belgas, reflejada en los "chistes belgas" contados en Francia, o la de los yucatecos, características suficientemente conocidas para que disfrutemos bromas que invocan o se basan en el conocimiento de esos atributos.

Sin embargo, hay cierto grado de vaguedad en cuanto a la "verdad" de esos lugares comunes acerca del carácter nacional o regional. Muchos confesarán una especie de media creencia, admitiendo que son estereotipos y generalizaciones, pero al mismo tiempo, no se puede negar que hay ciertas diferencias entre un español y un escocés, entre un mexicano y un argentino, o entre un yucateco y un regiomontano.

Siempre ha existido en la cultura occidental un interés hacia los "caracteres nacionales". Era un interés esencialista, es decir dirigido solamente a lo que se creía era la esencia de las

"naciones", discretas y distinguibles entre sí, cada una caracterizada por su propio carácter que podía ser analizado a partir de su actividad cultural.

Durante el siglo XX, un enfoque más crítico ganó terreno. En particular, en el campo de la literatura comparada, la diferencia cultural es estudiada en términos de *actitudes* y de *percepciones* en lugar de *esencias*. Las nacionalidades y "las culturas nacionales" son vistas ahora como patrones de *identificación* más que como identidades.

3. Aspectos teóricos

3.1 La recepción literaria

En esta primera sección, después de unas nociones teóricas sobre la hermenéutica, cabe un comentario más personal dado que es precisamente la experiencia de la recepción literaria la que dio su origen a este trabajo.

En efecto, como lo mencioné en la justificación, la experiencia que viví al releer ahora estas aventuras del héroe de mis lecturas infantiles es la esencia del estudio. Evocaré mi momento histórico de entonces – mi infancia – y el de ahora, para mostrar las diferencias fundamentales entre ellos y probar así que, en el proceso de lectura, el momento histórico del lector es revelador. Pero es también importante considerar el momento histórico del autor, en este caso Hergé, para tratar de comprender sus motivos e influencias en el tiempo en que escribió estas aventuras. Es la razón por la cual hay una sección importante dedicada a su vida y su obra.

3.1.1. Bases hermenéuticas

Mauricio Beuchot (2000) define la hermenéutica como la disciplina de la interpretación que trata de comprender textos y situarlos en sus contextos respectivos. Con eso, el intérprete los entiende, los comprende, frente a sus autores, sus contenidos y sus destinatarios. Los elementos

"naciones", discretas y distinguibles entre sí, cada una caracterizada por su propio carácter que podía ser analizado a partir de su actividad cultural.

Durante el siglo XX, un enfoque más crítico ganó terreno. En particular, en el campo de la literatura comparada, la diferencia cultural es estudiada en términos de *actitudes* y de *percepciones* en lugar de *esencias*. Las nacionalidades y "las culturas nacionales" son vistas ahora como patrones de *identificación* más que como identidades.

3. Aspectos teóricos

3.1 La recepción literaria

En esta primera sección, después de unas nociones teóricas sobre la hermenéutica, cabe un comentario más personal dado que es precisamente la experiencia de la recepción literaria la que dio su origen a este trabajo.

En efecto, como lo mencioné en la justificación, la experiencia que viví al releer ahora estas aventuras del héroe de mis lecturas infantiles es la esencia del estudio. Evocaré mi momento histórico de entonces – mi infancia – y el de ahora, para mostrar las diferencias fundamentales entre ellos y probar así que, en el proceso de lectura, el momento histórico del lector es revelador. Pero es también importante considerar el momento histórico del autor, en este caso Hergé, para tratar de comprender sus motivos e influencias en el tiempo en que escribió estas aventuras. Es la razón por la cual hay una sección importante dedicada a su vida y su obra.

3.1.1. Bases hermenéuticas

Mauricio Beuchot (2000) define la hermenéutica como la disciplina de la interpretación que trata de comprender textos y situarlos en sus contextos respectivos. Con eso, el intérprete los entiende, los comprende, frente a sus autores, sus contenidos y sus destinatarios. Los elementos

del acto hermenéutico son el texto, el autor y el lector. Hoy en día, la hermenéutica se encuentra en un repunte; se ve omnipresente y nos muestra una cara múltiple. Sobre su naturaleza, leamos las palabras de Beuchot:

He dicho que la hermenéutica es la disciplina de la interpretación; pues bien, ella puede tomarse como arte y como ciencia, arte y ciencia de interpretar textos. Los textos no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aún de otros tipos; van, pues, más allá de la palabra y el enunciado. Una característica peculiar que se requiere para que sean objeto de la hermenéutica es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia, múltiple significado. Eso ha hecho que la hermenéutica, para toda una tradición, haya estado asociada a la sutileza. Esta última consistía en la capacidad de traspasar el sentido superficial para llegar al sentido profundo, inclusive al oculto; también de encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno; y, en especial, de hallar el sentido auténtico, vinculado a la intención del autor, plasmado en el texto y que se resistía a ser reducido a la sola intención del lector. Tenemos ya tres cosas en la interpretación: el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor y el intérprete. El lector o intérprete tiene que descifrar con un código el contenido significativo que le dio el autor o escritor sin perder la conciencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo. La hermenéutica, pues, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica (2000: www)

El origen de la disciplina, señala Beuchot, data de la época de los griegos; Aristóteles, en su *Peri hermeneias*, deja importantes ideas sobre ella. En la Edad Media, los sabios la cultivan abundantemente a través de los estudios de la Santa Escritura. El Renacimiento, con la significación simbólica de los textos, origina la filología más atendida a la letra, que la modernidad lleva adelante con tintes de científicismo, hasta que, en el romanticismo, Schleiermacher resucita la teorización hermenéutica. Dilthey aplica la hermenéutica a la filosofía de la cultura y de la historia, y la hereda a Heidegger, quien la aplica en sus reflexiones sobre el ser y el hombre, y luego la transmite a Gadamer, que mencionaremos enseguida, quien a su vez influye sobre Ricoeur y Vattimo, entre otros. Esta genealogía de la hermenéutica, dice Beuchot, sigue viva hoy en día.

El autor hace una distinción entre el objeto de la hermenéutica, que es el texto, y el objetivo o finalidad del acto interpretativo, que es la comprensión del texto mismo. Ésta tiene como intermediario o medio principal la contextualización, que es poner un texto en su contexto y aplicarlo al contexto actual.

Hans-Georg Gadamer enfoca sus trabajos de hermenéutica en el aspecto histórico que, además de orientarse hacia los fenómenos históricos o las obras determinadas, tiene como temática secundaria el efecto de éstos en la historia. Según él, el hacerse consciente de una situación es una tarea que en cada caso tiene su dificultad. Uno no puede tener un saber objetivo de una situación porque uno no se encuentra frente a ella; estamos en ella, nos encontramos siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero. Gadamer escribe:

Y esto vale también para la situación hermenéutica, esto es, para la situación en la que nos encontramos frente a la tradición que queremos comprender. Tampoco se puede llevar a cabo por completo la iluminación de esta situación, la reflexión total sobre la historia efectiva; pero esta incapacidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*. Todo saberse procede de una predeterminación histórica que podemos llamar con Hegel "sustancia", porque soporta toda opinión y comportamiento subjetivo y en consecuencia prefigura y limita toda posibilidad de comprender una tradición en su alteridad histórica. (citado en Rall, 1987)

Para Gadamer, todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Para él, el concepto de situación puede ser equiparado esencialmente con el de *horizonte* que "es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto" (citado en Rall, 1987)

El autor considera que la tarea de la comprensión histórica implica la obligación de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse a uno mismo lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. Si omitimos desplazarnos al horizonte histórico desde el cual nos habla

la tradición – u obra –, nos engañaremos acerca de sus contenidos. Así, parece ser una exigencia hermenéutica justificada el que uno se ponga en lugar del otro para poder entenderle.

En esta relación autor-texto-lector del presente trabajo, las aventuras de Tintin son la tradición, la obra, cuyos contenidos podremos entender si nos desplazamos hacia el horizonte histórico del autor, Hergé. Es lo que será abordado en el punto 4.1 "Hergé el padre de Tintin"

3.1.2 Teoría de la recepción y lectura

La teoría de la recepción es, según Dieter Rall (1999), una corriente relativamente nueva de la literatura comparada que plantea el problema de la relación comunicativa entre el público y la obra literaria y que investiga la manera cómo los lectores de diferentes clases, países o siglos, han acogido, leído, interrogado, criticado las obras literarias a través de la historia. La teoría de la recepción estudia ese diálogo, ese juego entre obra y receptor, y trata de describir la historia desde el punto de vista de los lectores " (1999: 45)

En el capítulo "La teoría de la recepción" de *Paralelas*, el autor afirma que el interés creciente en las tres últimas décadas por la interrelación autor-obra-lector es prueba de la importancia que atribuyen muchas disciplinas a los procesos comunicativos. El enfoque de la "Escuela de Constanza" – nombre de la universidad que ha albergado a numerosos investigadores interesados en cuestiones de recepción literaria – estaba en un principio orientado hacia una teoría de la recepción basada en una ciencia del texto. Hoy se orienta cada vez más hacia una teoría de la comunicación, y otras ciencias están involucradas.

En América Latina también hay un interés creciente por el papel de los lectores en la recepción literaria. Sin embargo, todavía se dispone de pocos datos acerca de las costumbres, los intereses y las necesidades de lectura de las diferentes capas sociales, de las edades, de los niveles educativos. Se sabe que la juventud lee poco, sin contar, escribe Rall, a los que nunca

aprendieron a leer. Ariel Dorfman (citado en Rall, 1999) insiste en el papel creador del lector, sin el cual no es posible una democratización de la sociedad. Según él, los escritores deben ganarse a los lectores. Rall nos da la cita:

Me parece, como lo sugiere la mejor literatura hispano-americana de los últimos decenios, que la redención del lector como ente estático depende de la estrategia literaria, de las tácticas de construcción de la obra. Nuestra literatura organiza su asalto persuasivo con el objeto de inducir al receptor a una mayor participación, desgarrándolo para que salga de su pasividad y abulia, invitándolo a recorrer juntos la creación de un continente, de un lenguaje, de una ficción, todavía inacabados

Dorfman concibe incluso que sea el lector quien decida los vaivenes y orientaciones, las obsesiones y paradojas que la obra suscita. Para ello, se le debe respetar, dice el escritor, y se le debe tratar como si fuera un ciudadano del futuro

La importancia del lector para la creación literaria, escribe Rall, es destacada también por Julio Cortázar quien, en una conferencia "El lector y el escritor" dictada en Estocolmo en 1978, compara la posición más bien pasiva del lector del pasado con la más activa del de hoy: "El lector de antaño esperaba los libros que la predilección o el azar iban trayendo a sus manos; el lector de hoy, de muchas maneras directas o indirectas, los reclama" (citado en Rall, 1999)

Esta digresión, dice Rall, permite subrayar la importancia del lector de hoy en su relación pragmática con el autor y las obras, y nos hace ver más claramente el enfoque de la *estética de la recepción* que se interesa también por el lector, pero no primordialmente en su relación con el autor, sino con la obra. Nos recuerda que la sociología literaria tradicional estudia la interrelación entre el autor y su público, y la correspondencia funcional de la literatura con la sociedad (la literatura es la reproducción de una realidad sociocultural preexistente). Pero, escribe Rall, también la estética o teoría de la recepción subraya el carácter histórico-social de la relación obra-público

Y cita a Hans Robert Jauss:

La historicidad de la literatura no depende de la coherencia de unos "hechos literarios" que pueden verse retrospectivamente, sino del contacto vivo de la obra literaria con sus lectores. La relación establecida por el diálogo es el presupuesto de la historiografía de la literatura. El historiador tiene que adoptar continuamente la función del lector para ser capaz de comprender y clasificar una obra, es decir: fundamentar su propio juicio porque conoce su lugar dentro de la sucesión histórica de los lectores (citado en Rall, 1999)

Para Jauss, señala Rall, "la teoría recepcional permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria por la variedad histórica de sus interpretaciones". La historicidad de la literatura se basa, según Jauss, en la experiencia de sus lectores a través de los tiempos. Cada interpretación debe tomar en cuenta la constante interacción entre obra, público y autor, y las diferentes concretizaciones que dependen del *horizonte de expectativas* de cada lector y del público en general, siempre en su contexto histórico, cultural y social y que orienta la comprensión. Jauss define el *horizonte de expectativas* como "aquella instancia ante la cual se realiza la articulación de cuestiones de la práctica de la vida en el arte, así como también el cambio de experiencia estética en una preformativa comprensión del mundo" (citado en Rall, 1999)

Así, escribe Rall, el éxito o la recepción positiva de una obra literaria podría definirse como resultado de la congruencia entre el horizonte de expectativas de un grupo social y la intención de la obra. Cuando la distancia estética es mínima, podemos esperar un éxito espontáneo (hoy en día muchas veces prefabricado y manipulado por las editoriales y los medios de información). Cuando esa distancia es grande, el público puede reaccionar de manera reservada y, con esta actitud, retrasar o hasta impedir el éxito. Solo un cambio de *horizonte de expectativas*, debido a nuevas experiencias estéticas o sociales, etcétera, del público y de la crítica, conducirá a la recepción respectiva del lector individual o de la comunidad sociocultural.

En su subcapítulo III "Subjetividad y objetividad en el acto de la lectura", Rall (1996) se refiere a la obra de Wolfgang Iser, cuyo libro *El acto de lectura. Teoría del efecto estético* es un

estudio claro sobre la lectura como operación. En un trabajo anterior, Iser había investigado la estructura apelativa de los textos y la ambigüedad como condición del efecto de la prosa literaria. El autor, dice Rall, adopta el concepto de *indeterminación* o *ambigüedad* y lo define como elemento constitutivo de comunicación entre el texto y el lector; los vacíos que existen en el texto permiten al lector relacionar la experiencia ajena del texto con sus propias experiencias vitales. Así, Iser presenta un repertorio de condiciones formales que generan "vacíos" (citado en Rall, 1999) en el texto: técnicas de estructuración como cortes, segmentación, montaje; comentarios del narrador que alteran la historia, que amplían el espectro de valoraciones del lector. Pueden ser también descripciones muy precisas que obligan al lector a una mayor concentración, mayor selección y simplificación.

3.1.3 Aplicación

En el romanticismo, según Gadamer (1987: 25), el problema hermenéutico se dividía en *subtilitas intelligendi* la comprensión, *subtilitas explicandi* la interpretación y, más tarde, *la subtilitas applicandi*, la aplicación.

Comprensión e interpretación dieron a la problemática hermenéutica su significado sistemático. Señala sin embargo que la interpretación no es un acto complementario y posterior a la comprensión, sino que comprender es interpretar, por lo que la interpretación es la forma explícita de la comprensión.

La fusión interna de *comprensión* e *interpretación* provocó la separación del tercer elemento de la problemática hermenéutica, la *aplicación* respecto al contexto de la hermenéutica. Gadamer menciona la "aplicación edificante" (1987: 26) que permite la Santa Escritura en el apostolado y la predicación y que parecía ser algo totalmente distinto de su comprensión histórica y teológica. Admite que "en la comprensión, siempre tiene lugar algo como una aplicación del texto que se

quiere comprender, a la situación actual del intérprete" (*Ibid.*) y llega a considerar como un proceso unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación. Por eso, "la aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación" (*Ibid.*)

Para explicar mi aplicación, me referiré a mi primer horizonte histórico de lector de Tintin, que es mi infancia en Bélgica, una infancia acomodada, no cuestionadora, en un medio católico caritativo pero sin mucha apertura hacia el Otro entendido como de otra cultura. Los extranjeros que conocía eran casi de mi cultura. Siempre los había habido en mi entorno, rentando casas en el barrio; eran funcionarios de las organizaciones internacionales establecidas en el país, es decir europeos o norteamericanos, todos bien vistos por nosotros porque eran funcionarios de organizaciones internacionales – ya numerosas en Bruselas en ese tiempo – o representantes de empresas multinacionales, todos gentes de alto nivel.

En el país vivían italianos y españoles, trabajadores inmigrados que habían llegado a principios de los años 50, necesarios para el repunte de la economía y de las industrias después de la guerra. Por supuesto, para mí quedaban lejos – en sentido propio y figurado – es decir lejos de mi medio social.

La segunda ola de inmigración fue hacia finales de los años 60, cuando empezaron a inmigrar a Bélgica trabajadores magrebies, es decir mayormente árabes y de religión musulmana. Esa vez, éstos eran de una cultura totalmente diferente. Siempre lo vi de lejos desde mi entorno social. Además, como todavía hoy en día, vivían apartados en barrios pobres de Bruselas y se desplazaban en automóviles viejos siempre llenos; si veía a uno de ellos en un coche de lujo, era para mí automáticamente un diplomático o un comerciante próspero.

Mi familia frecuentaba también a algunos negros – en su mayoría hombres – originarios del Congo Belga y de Ruanda, principalmente estudiantes universitarios becarios recibidos en

nuestro medio, en nuestro círculo de familias. Pero por la timidez de la edad, y seguramente también por temor a lo desconocido y diferente, no me acercaba a ellos. La aventura de *Tintin au Congo* (el segundo libro de Hergé, escrito en 1931), que leí a la edad de 6 ó 7 años, era la que más me cautivó porque ese país era todavía – hasta 1960 – una colonia de Bélgica en la que, además, vivían varios miembros de mis familias paterna y materna, entre misioneros y colonos. Me asustaba un poco encontrarme en frente de un habitante del Congo, tan diferente por su color de piel, sus rasgos físicos y su acento típico. Lo relacionaba con los protagonistas africanos de *Tintin au Congo* y notaba que no vestían como en esa ficción, sino como nosotros, y me impresionaba constatar cuán friolentos eran todos. Creo que había en mí compasión hacia ellos porque se encontraban lejos de su gente, de su clima, de su tierra. Pero recuerdo, sobre todo, sentir que la vida de estos "Otros" no podía desarrollarse como la de "mis" adultos porque eran demasiado distintos; además, en mi mente, su país era lejano, salvaje y ciertamente atrasado.

En ese tiempo, México no me era completamente ajeno porque, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, vivía allí un tío, hermano de mi madre. Cuando se casó, en 1968, conocí a la primera mujer mexicana de mi vida, que me fascinaba por su acento "cantante" y el color de sus ojos y de su cabello. Y todavía ignoraba cuán importantes este país y su gente se iban a volver para mí en un – aún lejano – futuro, pero ya se estaba esbozando el nuevo horizonte histórico de este lector de las aventuras de Tintin.

Ahora, aquí en México donde vivo desde hace 24 años, mi mirada hacia estas aventuras y hacia su autor ha cambiado. Los libros que me cautivaron, más bien que me llamaron la atención, son esta vez los tres que relatan las aventuras de Tintin en América Latina; hoy los encuentro ofensivos hacia los latinoamericanos que son presentados de manera burda y simple. Mi mirada ya no es la misma porque, con la edad, ha desaparecido la ingenuidad. Sin embargo, bien pude haberme quedado con los recuerdos que me había dejado aquella lectura, pero resulta que escogí

vivir en este entorno latino, entre los mexicanos que me aceptaron, y ocurrió otra lectura. Sintiéndome bien integrado al país y a su pueblo, todo lo que les atañe en lo social y lo económico me concierne.

Escogí las aventuras para analizarlas con un ojo crítico y descubrí un agravio contra los habitantes de los países sudamericanos. Pero puesto que hay una solidaridad latinoamericana, era natural considerar también en qué grado esto afectaba a los mexicanos; además, hay imágenes donde muchos habitantes de un país sudamericano son pintados como mexicanos, con sombrero, bigote y sarape.

Era necesario que, para divertir a sus jóvenes lectores, Hergé usara el humorismo, pero fue a costa de todo un pueblo, que escogió lejano para que las burlas, los estereotipos necesarios para el humorismo, no fueran cuestionados por los lectores. El precio alto que tienen que pagar los pueblos estereotipados en estas historietas es lo que me motivó para hacer este trabajo.

En los libros de literatura infantil estudiados, numerosos estereotipos se encuentran tanto en las imágenes como en el texto, es decir en el discurso de los protagonistas. Para ello, se presenta el análisis – principalmente crítico – del discurso, y veremos en el siguiente capítulo su importancia para la presente investigación.

3.2. El análisis del discurso

Según Deborah Tannen (1999: www), el análisis del discurso se define a veces como el análisis de la lengua "detrás de la oración"; lo contrasta con los tipos de análisis más específicos de la lingüística clásica que competen principalmente a la gramática: el estudio de fragmentos más pequeños de lengua como: los sonidos (fonética y fonología), partes de la palabra (morfología), significado (semántica) y orden de las palabras en la oración (sintaxis). Los analistas del discurso estudian porciones más largas de la lengua conforme fluyen juntas.

Algunos de ellos consideran un contexto de discurso aun más amplio con el fin de comprender cómo afecta al significado de la oración

Para Stef Slembrouck (2000: [www](#)), el análisis del discurso no presupone una inclinación hacia el estudio de la lengua, hablada o escrita. Para él, el carácter monolítico de las categorías del discurso y de la escritura se enfrenta de manera creciente a un reto, especialmente ahora que la mirada aguda de los analistas se voltea hacia los textos "multimedia" y las prácticas en el Internet

El análisis del discurso es una disciplina básica. Sus "disciplinas prestantes" se encuentran en varias partes de las ciencias humanas y sociales, entre las cuales suceden numerosas lo que Slembrouck llama "fertilizaciones cruzadas" (2000: [www](#)). En ciertos casos, podemos notar desarrollos paralelos independientes en áreas muy poco relacionadas entre sí del campo académico. Por ejemplo, para Slembrouck, se desarrollaron modelos para el estudio de la narrativa simultáneamente

- 1 dentro de los estudios literarios;
- 2 dentro de la sociolingüística – ver la obra de Labov sobre los componentes estructurales de las narraciones habladas, basados en una clasificación funcional de los tipos de expresiones
- 3 dentro del análisis de la conversación en el cual las expresiones no son vistas tanto como realizaciones estructurales, sino como producciones interactivas que involucran una captación de auditorio y la negociación de un turno "extendido, de monólogo" en el habla conversacional

Slembrouck (2000: [www](#)) hace notar que la disciplina prestante a veces ha sido responsable del éxito de ciertos desarrollos temáticos. Por ejemplo, la teoría de los actos de habla tuvo su origen dentro de la filosofía analítica pero su popularidad se debe ampliamente a desarrollos en la

pragmática lingüística. También cabe notar que numerosas investigaciones hoy en día ya no pueden situarse en las disciplinas académicas reconocidas (lingüística, sociología, psicología, etc.) y que las especialidades de los investigadores a menudo son determinadas más por razones accidentales de empleo en un departamento particular que en una orientación única, fundamental, en la investigación que están llevando a cabo.

3.2.1 El análisis crítico del discurso

El análisis crítico del discurso (ACD) es un tipo de investigación analítica del discurso que estudia la forma en que se ejercen el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad tanto en texto escritos como en forma oral, en contextos políticos y sociales. Por lo tanto, los analistas toman posición para entender, exponer y contrarrestar la desigualdad social.

Para Teun A. van Dijk (1998: www), el análisis crítico del discurso no es tanto una línea, escuela o especialización entre los numerosos enfoques en los estudios del discurso, sino un "modo" o una "perspectiva" diferente de teorización, análisis y aplicación en todo el campo. Según él, podemos encontrar una perspectiva menos crítica en diversas áreas como la filología, la pragmática, el análisis de la conversación, el análisis narrativo, la retórica, la estilística, la sociolingüística, la etnografía, o el análisis de medios, entre otras. Cabe señalar, sin embargo, que la sociolingüística y el análisis de medios son disciplinas que sí pueden ser críticas: la primera porque puede denunciar por ejemplo situaciones de políticas lingüísticas o de violaciones a los derechos lingüísticos; el análisis de medios, por su lado, es una valiosa herramienta para mostrar el poder que, al controlar y tergiversar la información, tienen ciertos medios de comunicación carentes de ética, sean éstos electrónicos o impresos.

Análisis del discurso y sociedad

Según van Dijk (1998: www), es de vital importancia para los analistas críticos del discurso el conocimiento explícito de su papel en la sociedad. La formación de la teoría, la explicación y la descripción en el análisis del discurso están orientadas social y políticamente

La investigación crítica del discurso, sostiene van Dijk, debe satisfacer algunos requerimientos para alcanzar sus metas:

- 1 se enfoca a problemas sociales y políticos;
- 2 es multidisciplinaria;
- 3 más que describir estructuras del discurso, las explica en términos de propiedades de interacción social y de estructura social;
- 4 se enfoca a las formas en que las estructuras del discurso actúan, confirman, reproducen o desafían las relaciones de poder y dominio en la sociedad

Por su parte, Norman Fairclough y Ruth Wodak (citados en van Dijk, 1998) resumen los principios del ACD de la siguiente forma:

- 1 el ACD enfoca problemas sociales;
- 2 las relaciones de poder son discursivas;
- 3 el discurso constituye a la sociedad y la cultura;
- 4 el discurso realiza un trabajo ideológico;
- 5 el discurso es histórico;
- 6 el vínculo entre el texto y la sociedad es mediado;
- 7 el análisis del discurso es interpretativo y explicatorio;
- 8 el discurso es una forma de acción social

van Dijk (1998: www) señala que en esta disciplina se enfocan conceptos básicos que relacionan al discurso, al conocimiento y a la sociedad:

- a) *Macro vs Micro*. El discurso, la interacción verbal y la comunicación pertenecen al nivel micro del orden social. El poder, la dominación y la desigualdad entre grupos sociales son términos que pertenecen a un nivel macro del análisis. El ACD tiene que "unir" la brecha entre los enfoques micro y macro.
- b) *Poder como control*. Se define aquí el poder social en términos de control. Unos grupos tienen poder si son capaces de controlar los actos y las mentes de otros grupos. Esta habilidad presupone una base de poder de recursos sociales tales como fuerza, dinero, estatus, fama, conocimiento, información, cultura o formas de discurso público y comunicación.

El análisis crítico del discurso estudia la forma en que se ejercen el abuso de poder social y el dominio. Nos va a servir entonces para analizar los estereotipos que utilizó Hergé para marcar el dominio de su sociedad colonialista sobre los países subdesarrollados. En la siguiente sección, explicaremos los que son los estereotipos, haciendo una distinción entre sus aspectos positivos de cognición humana y los aspectos negativos de expresión del rechazo del Otro.

3.3 Los estereotipos

Al abordar el tema de los estereotipos, es necesario señalar la diferenciación entre sus aspectos de cognición social y "simplificación del mundo", y sus usos y efectos negativos. Sin embargo, Ruth Amossy y Anne Herschberg-Pierrot, autoras del libro *Stéréotypes et clichés* (1997: 43), señalan que los diversos enfoques sobre los estereotipos comparten un común denominador: la concepción del estereotipo como factor de tensión en las relaciones intercomunitarias e interpersonales. Según las autoras, son los efectos maléficos de los estereotipos los que son denunciados. Subrayan sin embargo la corriente actual de la psicología social que consiste en "reconocer el carácter inevitable, incluso indispensable, del estereotipo" (*Ibid.*). En efecto, han

surgido numerosas discusiones críticas que tienden a relativizar los reproches dirigidos al estereotipo. Fuente de errores y de prejuicios, el estereotipo aparece también como un factor de cohesión social, un elemento constructivo en la relación con uno mismo y con el Otro.

Abordaremos las dos caras de los estereotipos para explicar de dónde vienen y cómo funcionan, pero puesto que el trabajo es un análisis crítico, hay una amplia porción dedicada a sus efectos negativos.

Giovanni Murdaca, Robert Jelking y Emmanuelle Sajous (1995: www) escriben que los estereotipos están en todas partes en nuestra vida ordinaria: en el trabajo, en la casa y en la televisión. Se encuentran en nuestro humorismo, en la manera de describir ciertos grupos, (los burócratas, los pobres) y en las convicciones que guardamos frente a ciertas condiciones de vida (personas ancianas, personas con retraso mental o físico). Los aplicamos a nacionalidades, razas, creencias, inclusive profesiones, oficios y actividades de tiempo libre.

Según ellos, los estereotipos son fuente de numerosas injusticias y de maldad. Sin embargo, también tienen una función cognitiva: nos pueden ayudar a tomar decisiones rápidas, a llenar vacíos en nuestros conocimientos, a creer y reconocer modelos y a sacar conclusiones. Nos ayudan también a encontrar un sentido a nuestra existencia y a comprender lo que nos sucede.

Jacques-Philippe Leyens, Vincent Yzerbit y Georges Schadrón (1994) comienzan su libro *Stereotypes and Social Cognition* con un ejemplo muy sencillo de estereotipo: recuerdan cómo la película *Último tango en París*, que relata el caso de un norteamericano (Marlon Brando) que acosa sexualmente a una joven francesa en un departamento parisino casi vacío, provocó una ola de escándalo cuando se estrenó. Para ridiculizar la ira de sus compatriotas, el editorialista norteamericano Art Buchwald resumió la película como la historia de un americano cincuentón que por fin encuentra un departamento en París. Desgraciadamente, una muchacha francesa

quiere también rentarlo. Para desanimarla, el cincuentón la asedia sexualmente de todas las maneras posibles. Pero esto es de mala suerte para él porque ella es francesa.

Una persona que haya visto o no la película reconocerá en lo expresado por Art Buchwald un estereotipo acerca de los franceses y de la vida parisina; si se le preguntara por qué lo considera un estereotipo, cualquiera diría que es una creencia generalmente sostenida por los norteamericanos sobre la vida sexual de la mayoría de los franceses. No sólo tiene un efecto fuerte, sino también uno negativo; consiste parcialmente en una percepción errónea, porque no todo parisino es un amante francés ni toda francesa, una "sex machine".

Leyens *et al.* (1994: 9-10) explican el origen de la palabra *estereotipo*: cuando fue creada en 1798, se refería a una placa sacada de un molde de una superficie de signo. Varias placas pueden ser formadas a partir de ese molde y pueden servir para hacer el machote de un documento. El término consiste de dos palabras griegas: στερεος (stereos), "rígido" y τυπος (tipos), "trazo". Antes de los psicólogos sociales, los psiquiatras usaban el término estereotipo o estereotipia de una manera metafórica; para ellos, el término describía la frecuente y casi mecánica repetición de un gesto, una postura o un discurso, comunes en desórdenes mentales como la "dementia praecox". Los etólogos y los psicólogos clínicos todavía usan el término estereotipia para referirse a comportamientos rutinarios, rígidos y repetitivos.

Fue Walter Lippman (citado en Leyens *et al.*, 1994), un famoso editorialista y pensador político norteamericano, quien introdujo el término "estereotipo" en las ciencias sociales; lo definía como lo que nuestra cultura ha, con anticipación, definido para nosotros. Para él, los estereotipos eran "imágenes en nuestras cabezas"; la gente no responde directamente a la realidad objetiva, sino a una representación que creó en su cabeza. Leyens *et al.* lo citan: "El entorno real es demasiado grande, complejo y fugaz para un conocimiento directo. No estamos equipados para lidiar con tanta sutileza, tanta variedad, tantas permutaciones y combinaciones. Para atravesar el

mundo, los hombres deben tener mapas de éste" (1999: 10-11) (Traducido¹). Pero Lippman hace notar que, aunque esclarezcan nuestro itinerario en los vericuetos de la realidad, los estereotipos resultarán erróneos si se usan equivocadamente o con credulidad (p 60). Aunque hablaba de un dispositivo simplificador, Lippman no simplificó demasiado la realidad; tampoco sucumbió a la moda del conductismo que, en los años 20, florecía en los círculos académicos. Según él, la gente no reacciona simplemente a unos estímulos objetivos, de cierto modo los construye; por lo tanto, los estereotipos juegan el papel de un doble filtro: uno de percepciones y otro de acciones. Los autores de *Stereotypes and Social Cognition* reconocen la vigencia de la teoría de Lippman porque para él, somos activos perceptores de la realidad; no somos moldeados simplemente por ella, sino que también la moldeamos, y el proceso de filtro no es anormal ni tampoco necesariamente erróneo; también conlleva valores. Siguiendo a Lippman, varios investigadores hoy en día han intentado integrar cognición y motivación, error y verdad, bueno y malo, en una perspectiva relativamente unificada.

3.3.1 El concepto de estereotipo

Según Leyens *et al*, los estereotipos son "creencias compartidas acerca de atributos de personas, normalmente rasgos de personalidad pero a menudo también de comportamientos, de un grupo de personas" (1994: 11)

Recordemos que para Lippmann son "imágenes mentales" (citado en Leyens *et al*, 1994) o mapas para desenvolvernó en el mundo. Por su parte, C. Neil Macrae y G. V. Milne & Bodenhausen ven los estereotipos como "herramientas intelectuales... que nos permiten liberar recursos cognitivos limitados a fin de dedicarlos a otras actividades mentales necesarias o deseables" (citados en Leyens *et al*, 1994). Murdaca *et al* (1995: www) escriben que "estas

¹ Se usará simplemente "traducido" para señalar las traducciones hechas por de Voghel

herramientas nos permiten adaptar un amplio volumen de información sobre una base cotidiana, al mismo tiempo que ahorramos recursos mentales valiosos. De este modo, definir a cada individuo en función de sus características únicas requiere de una energía mental considerable. Puesto que reducen esta definición a las características del grupo de pertenencia de un individuo, los estereotipos son utilizados como un mecanismo de "conservación de energía"

Katz y Braly (citados en Leyens *et al.* 1994) realizaron el primer estudio empírico clásico de los estereotipos y de sus ligas con las actitudes y los prejuicios. Sin embargo, para varios autores, como Ashmore y Del Boca (citados en Leyens *et al.*, 1994), los estereotipos no necesariamente deberían ser considerados como negativos ni ser asociados con prejuicios. En efecto, como lo afirman Murdaca *et al.* en los primeros años de vida de todo ser humano, los estereotipos sirven para organizar el mundo que está por descubrir.

Por su parte, en el aspecto de la interacción social, Gabriela de la Peña (1999) afirma que el estereotipo es una imagen mental que tiene un papel importante y que, al igual que el imaginario, sus límites no están claramente definidos. Cita a Santoro quien dice que "hasta ahora no ha sido posible diferenciarlo claramente de otros conceptos, como imágenes, actitudes, creencias, prejuicios, conceptos, percepción social, formación de impresiones, respuestas lingüísticas, hábitos, etc." (citado en de la Peña, 1999). Esto se debe en parte, explica de la Peña, a que las técnicas utilizadas tienen fallas en cuanto a la validez y la confiabilidad de las medidas, mismas que a su vez dificultan la distinción a nivel operacional de este concepto con otros a los que está ligado.

De la Peña escribe que los estereotipos se consideran una propiedad de las personas que comparten una cultura y menciona a Secord y Backman según los cuales los seres humanos hacen tres cosas al estereotipar: 1) identifican una categoría de personas [], 2) concuerdan en

atribuir un conjunto de rasgos o características a la categoría de personas, y 3) atribuyen las características a cualquier persona que pertenezca a la categoría (citados en de la Peña, 1999)

Por su parte, Ron y Suzy Scollon (1995) afirman que una descripción cultural equilibrada debe tomar en cuenta toda la complejidad de los temas culturales. Si uno de estos temas es tomado aparte para su énfasis y si se le da un valor positivo o negativo, o si es considerado como la descripción total, se trata más de ideología que de descripción cultural. Un término mucho más común para esas afirmaciones culturales ideológicas es "estereotipo". Según ellos, un estereotipo surge cuando alguien llega a creer que dos culturas o grupos culturales o, si preferimos llamarlos así, dos sistemas discursivos, pueden ser tratados como si fueran dos polos opuestos. El estereotipo es simplemente otra palabra para "sobregeneralización"; sin embargo, según ellos, la diferencia es que parte de una posición ideológica. Las características del grupo son sobregeneralizadas no solamente para ser aplicadas a cada uno de sus miembros; también son tomadas como teniendo un valor negativo o positivo exagerado. Esos valores son tomados entonces como argumentos para apoyar relaciones sociales o políticas con los miembros de esos grupos.

Los Scollon escriben que

el estereotipo es una manera de pensar que no da cuenta de las diferencias internas dentro de un grupo y no reconoce excepciones a sus reglas o principios generales. Las ideologías se basan en un pensamiento estereotípico o, dicho al revés, los estereotipos son ampliamente ideológicos. Generalmente, los estereotipos descansan sobre una base de aguda observación cultural. El problema no es la verdad de esas observaciones; el problema es que los estereotipos nos hacen ciegos ante otros aspectos del carácter o del comportamiento de una persona, igualmente importantes. Los estereotipos limitan nuestra comprensión del comportamiento humano y del discurso intercultural porque reducen nuestra visión de la actividad humana a solamente una o dos dimensiones salientes que consideran como todo un retrato. Además, continúan ideológicamente para utilizar esta visión limitada de individuos y de grupos con el fin de justificar un tratamiento preferencial o discriminatorio por otros que detienen un mayor poder político (1995: 156) (Traducido)

El imagólogo Daniel-Henri Pageaux (1994), del que hablaremos más ampliamente en el capítulo sobre la imagología, propone una reflexión sobre el estereotipo, considerado por él como una forma particular de la imagen. Explica que toda cultura puede considerarse como un lugar de invención, producción y transmisión de signos en el que el estereotipo se presenta no como un "signo" (es decir como una posible representación generadora de significación), sino como una "señal" que remite inmediatamente a una sola interpretación posible. Según el autor, el estereotipo es el "indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo". En la cultura en cuestión – o en cualquier sector sociocultural o en algún texto –, el imaginario es reducido a un mensaje único: el estereotipo es lo figurable monomorfo y monosémico.

De la Peña (1999: www) escribe que la discusión entre los psicólogos sociales en torno a la verdad o falsedad de las características atribuidas al grupo estereotipado parte de dos posiciones: por un lado, unos afirman que la inexactitud de los estereotipos sociales proviene de una de sus propiedades: basta pertenecer a un grupo para que se atribuyan los rasgos. Secord y Backman (citados en de la Peña, 1999) afirman que, cuando a una persona sólo le damos la identificación étnica, la forzamos a desechar las diferencias individuales. Asimismo, los estereotipos no se fundamentan en experiencias directas y constituyen a menudo mecanismos de racionalización de la conducta, producto de una herencia cultural. Las imágenes no constituyen copias fieles de la realidad, sino que están afectadas por un componente distorsionante. Según Santoro (citado en de la Peña, 1999), el grado de alteración variará en función de un conjunto de factores de naturaleza física, social y psicológica.

Otros psicólogos sociales afirman que los estereotipos coinciden en cierto grado con la realidad cultural del grupo estereotipado. Santoro considera que es la sociedad la que crea las condiciones que producen los rasgos asignados y da como ejemplos "ciertas condiciones sociales

relativas a la condición de minoría, especialización de funciones, desarrollos tecnológicos o económicos, asimilación de innovaciones, entre otros" (citado en de la Peña, 1999)

Podemos resumir las características del estereotipo en esta definición de Santoro: "El estereotipo constituye un sistema cognoscitivo organizado, generalizado, simplificado y rígido, con base real o no, correcto o incorrecto, producido en un contexto social particular y que se mantiene relativamente estable en el tiempo" (citado en de la Peña, 1999)

3 3 2 ¿Cómo se forman los estereotipos?

Murdaca *et al* (1995, *www*) escriben que entre la mayoría de los teóricos de los procesos cognitivos hay un acuerdo para afirmar que el estereotipo es una respuesta mental, normal y automática al mundo complejo y cargado de información que nos rodea. Sin embargo, no coinciden sobre el grado de influencia de ciertos factores exteriores como la educación, la escuela, los medios de comunicación, la presión de los semejantes y de otras instituciones sociales, sobre el tenor de nuestros estereotipos y sobre la elección de nuestras "víctimas"

Según Stang (citado en Murdaca *et al.*, 1995), acomodamos y tratamos el volumen de información en unidades significantes como el olor, el discurso, el texto, la imagen, la emoción, etc. Luego evaluamos las imágenes por medio de la asociación con modos de sensación conocidos para así distinguir entre lo útil y lo inútil, lo agradable y lo desagradable, lo significativo y lo intrascendente. Las sensaciones se codifican y son transportadas a la memoria de largo plazo donde son almacenadas con elementos, sucesos, experiencias, y categorías similares. Durante esta transferencia, se pierde la unicidad de esta sensación, la cual se reduce a otras imágenes ya almacenadas en la memoria a largo plazo; es lo que se llama proceso de "categorización". Allport (citado en Murdaca *et al.*, 1995), sostiene que la categorización permite

reagrupar circunstancias diversas en categorías simples basadas en características generales (por ejemplo, flojo, sumiso, agresivo, bueno)

Los niños, dicen Murdaca *et al* (1995: www), aprenden a categorizar desde la edad de tres años y al mismo tiempo asimilan los rasgos característicos de cada categoría. Los mecanismos que originan los estereotipos son necesarios a nuestra supervivencia y nos ayudan a transitar de la infancia a la edad adulta. Durante la infancia, necesitamos una concepción simple del mundo compatible con nuestra dependencia total respecto a nuestros padres y con nuestra capacidad intelectual aun limitada; de esta manera, aprendemos que nuestros padres son la fuente del bien. Más tarde, adquirimos sutileza por medio de experimentación y de aprendizaje de memoria. "¡No te acerques a la calle!" se transforma en "¡En cuidado al atravesar!" La seguridad y la supervivencia seguirán siendo de vital importancia a lo largo de nuestra vida, y nuestra supervivencia seguirá dependiendo de nuestro conocimiento de modelos mentales precisos. Sin embargo, conforme vayamos creciendo, tendremos que evolucionar y empezar a hacer distinciones cada vez más sutiles entre lo que representa un peligro y lo que es seguro. A fin de cuentas, tendremos que evaluar nosotros mismos los riesgos existentes y las precauciones que habremos de tomar.

Fiske (citado en Leyens *et al*, 1994) subraya que categorizamos a otros individuos para simplificar por un lado el aprendizaje de lo que son y por el otro, la elección del tratamiento que les debemos reservar. Según él, se ha comprobado que categorizamos a los demás en función de la edad, de la estatura, del peso, del sexo, de la etnicidad, etc., de la misma manera en que clasificamos los muebles en categorías de sillas, de mesas o de sillones.

Pageaux, por su parte, señala que la producción del estereotipo obedece a un proceso simple: la confusión del atributo y de lo esencial hacen posible la extrapolación constante de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo.

3 3 3 ¿Cómo son utilizados los estereotipos?

Murdaca *et al.* (1995: www) continúan su presentación de los estereotipos explicando cómo se utilizan. Dicen que juegan también un papel esencial en la interacción social. Como lo afirmó Lippmann (citado en Murdaca *et al.*, 1995), los estereotipos habitan en cada uno de nosotros como un reflejo de nuestra cultura, de nuestra lengua y de nuestro modo de pensar; por lo tanto son prácticamente inevitables. La pregunta que cabe hacer ahora es: ¿Qué factor nos motiva a adoptar un estereotipo?

Según Arthur G. Miller, el análisis de los "procesos relativos a la estigmatización de las víctimas" (citado en Leyens *et al.* 1994) realizado por Ryan concluía que, para proteger su autoconfianza y controlar la situación, los individuos a veces recurren a estereotipos para culpar al grupo de exclusión de su desdicha y su sufrimiento. Así, como afirman Ashmore & McConahay (citados en Murdaca *et al.*, 1995), la opinión según la cual los pobres son flojos e incompetentes es sostenida por los no-pobres con el fin de legitimar las diferencias de bienestar económico y justificar su resistencia a las políticas públicas que tienden a poner un fin al *status quo* económico. Además, los estereotipos permiten a los individuos forjarse una imagen de superioridad y distinguirse de los demás: la imagen negativa que uno se hace de la gente deshonesto nos fortalece en nuestro apego a los valores de sinceridad y de confiabilidad.

3 3 4 Funciones de los estereotipos

Leyens *et al.* (1994) explican que los estereotipos no son solamente el resultado natural del proceso de categorización, de una necesidad individual de organizar y simplificar el entorno; también cumplen con una función social: explicar sucesos sociales y justificar las acciones del

- a) la función de *causalidad social*: entender los sucesos sociales y no-sociales identificando a grupos que podrían ser responsables. Un ejemplo conocido y actual es la tendencia a acusar a los inmigrantes de causar la recesión económica. La explicación incluye la elaboración de un estereotipo negativo en relación con los acontecimientos económicos;
- b) la función de *justificación social* se refiere a la creación de un estereotipo específico que sirva para justificar comportamientos hacia un grupo dado. Por ejemplo, los poderes coloniales crearon estereotipos negativos sobre los pueblos colonizados. Se sostienen razonamientos similares para la esclavitud y para situaciones más sencillas de competencia entre grupos;
- c) la función de *diferenciación social* pretende esclarecer y acentuar las diferencias entre grupos con el fin de establecer una distinción positiva a favor de su propio grupo.

Los estereotipos son especialmente frecuentes cuando la distinción intergrupala es inestable. Los miembros tomados individualmente están por lo tanto motivados para preservar y fortalecer la superioridad de su grupo. Una consecuencia directa de esto es la tendencia a "sobreexcluir" a miembros ambiguos de un grupo evaluado como positivo (citado en Leyens *et al* , 1994)

Continúan Leyens, Yzerbit y Schadron (1994): según Tajfel, los estereotipos no se pueden entender verdaderamente a menos que sean tomadas en cuenta estas funciones. Como lo hace notar Condor (citado en Leyens *et al* , 1994), estos aspectos todavía no están en el centro del trabajo empírico. Se ha afirmado generalmente que los estereotipos cumplen con esas funciones, pero los procesos que los ligan con éstas permanecen oscuros. Condor insistió también en el importante problema teórico que es distinguir entre funciones entendidas como consecuencias y funciones entendidas como intenciones. Ciertos teóricos de la identidad social no parecen hacer la distinción y generalmente dan por sentado que los estereotipos

proviene de una intención deliberada. Por ejemplo, creen que el estereotipo sobre los negros fue creado para justificar la esclavitud.

Los autores mencionan también a Hogg y Abrams (citados en Leyens *et al*, 1994) quienes investigaron sobre el papel de la autoestima en el comportamiento discriminatorio. Sostienen que la discriminación entre grupos resulta de la intención de establecer o restaurar la autoestima del miembro por medio de una distinción positiva entre grupo propio y grupo extraño.

Para concluir, citaremos a Murdaca *et al*:

Sabemos de los estereotipos que están en todas partes, que habitan en cada uno de nosotros y que pueden ser considerados como una especie de subproducto perverso de los mecanismos de almacenamiento, de clasificación y de memorización de la información por nuestro cerebro. Poseer o utilizar estereotipos generalmente es considerado como desagradable o inaceptable; sin embargo, todo parece indicar que es ilusorio querer eliminarlos por completo. Los utilizamos para describir las diferencias entre los grupos o para predecir el comportamiento de otro. Dan forma a la imagen que tenemos de nosotros mismos y a los valores a los que adherimos como miembros de «nuestro» grupo, e influyen en los rasgos que nos diferencian de los miembros de «otros» grupos. Aun si pueden ayudarnos a reducir la complejidad de una situación, los estereotipos pueden de igual manera ser fuente de desigualdades y de injusticias (1995: www) (Traducido)

Para Murdaca *et al*, la tarea de cambiar los estereotipos no es nada fácil puesto que esto nos obliga a entender el proceso del pensamiento, a determinar nuestras afinidades o nuestras aversiones y a distinguir entre el bien y el mal. Hacer un balance y modificar los estereotipos resultan tan difíciles para las víctimas de estereotipos como para los opresores. Sin embargo, los estereotipos pueden ser cambiados; en ciertos casos, se tratará de un cambio natural y en otros, habrá resistencias. Murdaca subraya que para renunciar a nuestros estereotipos, debemos aceptar cambiar. Además, tenemos que estar abiertos a mentalidades o maneras de ver las cosas que se oponen a nuestros estereotipos, y rectificar los errores de juicio en los cuales éstos se basan.

El estereotipo nos puede llevar, como seres humanos, al etnocentrismo. Al no aceptar la cultura del Otro, la nuestra se va a ver como la mejor y toda nuestra actitud va a basarse en ella, en lo que vivimos con nuestro grupo. Es lo que explicaremos en el siguiente capítulo.

3.4 El etnocentrismo

En la introducción de su trabajo *Ethnocentrism: In Pursuit of the Benign*, Doug Lehman (1998) escribe que "la identidad corporativa de la mayoría de los pueblos depende de la división en un antagonismo básico: nosotros vs ellos; los de adentro vs los de afuera; la tribu vs el enemigo (traducido).

Dicho de otra manera, escribe Lehman retomando a Keen, la paranoia, lejos de ser una patología individual ocasional, es la condición humana normal. Es considerada a la vez normal y admirable, la esencia de la lealtad tribal y del patriotismo, dirigir un odio vitriólico hacia los extraños que apenas conocemos, y reservar amor para los que nos son familiares.

Lehman explica que el etnocentrismo tiene sus raíces en la territorialidad, que es la creencia en la necesidad de marcar el espacio de uno. Estos espacios pueden ser físicos, en su sentido geográfico, e intangibles, en el sentido de espacio de uno en el cosmos. La territorialidad crea ese espacio que se vuelve crucial para la visión de sí de un grupo. Es una adaptación al medio ambiente y al sostenimiento de la población. Para *The Social Sciences Encyclopedia*, la territorialidad tiene, según Kuper y Kuper (citados en Lehman, 1998), sus raíces en espacios marcados en el ejercicio del poder y de la influencia, indicando un acceso diferenciado para las personas y las cosas. Keen (citado en Lehman, 1998) escribe: "Lo desconocido no es digno de confianza", por lo tanto, una separación se hace entre la cultura de uno y otras culturas o estilos de vida.

El etnocentrismo empezó con marcar a los miembros y los no-miembros; de allí, los antropólogos encontraron los términos *ingroup* y *outgroup*, que podríamos traducir como *endogrupo* y *exogrupo*, respectivamente. Pero los humanos nunca existen solos en su cultura aislada; hay una interacción entre los grupos. Según Gould y Kolb, el etnocentrismo "incluye la idea de identificación por el individuo con la cultura de su grupo, y la suposición que los patrones de cultura de su grupo son los mejores y los modos de vida, los correctos" (citados en Lehman, 1998)

Guillermo Yáñez escribe:

Cada cultura es la expresión de una forma de adaptación a un medio natural. Este argumento es primordial porque permite constatar que toda forma de adaptación es satisfactoria para la sociedad correspondiente. Por lo tanto, podemos decir con certeza que no hay buenas o malas culturas y que, por supuesto, tampoco hay culturas superiores o inferiores.

Una cultura en total desintegración podría eventualmente ser calificada como inferior, pero esta situación se debería siempre a una brutal intervención externa no deseada, como en los casos de colonialismo, de explotación, de esclavitud, de dominación, etc (1998: www) (Traducido)

Según Yáñez, cada persona, al ser impregnada desde su nacimiento por la cultura de su sociedad, es moldeada como los demás miembros de la misma, quienes tienden a actuar y pensar de la misma manera y a identificarse con su cultura. Un individuo, al encontrarse frente a las costumbres del Otro, tendrá como reacción traducirlas y explicarlas en función de su propia cultura. Puesto que ha asimilado sus normas y valores culturales, le es difícil comprender la cultura de otras sociedades y va a afirmar que su cultura es mejor que las demás. Según Yáñez, esto es lo que la antropología llama *etnocentrismo*.

Para el autor, las manifestaciones más comunes del etnocentrismo pueden variar desde simples burlas o risas al rechazo a relacionarse con individuos de otras culturas o inclusive a actitudes de desprecio. Siendo resultado de la adquisición de una cultura, el etnocentrismo es propio de toda cultura.

Según la Electric Library's Free Encyclopedia, "el etnocentrismo es el sentimiento de que la manera de vivir, los valores, y los patrones de adaptación de un grupo son superiores a los de otros grupos. Se puede manifestar en actitudes de superioridad hacia miembros de otros grupos y se expresa a veces bajo la forma de discriminación, proselitismo o violencia". Estas actitudes de superioridad son a veces disfrazadas de paternalismo, principalmente en ciertas personas que llegan a un país en vías de desarrollo a ver en qué ayudan o en programas de intercambio.

Jettie Townsend (1999: www) escribe que a veces la gente cree que su percepción grupal (grupo propio) del mundo es la más realista, que es de hecho la única percepción válida. Descalifican las contribuciones culturales o académicas de otros (grupo extraño), viéndolas, cuando mucho, mediocres. Con esa visión miope hacia otros grupos, el grupo propio limita severamente su habilidad de aprender o de beneficiarse con el conocimiento que el grupo extraño tiene para ofrecer.

Junto con el avance de las sociedades y de las leyes, avanzan inevitablemente la tecnología y la comunicación. Todas las sociedades – principalmente las occidentales – que aplican las ventajas tecnológicas reciben un impulso: llegan a formar parte del "Nuevo Orden Mundial". Si no lo logran, sufren el aislamiento al no ser parte del panorama económico mundial.

Townsend (1999: www) afirma que, aunque el etnocentrismo se manifiesta en todas las culturas, hoy en día solamente son las sociedades avanzadas tecnológicamente las que poseen los medios para imponer su ideología a otras sociedades. Será solamente a través de una asimilación voluntaria o inconsciente como los principios culturales de una sociedad subordinada serán adoptados por una sociedad avanzada. La autora da el siguiente ejemplo: después de la disolución del Bloque Soviético, aparecieron los brotes de nacionalismos y las tensiones dentro de las repúblicas recién creadas y entre ellas. Los esfuerzos de la ONU han sido vanos: la fuerza

multinacional de paz, compuesta en su mayoría de soldados occidentales, se inserta en una sociedad a la que no comprende y en contra de la cual tiene prejuicios culturales

Un nuevo concepto, tendiente a atenuar el etnocentrismo, es introducido por Yáñez (1998: *www*): el *relativismo cultural*. En este caso, cuando dos o más culturas entran en contacto, no hay razones para emitir juicios de valores o hacer comparaciones vanas. Lo que se concluye es que las culturas son diferentes y que las diferencias no tienen escala jerárquica. Pero, dice Yáñez, existe el riesgo de transformar el relativismo cultural en ideología. Como ideología, ha permitido que algunos antropólogos sostengan que no se debe intervenir en ciertas culturas para que puedan conservar su originalidad; de esta manera, quieren conservarlas como "museos vivos"

Promovido así, es decir reconociendo los "museos vivos" (1998: *www*), el relativismo cultural puede ser tan nefasto como el etnocentrismo exacerbado que lleva a los estereotipos negativos y al racismo. En efecto, una cosa es respetar las otras culturas y otra es mantenerlas en el olvido, sin posibilidad de evolución, para verlas con curiosidad por su naturaleza diferente, como algo raro. Con el relativismo cultural "ideologizado", las culturas más desarrolladas tienen un instrumento para dominar a las que son vistas como originales y diferentes.

La "visión miope hacia otros grupos" que menciona Townsend (1999: *www*) y la idea que tenemos del Otro son el objeto de estudio de la Imagología, tema del siguiente punto de los aspectos teóricos.

3.5 La imagología

La Imagología nació en Francia donde su metodología se formó en los años cincuenta bajo el nombre de *Imagologie*. Los estudios de las imágenes se mantuvieron al frente en Europa, principalmente en Alemania donde el estudio crítico de la identificación nacional y la deconstrucción del nacionalismo eran vividos como una tarea impuesta por los errores recientes;

en la Universidad de Aquisgrán, fueron notables los trabajos del comparatista belga Hugo Dyserinck. Mientras tanto, en los Estados Unidos, la crítica literaria se orientaba más bien hacia lo estético. La imagología recibió un impulso por el hecho que, durante la misma década, los antropólogos y los psicólogos sociales empezaron a criticar su etnocentrismo. La *Revue de Psychologie des Peuples* ofreció interesantes análisis críticos de identidad nacional como auto-imágenes colectivas. Los estudios de la imagen volvieron a ganar fama estos últimos años con el resurgimiento de los nacionalismos y, más generalmente, de "políticas de identidades", y se encuentran en un clima más abierto al estudio de la naturaleza – construida discursivamente – de numerosos valores sociales y culturales.

La imagología es una especialización de la Literatura comparada. Marlene y Dieter Rall la definen como la disciplina que "se dedica a indagar las relaciones que existen entre literaturas de países vecinos o distantes" (1996: 7); además, estudia las relaciones interculturales en términos de percepciones mutuas y de imágenes.

Daniel-Henri Pageaux define la imagen "literaria" como "un conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización" (1994: 103). Para él, esto obliga al investigador a considerar no solo textos literarios y sus condiciones de producción y de difusión, sino también todo material cultural con el que uno ha escrito, pensado y vivido. Trabajando de esta manera, el investigador se encuentra en una disyuntiva en la que la imagen tiende a convertirse en revelador de los funcionamientos de una ideología (por ejemplo el racismo y el exotismo, como referencia al "extranjero tal como lo vemos"). Por ello, el investigador comparatista no puede negar la especificidad del hecho literario (relatos de viaje, ensayos, novelas, ficciones, teatro o, con menor frecuencia, poesía). Según Pageaux, esta doble exigencia y este cambio de perspectiva repercuten en los estudios de las imágenes y llevan a una redefinición del campo de investigación y de esta disciplina.

Para él, la imagología fue multidisciplinaria antes de tiempo y ha sufrido dos excesos, sobre todo en Francia: "por un lado, una atención excesiva a los textos literarios aislados del análisis histórico y cultural; y, a la inversa, una lectura reductora de los textos literarios transformados en inventarios de imágenes del extranjero" (1994: 102)

Pageaux explica por qué considera que es multidisciplinaria:

Es evidente que la imagología coincide con ciertas investigaciones realizadas por etnólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores de las mentalidades, quienes abordan problemas vinculados con la aculturación, la desculturización, la enajenación cultural, la opinión pública frente a un dato extranjero, entre otros. Al comparatista le conviene tomar en cuenta algunas preguntas planteadas por investigadores vecinos, y no para olvidar el estudio literario y ampliar desmesuradamente su "territorio", sino para confrontar sus métodos con otros y sobre todo confrontar la imagen "literaria" con otros testimonios paralelos y contemporáneos (prensa, paraliteratura, estampas, películas, caricaturas, etc.) Se trata de reinscribir la reflexión literaria en un análisis general que considere la cultura de una o de varias sociedades (1994: 102)

Para Pageaux, no podemos negar la importancia, en este campo, de la influencia de las ciencias humanas (antropología, ciencias históricas, semiología) Pero lo fundamental consiste en reorientar los estudios de imaginaria literaria (entre otros) y reinstalarlos en el centro de una problemática a la vez social y cultural que nunca debieron haber abandonado. El autor, retomando "una fórmula iluminadora" que Roland Barthes puso en su artículo "Histoire ou littérature?" (Sur Racine, 1960), escribe que la obra literaria es a la vez "signo de la historia" y "resistencia a esta historia". Al abordar textos literarios que tocan a la imagología, dice, es necesario ver en qué medida la representación del extranjero puede ser tributaria de una cierta opción ideológica, mezcla compleja de ideas y de sentimientos históricamente constatables; se debe identificar en el interior del texto, o de ser posible, mediante búsquedas históricas, las grandes categorías socioculturales que informan tal o tal texto, que permiten, sin esquematismo

ni generalización, clasificar este texto dentro de una gran "familia" de opinión cuyo conjunto constituye una sociedad, una cultura

La imagen del extranjero debe estudiarse dentro de un conjunto vasto y complejo: el imaginario, más concretamente el imaginario social. Para Pageaux, la noción vaga de imagen necesita una hipótesis de trabajo, que podría ser la siguiente: "Toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá" (1994: 103). Así, la imagen es la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. Es la representación de una realidad cultural a través de la cual el individuo o el grupo que la han elaborado, la comparten o la propagan, descubren e interpretan su propio espacio cultural e ideológico. El imaginario social se distingue por lo tanto por la bipolaridad entre *identidad* y *alteridad* y ésta se vuelve término opuesto y complementario con respecto a la identidad.

Con estas propuestas, Pageaux descarta "aquellas perspectivas de estudio que durante tanto tiempo han opacado la problemática de la *imagen*. Pensamos en la psicología de los pueblos o en la etnopsicología, en la caracterología o en la antropología étnica" (1994: 104).

Pageaux añade que algunos trabajos comparatistas, basados en diferentes grados en estas disciplinas, han desarrollado una especie de sociología cualitativa y descriptiva que desemboca en una imagen estándar del extranjero, cuyo valor metodológico se vincula con este "individuo tipo" o esta "personalidad de base" que presuponen estas disciplinas. Pageaux agrega: "Ahora bien, no se trata de buscar una imagen "media" del extranjero, a distancia igual de todas las series de estereotipos disponibles, y no se trata tampoco de abocarse prioritariamente al psiquismo o a los rasgos fundamentales del psiquismo de este o aquel extranjero. Al contrario la imagología se ha de abocar a la identificación de imágenes que coexisten dentro de una misma literatura, de una misma cultura" (1994: 104).

oriental) reveladores a la vez de una geografía sentimental nueva (con respecto a las Luces por ejemplo) y de un mal de siglo aún sin definir"

- b El segundo caso es inverso al primero: la realidad cultural extranjera es considerada inferior y negativa respecto de la cultura de origen: hay *fobia*, y esta actitud desarrolla a cambio una valorización positiva, un "espejismo" de toda o parte de la cultura de origen, la que mira. La germanofobia de la Francia de fines del siglo XIX, explica Pageaux, resulta en un espejismo latino que se opone exactamente a la barbarie alemana. A la superioridad del norte se opondrá la superioridad "moral" del sur, de las razas latinas "Estamos ante falsas "relaciones", ante falsos "intercambios" El espacio extranjero es un lugar de reconocimiento y no de conocimiento"
- c En el tercer caso, la realidad cultural extranjera es considerada positiva y encuentra su lugar en una cultura de origen que es acogedora, y es considerada igualmente positiva. Esta valoración positiva doblemente reconocida se llama *filia*. Es el único caso de intercambio real, bilateral. Pageaux explica que "mientras que la "manía" solo vivía de préstamos, (se importaba del extranjero ideas o hábitos, caso del "dandismo", variante algo pintoresca de la anglomanía francesa), la *filia* desarrolla procesos de evaluación e interpretación del extranjero" La *filia* es difícil y exigente porque pasa por el reconocimiento del Otro, mientras que la "manía" supone la aculturación brutal y la "fobia" entraña la muerte simbólica del Otro. Escribe Pageaux: "El Otro que vive al lado del Yo, ni superior ni inferior, ni siquiera diferente (¡los "espejismos" de la diferencia exótica o la coartada de la "diferencia" marginal para dejar de pensarse como Yo original!), el Otro reconocido como el Otro, simplemente"(1994: 122)

El imagólogo señala que en muchos estudios, comparatistas o no se cree estar hablando de *filia* cuando de hecho se trata simplemente de *fobia*: es más fácil importar,

adoptar ideas y datos extranjeros que volver a pensarlos para luego asimilarlos. La *filia* supone una voluntad de diálogo permanente que a veces se puede explicar por la preocupación de restablecer un equilibrio roto por las fobias y las manías. El autor menciona la germanofilia de Romain Rolland (severamente criticada) que se explica también por la preocupación de contrarrestar juicios apresurados, sumarios, rencorosos sobre la cultura alemana.

- d En el último caso, el fenómeno de diálogos y de intercambios se cancela para dar lugar a un nuevo conjunto en vías de unificación. Este fenómeno se nota especialmente en los movimientos que tratan de reconstruir unidades perdidas o de crear sistemas nuevos: panlatinismo, pangermanismo, paneslavismo, pero también cosmopolitismo, internacionalismo, de signos muy diversos. Se proclama en principio la multiplicidad de los intercambios, pero en el interior de un conjunto ordenado. Pageaux da como ejemplo el cosmopolitismo de numerosos hombres de letras franceses de los siglos XVII y XIX; supone, sin embargo, que el centro de este nuevo espacio mundial sigue siendo París. Y advierte: "Convendría más bien examinar las relaciones que tienden a convertirse en unilaterales y las rupturas que van perfilándose entre nuevos conjuntos (panlatinismo *versus* pangermanismo, panlatinismo sudamericano *versus* América del Norte, panlatinismo o "yanquifobia", para retomar una palabra del siglo XIX: ¿Pangermanismo, o bien esclavofobia, antisemitismo?")

Para Pageaux, las manías, fobias y filias son las manifestaciones más nítidas de una interpretación del extranjero, de una lectura del Otro. Son actitudes fundamentales que pueden revelar, en el interior de un texto o en un conjunto cultural, los principios mismos de la elección ideológica que supone toda representación del Otro. Si admitimos que una cultura se define también oponiéndose y comparándose a otras, la representación del Otro (literario o no) se vuelve

parte constitutiva de cualquier cultura y, a la vez, la forma elemental de un fenómeno cuya presencia y vigencia sociales son innegables. Las imágenes del extranjero constituyen este imaginario social planteado desde un principio como el horizonte mismo de la investigación imagológica. Así definido, el imaginario está sin duda íntimamente vinculado con la Historia, en el sentido de historia de los acontecimientos, política y social. Fenómenos tan importantes como el del "enemigo hereditario" o el del colonialismo y sus consecuencias ideológicas y culturales (racismo, exotismo artístico y literario) sin duda interfieren profundamente en la elaboración de imágenes y en el contenido mismo de un imaginario social en un momento histórico dado.

El autor afirma que la imagología podría constituirse como frente pionero de la literatura comparada, la cual, gracias a sus aperturas a las culturas extranjeras y a la diversidad de sus cuestionamientos y métodos, se puede constituir en "ciencia del hombre" en sentido propio. Y la pregunta está planteada: "¿Aspira la literatura comparada, por ciertos aspectos de su investigación, a la condición de "ciencia humana", sin negar por ello la especificidad de la literatura?" (1994: 128)

Para cumplir con esta ambición en el ámbito que nos ocupa, dice Pageaux, la literatura comparada tiene programas de investigación y cuestionamientos originales procedentes de su muy antigua especificidad: el estudio de la "parte extranjera" en un texto, en una literatura, en una cultura. Dispone no de un método, sino de un conjunto de métodos para resolver algunos problemas específicos.

En imagología, la forma de proceder, más que el método, parece ser estructural, interdisciplinaria e histórica. Esta forma de proceder, es decir la relación que el comparatista mantiene con su campo de investigación, lo lleva a plantearse su objeto de investigación como posible base para una reflexión sobre su propia investigación. Para Pageaux, aquí no se trata de pretender la objetividad; asevera que hace tiempo que muchos investigadores han renunciado a

una ilusoria objetividad "científica" No carece de interés verse obligado, dado el tema de la investigación, a reconsiderar su propia posición de investigador, el espacio de "Yo" que estudia, a reexaminar el propio sistema de valores conforme avanza la búsqueda del Otro Pageaux escribe que la imagología puede ayudar a una toma de conciencia (una objetivación) crítica de "nuestras" prácticas culturales, de "nuestros" reflejos mentales Permitiría una revisión y una reapropiación de la cultura del investigador y de su investigación Menciona la lección de los historiadores que justifica el estudio del pasado por el interés que ofrece para comprender el presente

Para terminar la mención a Pageaux, citaremos el último párrafo de su texto "De la imaginaria cultural al imaginario" en el que sugiere un camino que podría reactivar los estudios de literatura comparada:

El estudio de la imagen, la historia del imaginario tal y como la hemos expuesto, puede servir para reactivar algunos estudios comparatistas El programa de estudio podría resumirse de la siguiente manera: enumerar y analizar, diacrónica o sincrónicamente, todos los discursos sobre el Otro (literarios o no); integrar los datos sociales, históricos, pero también los datos que rigen jerárquicamente las relaciones interculturales, que son relaciones de fuerza y no simples intercambios o diálogos ; encontrar el camino de la búsqueda histórica, es decir, la síntesis, abocándose tanto a textos como a cuestiones sociales, culturales; confrontar las conclusiones con los análisis producidos sobre los mismos temas por investigadores de ciencias sociales y humanas ; en suma, elaborar una parte de esta historia "total" tan grata a los nuevos historiadores ya a la que los literarios, los comparatistas, tiene su lugar en la medida en que prestan atención a las dimensiones sociales y culturales del hecho literario (si osamos decirlo) a la vida de los hombres" (1994: 129)

De la Peña (1999: www) señala que actualmente muchas imágenes del Tercer Mundo ofrecidas en todos los países reflejan solamente aspectos negativos como corrupción, pobreza, desastres, crisis política y económica, guerrilleros, entre otros El público que las ve tiene así una visión inexacta de los países señalados; esas imágenes dañan la identidad del país receptor y favorecen la subordinación hacia los poderosos La autora menciona a Ariel Dorfmann y a

Armand Mattelart quienes muestran en su libro "Cómo leer al Pato Donald" cómo la transnacional Walt Disney presenta imágenes distorsionadas de los países en desarrollo

Sobre las imágenes de nuestro país, señalan:

Es indudable que Aztecland es Méjico: todos los prototipos del "ser" mejicano de tarjeta postal se guarecen aquí Burros, siestas, volcanes, cactus, sombreros enormes, ponchos, serenatas, machismo, indios de viejas civilizaciones. No importa que el nombre sea otro, porque reconocemos y fijamos al país de acuerdo con esta tipicidad grotesca El cambio de nombre, petrificado el embrión arquetípico, aprovechando todos los prejuicios superficiales y estereotipos acerca del país, permite Disneylandizarlo sin trabas Es Méjico para todos los efectos de reconocimiento y lejanía marginal; no es Méjico para todas las contradicciones reales y conflictos verdaderos de ese país americano (citados en de la Peña, 1999)

Joep Leerssen escribe que, en cuanto a su posición frente a la "imagen", los imagólogos tienden a ser muy escépticos acerca del valor objetivo de la información de tales "imágenes" e insisten en la cantidad de sufrimiento que esos prejuicios han causado (p ej el tratamiento a los judíos a través de la historia; el tratamiento a los nativos supuestamente "inferiores" y sub-humanos en varias colonias europeas), en contraposición con su total falta de utilidad en términos concretos (políticos, económicos o prácticos) Un imagólogo ve su quehacer en términos similares a los de, por ejemplo, un historiador que aborda la brujería, al cual no le importa saber si la brujería "funcionaba" realmente o no o si era moralmente correcto o erróneo conjurar las fuerzas ocultas Lo que cuenta para el imagólogo es la creencia que la gente vertía en la brujería y las consecuencias históricamente *reales* de esa creencia En otras palabras, aunque la creencia sea irracional, su impacto es real Es sobre esta base, sostiene Leerssen, que los imagólogos mantienen una distancia científica a la hora de estudiar los estereotipos nacionales, negándose a entrar en debates acerca del grado de "validez" objetiva y conservando necesariamente un cierto escepticismo

La distancia que recomienda Leerssen es con relación a un juicio de valor sobre un hecho cultural o histórico, y no impide la función social del imagólogo que busca las imágenes y los estereotipos. Leerssen coincide de cierta manera con Pageaux quien escribe, como lo vimos antes en este capítulo, que el estudio imagológico no debe ajustarse al grado de "realidad" de la imagen, a su relación con lo real, sino a un esquema cultural ya existente en la cultura "que mira", del cual debemos conocer los fundamentos, los componentes, el funcionamiento y la función social.

Con este capítulo sobre la Imagología, llegamos al final de las bases teóricas del trabajo. Así, se da una idea del camino escogido para analizar los tres libros de aventuras infantiles y descubrir la carga ideológica de su autor.

4. Hergé y las aventuras de Tintin en Sudamérica

Como mencionamos en el inciso 3.1 sobre la Teoría de la Recepción Literaria, es necesario desplazarse hacia el horizonte histórico del autor para tratar de comprender la esencia de su obra. Es lo que haré en este capítulo comentando pasajes de su vida y su obra. En la segunda parte son presentados los principales personajes de la serie.

En la tercera parte, que consiste en el análisis detallado de las tres aventuras, veremos cómo Hergé lleva su ideología a través del discurso de sus personajes y de las imágenes. Cabe aclarar que no se hace una crítica de las imágenes desde una perspectiva estética; es más, la obra de Hergé es una referencia de método y de técnica para el mundo de la historieta. La crítica a las imágenes es por la carga ideológica que se encuentra detrás.

Descubriremos sobre todo puntos relacionados primero con la imagología, a través de las imágenes – entendidas como representaciones mentales – que el autor tiene del Otro, que aquí es el latinoamericano. Como escriben Rall y Rall (1996), la imagología estudia, además, las

La distancia que recomienda Leerssen es con relación a un juicio de valor sobre un hecho cultural o histórico, y no impide la función social del imagólogo que busca las imágenes y los estereotipos. Leerssen coincide de cierta manera con Pageaux quien escribe, como lo vimos antes en este capítulo, que el estudio imagológico no debe ajustarse al grado de "realidad" de la imagen, a su relación con lo real, sino a un esquema cultural ya existente en la cultura "que mira", del cual debemos conocer los fundamentos, los componentes, el funcionamiento y la función social.

Con este capítulo sobre la Imagología, llegamos al final de las bases teóricas del trabajo. Así, se da una idea del camino escogido para analizar los tres libros de aventuras infantiles y descubrir la carga ideológica de su autor.

4. Hergé y las aventuras de Tintin en Sudamérica

Como mencionamos en el inciso 3.1 sobre la Teoría de la Recepción Literaria, es necesario desplazarse hacia el horizonte histórico del autor para tratar de comprender la esencia de su obra. Es lo que haré en este capítulo comentando pasajes de su vida y su obra. En la segunda parte son presentados los principales personajes de la serie.

En la tercera parte, que consiste en el análisis detallado de las tres aventuras, veremos cómo Hergé lleva su ideología a través del discurso de sus personajes y de las imágenes. Cabe aclarar que no se hace una crítica de las imágenes desde una perspectiva estética; es más, la obra de Hergé es una referencia de método y de técnica para el mundo de la historieta. La crítica a las imágenes es por la carga ideológica que se encuentra detrás.

Descubriremos sobre todo puntos relacionados primero con la imagología, a través de las imágenes – entendidas como representaciones mentales – que el autor tiene del Otro, que aquí es el latinoamericano. Como escriben Rall y Rall (1996), la imagología estudia, además, las

relaciones interculturales en términos de percepciones mutuas, pero no las vamos a encontrar en este estudio porque lo que más aparece son percepciones en un solo sentido, del europeo hacia el latinoamericano.

Para Hergé, el habitante del sur del continente americano, sobre todo si es de piel oscura, es misterioso, calculador, conspirador, propenso a matar, fetichista, atrasado en su civilización y en sus costumbres y poco serio en el gobierno. Sobre el último rasgo, veremos, entre otras imágenes, a unos revolucionarios fantasiosos cargando la bomba encendida bajo el brazo, una revolución de unos minutos un jefe de estado poco dedicado a los asuntos del país. Acerca de esta supuesta ingobernabilidad, Nair María Anaya Ferreira, autora de *la Otridad del Mestizaje. América latina en la literatura inglesa* afirma:

Se puede decir que la acción de prácticamente todas las tramas situadas en el continente se inscribe en el contexto de revoluciones y rebeliones armadas y, lo que es peor, se da por sentado que este tipo de acontecimiento es el resultado de la naturaleza anárquica e indolente de la población local. Al distorsionar o pasar por alto las posibles causas sociales, económicas o políticas de dichos acontecimientos, la imagen de América Latina como el continente de las revoluciones niega la historia de la región y perpetúa el estereotipo de las sociedades primitivas, agresivas e incompetentes (2001: 15)

Otra base teórica que se asocia con la imagen del Otro es el etnocentrismo. Emerge en los cuentos de Hergé a través de las ideas del europeo inteligente, supuestamente invencible y poseedor de grandes valores y del conocimiento, superior al salvaje malo y cruel – a menos que se trate del "buen salvaje" – que será siempre el dominado por el "bien" representado por Tintin, o al salvaje tonto que tiene que ser instruido y guiado por el europeo. Está también la idea del Otro que piensa, vive, habla y se viste de otra manera, y la de una civilización mejor que otra. Cabe notar que en todos sus viajes, Tintin y sus amigos ven a los demás como los "Otros", cuando ellos mismos lo son porque se encuentran precisamente en tierra ajena. En esta situación de visitante en un suelo extranjero, Tintin debería ser modesto, deseoso de enterarse cómo son y

cómo viven en otras partes. El dicho mexicano "Al país donde fueres, haz lo que vieres" invita a ser abierto en un país distinto del nuestro, entre gentes de un *exogrupo*, y a acoplarse, en la medida de lo posible, a los hábitos de ese pueblo. En cada estancia en el extranjero, Tintin lograría enriquecerse con nuevos contactos humanos, con un conocimiento por lo menos elemental de los hechos históricos y sociales y con impresiones captadas de los colores, las formas, los olores y los ruidos. Pero Hergé envió a su héroe allá no en un afán de intercambio de vivencias o de culturas; al contrario, prefirió que llevara elementos de su civilización cuya supuesta superioridad podría así demostrar.

Por otro lado, debemos tomar en cuenta el contexto histórico en el cual vivía Hergé y las influencias, sobre todo del ambiente colonialista, que sufrió al momento de escribir estas aventuras, lo que bastaría para buscar una explicación de la carga de ideología y de los estereotipos. Pero este análisis crítico tiene plena vigencia hoy en día porque estos tres libros de aventuras se siguen vendiendo sin haber sido modificados.

El culto a Tintin no ha perdido nada de su esplendor: existen numerosas tiendas "Tintin" en las cuales se venden toda la colección de libros, estatuillas, playeras, camisas, chamarras, gorras, llaveros y plumas con las efigies del héroe y de su perro, o de alguno de los personajes de sus aventuras. Al lector no le importa ver en las imágenes de las aventuras de Tintin lo anticuado de su vestuario y de la gente en general o los automóviles de modelos pasados o las casas antiguas, porque de todos modos sigue existiendo la gran brecha entre esta civilización, representada por el héroe, y la civilización "mirada", representada por todos sus enemigos, o bien por sus amigos "buenos salvajes". Es la razón por la cual se puede considerar este análisis no como un estudio de imagología de un período dado de la literatura o de la historia, sino como uno totalmente actual.

Finalmente, debemos preguntarnos acerca del peso entre humorismo y estereotipos. Las historietas infantiles, a menos que sean de divulgación científica o de episodios de la Biblia o de

la Historia, están destinadas esencialmente a entretener a los niños. Es evidente que, a baja edad, el niño se divierte con el dibujo más que con ideas o juegos de palabras. Podemos comprender entonces que Hergé haya dibujado numerosas caricaturas de los personajes, hasta de ciertos amigos de Tintin o de gente de su medio, y se explicaría lo grotesco de ciertas fisionomías, sobre todo de los árabes y judíos, de los latinoamericanos mestizos y de los supuestos salvajes. Para terminar de hacerlos cómicos, los puso en actitudes feroces, sumisas, obsequiosas o falsas.

El humorismo es el único medio para hacer reír a los lectores y Hergé lo hace ridiculizando en el discurso y en la imagen a muchos personajes secundarios del entorno de Tintin, es decir personajes de su propio grupo. Pero en estas aventuras, el humorismo se da sobre todo en los diversos retratos del Otro, el que está fuera de su grupo, y se hace a costa de él. El Otro es representado aquí como el mexicano, el peruano, el indígena, el inca, el mestizo y el revolucionario y en los personajes superficiales de la vida política agitada de esta parte del continente americano. Analizar estas muestras de humorismo es un verdadero dilema: dejarlas como meras escenas o discursos divertidos o ir más allá y descubrir los estereotipos. No ha sido fácil decidir cuáles demostraciones de humor – y por lo tanto, cuáles estereotipos – escoger para su análisis, pero como se menciona en la justificación, me guié por la búsqueda de la imagen del Otro.

4.1 Hergé, el padre de Tintin

Georges Remi nació el 22 de mayo de 1907 en Bruselas. Es más conocido por su seudónimo Hergé formado por las iniciales R de su apellido y G de su nombre, lo que explica en una entrevista concedida el 9 de enero de 1979 al periodista Jacques Chancel en el marco de la emisión *Radioscopie* de Radio France:

Hergé: Si tomé este seudónimo, es porque pensaba que un día, quizás, después de haber trabajado mucho, me volvería un buen dibujante, y mientras me volvía un buen dibujante, me refugiaba detrás de un seudónimo y más tarde, me decía a mí mismo que un día quizás entonces firmaría con mi verdadero nombre, Remi Georges

Chancel: Pero, ¿era miedo o era modestia?

Hergé: Quizá los dos, los dos quizás. (1979: www) (Traducido)

Desde los primeros años de su vida, Hergé mostró una inclinación por el dibujo. Fue un



excelente alumno, excepto – paradójicamente – en dibujo, donde no podía sacar buenas calificaciones. En 1929, sale de la educación laica e ingresa a la católica. En 1918, según Vermaut, ingresó al movimiento de los *Boy-Scouts de Bélgica*, grupo neutro que abandonó en 1921 para entrar al grupo católico de su colegio.

Su carrera de ilustrador empieza en la revista *Le Boy-Scout* en la cual aparecen, el 1º de mayo de 1922, sus cuatro primeros dibujos. Rápidamente, esta actividad iba a volverse una pasión que determinaría su juventud. Al mismo tiempo que colaboraba con la revista mensual de los Scouts de Bélgica, Hergé – firmando así desde esta fecha sus trabajos – presta su concurso gráfico a la A C J B (Acción Católica de la Juventud Belga). Vermaut escribe que su firma se encontrará también en muy austeras revistas como *Le blé qui lève* (El trigo que crece), *L'effort* (El Esfuerzo), *Jeunesse* (Juventud) y *Cadet* (Cadete), etc.

Al término de la escuela preparatoria, en 1925, Georges Remi inicia su vida profesional como empleado del servicio de suscripciones del muy clerical y nacionalista diario *Le XXIème siècle* (El Siglo XX). En 1926, realiza la portada de la revista y, en julio del mismo año, nace el que será su primer héroe: Totor. Citemos a Hergé, entrevistado por el crítico de historietas Numa Sadoul: "Puesto que era boy-scout, me puse a contar la historia de un pequeño boy-scout a otros pequeños boy-scouts, y esto dio *Les aventures de Totor, C.P. des Hannetons* (Las Aventuras de Totor, Jefe de Patrulla de los Abejorros) (Sadoul, 1983: 34)

En 1927, nos informa Vermaut, Georges Remi recibe del director del diario, el Padre Norbert Wallez, – "personalidad de ideas conservadoras donde tradicionalismo, racismo y anticomunismo se llevan bien" (Benzelikha, s f) – las responsabilidades de aprendiz fotógrafo, de ayudante de fotograbador y de dibujante. La influencia del Padre Wallez ha permitido siempre reducir las responsabilidades de Hergé en la apología de esas "ideas"

Sobre su mirada colonialista y el racismo que salían en sus libros en esos años, Hergé se justifica en la entrevista concedida a Jacques Chancel:

Hergé: Pienso que no me singularizaba, bueno, creo que todo mundo era en esa época, primero anticomunista o más bien, más exactamente, en el caso del siglo XX, antibolchevique – el hombre del cuchillo entre los dientes –

Chancel: ¿Es en 1929 ?

H: Es en 1929, no lo olvidemos, y, eh, en cuanto al Congo, era evidente, parecía evidente, que de tiempo inmemorial, los negros eran hechos para servir a los buenos blancos que estaban allá, enviábamos a buenos misioneros. (hacíamos) hospitales, ferrocarriles, quién sabe qué más, todas las "ventajas" – entre comillas – de la civilización. Así, yo era colonialista como todo mundo era colonialista; había una Lotería Colonial en Bélgica, estaba su Exposición Colonial en París, todo eso era evidente, al parecer

Ch: ¿Con toda honestidad?

H: Con toda honestidad ¡por supuesto!

Ch: Entonces, lo que importa, es saber lo que usted es hoy en día, si ha cambiado

H: ¡Ah, pero por supuesto!

Ch: si está transformado ¿Son los acontecimientos los que lo han cambiado o su naturaleza era diferente?

H: Por supuesto, los acontecimientos me hicieron cambiar, además evoluciono como todo mundo evoluciona (1979: www) (Traducido)

Queriendo alcanzar a la juventud para influir en ella con sus valores, el Padre Wallez crea, el 1º de noviembre de 1928, un suplemento semanal para su periódico: *Le Petit Vingtième* (El Pequeño Vigésimo), del cual Hergé es nombrado director. Según Vermaut, en enero de 1929, Hergé crea a Tintin en este suplemento "Era un poco el hermanito de Totor, un Totor transformado en periodista pero siempre con su alma de boy-scout". (Sadoul, 1983: 34)

A los 21 años, el 10 de enero de 1929, Georges Remi inicia su carrera, influenciado por la ideología antibolchevique que reinaba en la dirección del *Petit Vingtième*

Sobre los inicios de la actividad de dibujante de Hergé, citemos a Benzelikha:

La carrera de Tintin comienza por un viaje a la Unión Soviética: *Tintin au pays des Soviets*, en el cual las tribulaciones de nuestro joven reportero sirven todas para representar una región azotada por las peores exacciones y para justificar la vanidad de todo cambio, de toda revolución. Cabe mencionar que un régimen regicida, un pueblo de mendigos y la esperanza de una existencia mucho mejor, no podían sino inspirar la aversión de una juventud sana y arraigada en sus valores, como quería el Hergé de esa época.

Por supuesto, decenas de años más tarde, el gran dibujante negará interesarse tanto en la política como en la religión; en efecto, en una entrevista dada en 1982, Hergé afirma nunca haberse preocupado por la política, aunque se reconociera como un hombre de derecha, ni por la religión, aunque fuera a misa (s f) (Traducido)

Al leer la obra, nos damos cuenta que Hergé sí hacía política. Su personaje recorría el mundo, se encontraba con muchas gentes y, forzosamente, en su discurso había una carga ideológica, siempre con ideas dominantes. Numa Sadoul, en una entrevista con Éric Aeschmann para el diario francés *Libération*, dice que "en la mayor parte de la obra, Tintin es un centrista, un representante de la democracia cristiana tal como existe en numerosos países europeos, pero más típico, más belga. Defiende el orden y la ley, pero con principios morales y de una manera generosa: hay que dar a los pobres, ayudar a la gente necesitada" (1999: www). Según Sadoul, Tintin es polimorfo, es capaz de encarnar valores contradictorios. Pero, aunque sea buena gente, su compromiso es al lado de los valores dominantes, no en contra de las desgracias del mundo. Y la policía es uno de sus valores fundamentales. Aunque sea presentado como periodista, pasa su tiempo ayudando a ésta a detener a los maleantes.

En 1932, sucede un encuentro decisivo con el joven chino Tchang Tchong-Jen, quien anima a Hergé a informarse seriamente sobre los países adonde envía a su héroe. Este estudiante de la

Academia de Bellas Artes de Bruselas abre un mundo nuevo al autor de Tintin, quien empieza a tomar su oficio más en serio

El mismo año, es publicada la segunda aventura de Tintin, esta vez en el Congo Belga. Según Benzelikha, la elección del país se debió a la influencia del padre Wallez quien quería una aventura del héroe en las colonias, mientras Hergé deseaba enviarlo a Norteamérica. En esta aventura, vemos a Tintin con un casco colonial, manejando un discurso lleno de estereotipos racistas y colonialistas. En una entrevista con Numa Sadoul, Hergé, queriendo defenderse, reconoce que, al escribir y dibujar *Tintin en el Congo*, había sido influido por los "prejuicios de la época" y que no era otra cosa que el "espíritu paternalista"

Según Benzelikha, fuera de los textos y guiones, el dibujo mismo revela racismo: los personajes negros, inclusive en versiones modificadas a causa de la presión de los críticos, siempre son representados por rasgos caricaturescos. Los judíos son caricaturizados desde los primeros dibujos de *Tintin au pays de l'or noir*: nariz ganchuda y otros estereotipos antisemitas ocupan esos episodios acordes con su época, puesto que coinciden con el inicio de la Segunda Guerra Mundial por los nazis.

Sobre ese racismo, Benzelikha escribe:

La "dialéctica" antisemita, si es que existe y como toda dialéctica de rechazo, es ilustrada perfectamente en las dos acepciones del término, por un personaje de nombre Finkelstein, suerte de doble, hasta el copetito, de Tintin, del cual apenas se diferencia por la nariz ganchuda, los ojos pequeños y una actitud obsequiosa que Hergé atribuye a los únicos personajes judíos del cuento. La intención, quizás inconsciente, es la que consiste en afirmar que "están en todas partes", a tal punto que se parecen a nosotros, pero "hay que reconocerlos", puesto que no son como nosotros, lo que se inscribía perfectamente en el ambiente de ese tiempo. Por cierto, huelga constatar que esos episodios del *Oro negro* serán quitados en los años sesenta en la tercer versión de ese álbum, misma que coincidirá con la desaparición del "judío" del universo tintinesco (s f) (Traducido)

Según Benzelikha, los árabes no recibieron el mismo "trato de favor", es decir que no desaparecieron de los libros. En 1932, en *Les cigares du pharaon*, el árabe era, a través de los rasgos de Patrash Pasha, "un ser de fisonomía ingrata, con una nariz grande y deforme, una dentadura prominente, un rostro abotargado y un aire gozoso" (s f: www). Después de ese cuento, Tintin se va a China en *Le Lotus bleu*, aventura en la que Hergé toma partido por los más débiles en el marco de la agresión japonesa contra China. Esta posición se debe en gran parte a su encuentro con el joven Ichang Ichong-Jen, un chino "cultivado", que le abrió los ojos hacia el Otro. Según Benzelikha, con ese Otro tan lejos, la toma de posición no provocó ningún cuestionamiento fundamental. Sin embargo, Hergé quedará marcado por este impulso hacia el que es diferente, y por cierto compromiso. Philippe Videlier (1994) señala que en esa época, Hergé conoce también a Léon Degrelle, el futuro jefe del movimiento de extrema derecha belga, luego colaborador de los nazis, quien mandó editar en 1932 por la casa editorial Rex de Lovaina, una "Historia de la Guerra Escolar" ilustrada por el creador de Tintin. Para Sadoul (1983), aunque Hergé y Degrelle mantuvieron por un momento buenas relaciones, es importante precisar que el dibujante nunca compartió las ideas del líder fascista. Sin embargo, Sadoul señala que ninguna verdadera biografía intelectual de Hergé permite afirmar ni invalidar esta afirmación.

En los siguientes dos libros, posteriores a su encuentro con Ichang Ichong-Jen, el autor decide valientemente no eludir los acontecimientos de su época y pinta los deseos expansionistas de la Alemania nazi. Pero este compromiso dura poco porque Hergé se conforma después de la invasión alemana a Bélgica: regresa al periódico controlado por el Ocupante y ejerce allí su oficio.

Rápidamente, los éxitos de Tintin se multiplican; entre 1930 y 1939, sale una nueva aventura casi cada año. Según Vermaut (s f), Hergé no tardó en ser rebasado por su éxito. Sus aventuras de Tintin obtienen un éxito aún creciente y se vuelven referencias de historietas por su estructura

y su guión Pero la crítica empezó a crecer Hergé estaba sufriendo la influencia de su medio burgués y de su educación católica, pero con el paso de los años, su héroe tuvo que evolucionar bajo la influencia de la "censura" y de la Iglesia, entre otros. Así, del travieso muchacho reportero, Tintin se transforma en un ser sin defectos, siempre bueno, sin reproches, que no mata, en resumen un modelo para los jóvenes

Según Videlier (1994: www), en octubre de 1940 – ya en plena ocupación alemana –, el *Petit Vingtième* deja de editarse y Hergé entra como jefe de redactores del suplemento para la juventud *Soir Jeunesse* del diario *Le Soir*, reaparecido bajo control alemán Videlier menciona estas líneas escritas por la dirección del diario en sus columnas del 6 de junio de 1994: "Recordemos que la imprenta y el título de *Le Soir* fueron usurpados por simpatizantes de los nazis durante la Ocupación" (1994: www) A Hergé se le reprochó la colaboración con ese periódico, así como la indiferencia que mostró ante los trágicos acontecimientos que estaba viviendo el mundo

Sin embargo, sobre este periodo de su vida, también hay gente que sale en su defensa. Garen Ewing (1999: www) nos da unos ejemplos que respaldan la defensa del autor Se refiere primero a *Le Sceptre d'Ottokar* (1939) Los acontecimientos en Europa en 1938 estaban empeorando rápidamente: Hitler había anexado Austria en marzo, y varios otros países estaban amenazados Este libro salió por primera vez en agosto de ese año Presentaba al país de "Sylavia", que era una mezcla de Bélgica, Checoslovaquia y Yugoslavia, y que estaba amenazado por la poderosa "Borduria", una copia de Alemania Su Guardia de Hierro (Partido Nazi) llevaba uniformes tipo SS, sus aviones recordaban los Heinkel y su dirigente nacional era un dictador fascista llamado Musstler (una mezcla de Mussolini e Hitler) Según Ewing, los "bordurianos" eran los malos del cuento

El siguiente libro de Tintin fue *Tintin au pays de l'or noir*, aventura en la cual el enemigo planea destruir un ducto de petróleo de los Aliados, trabajo que encarga a un Sr Müller – un

apellido que no deja duda sobre su país de origen – La invasión de Bruselas por el ejército alemán impidió que Hergé siguiera escribiendo su libro; dispensado del servicio militar por motivos de salud, tuvo que irse a París como lo hicieron miles de otros belgas. Pero, cuenta Ewing, seguía fiel a su patria y, cuando el Rey Leopoldo III lanzó un llamado al retorno al trabajo y a permanecer con Bélgica contra viento y marea, Hergé tomó la decisión de regresar. Allí, gracias a un amigo, pudo seguir escribiendo las historias de Tintin en el periódico *Le Soir* controlado por el Ocupante; pero dejó de lado *Tintin au pays de l'or noir* por su trasfondo de guerra y emprendió la escritura de *Le Crabe aux pinces d'or* (1941), que no contenía ninguna tendencia política. Ewing afirma que, durante las hostilidades, todas las aventuras de Tintin fueron estrictamente placenteras. Los nazis obviamente no fueron satirizados; por otro lado, si Hergé hubiera sentido simpatía alguna para el nazismo, sus ideas hubieran salido en su trabajo del tiempo de la guerra. Ewing también dice que el padre de Tintin desdenó un ofrecimiento de la Gestapo de volverse informante y que tampoco aceptó la invitación del Movimiento Fascista Belga de ser su dibujante oficial. Recordemos que fue en 1932 cuando Hergé dibujó la portada de un libro editado por ese movimiento y que, según Numa Sadoul (1983), nunca simpatizó con esas ideas.

En septiembre de 1944, los Aliados liberaron Bruselas y los alemanes se fueron. Cualquiera que hubiera trabajado para la prensa nazi en tiempo de la Ocupación fue impedido de ejercer alguna actividad profesional. Acusado de haber colaborado con el ocupante, Hergé es arrestado varias veces por traidor por diferentes grupos de la Resistencia y mantenido aparte de toda publicación. Al mismo tiempo, el Rey Leopoldo III fue mandado al exilio por razones similares. haberse quedado unido a Bélgica durante el régimen nazi. Según Erwing, todo lo que deseaban el Rey y Hergé era que su país siguiera lo más normal posible en esas difíciles circunstancias; de hecho, más tarde, los dos hombres se volvieron grandes amigos debido a su suerte común. Hergé

quedó impedido de trabajar por dos años pero no se quedó inactivo: él y su amigo Edgar P Jacobs dibujaron historias bajo el seudónimo de Olav y también se dedicaron a reescribir y colorear algunos de los primeros libros de Tintin

El 26 septiembre de 1946, nace el semanario belga *Tintin* y Hergé es rehabilitado, dando el primer éxito a su editor, Raymond Leblanc

Entre 1947 y 1966, escribe Vermaut, Hergé escribe diez aventuras más de Tintin y retoca dos ya editadas años atrás. Se empieza a notar en las diferentes reediciones las marcas de cierta "censura", producto de una recepción crítica, concretamente de una atención más particular hacia lo dicho y lo hecho por el héroe. El horizonte histórico en el que Hergé había escrito la mayoría de las aventuras ya no coincidía con el de los lectores de los años sesenta. Los tiempos habían cambiado, el antisemitismo, el racismo y el paternalismo colonial ya no tenían razón de ser, al menos en la literatura infantil. Al mismo tiempo, empiezan a notarse las marcas de un Hergé más "viejo", más maduro, que ha ganado en celebridad.

Hoy en día, y desde los años 50, Tintin se ha vuelto un verdadero éxito económico. Numerosas marcas recurren a él para sus publicidades, y en las "boutiques Tintin" se venden una gran variedad de recuerdos y de accesorios de todo tipo con la efigie de Tintin y de sus amigos y enemigos. Todo esto, escribe Vermaut, hizo que se apartaran los auténticos apasionados del único y verdadero Tintin, el de las aventuras pasadas y más recientes.

En 1976, sale *Tintin et les Picaros* que obtiene un gran éxito público pero un recibimiento mitigado de la crítica. El 17 de enero del mismo año, Hergé recibe de la Compañía Walt-Disney un "Mickey", estatuita que no había sido otorgada desde el fallecimiento de Walt Disney en 1966. Cabe mencionar que se trata de la multinacional de la que Dorfmann y Mattelart hablan a propósito de "Aztecland" en su libro *Cómo leer al pato Donald*.

El éxito de Tintin se extiende más allá del mundo francófono y sus álbumes, vendidos por millones de ejemplares, han sido traducidos a cuarenta lenguas. Jamás Hergé habría imaginado que su héroe tendría una importancia tal que De Gaulle diría más tarde: "En el fondo, mi único rival internacional es Tintin" (Vermaut, s.f)

En el verano de 1980, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad de Hergé: anemia y gran debilidad. A principios de 1983, se diagnostica una leucemia que lo lleva a la muerte el 3 de marzo, después de una semana de coma.

4.2 Los personajes

El personaje principal es, por supuesto, *Tintin*. Siempre es designado así y no sabemos si es un nombre o un apellido. No le conocemos ningún pariente, solo algunos amigos y Milou, su perro fiel.

En una entrevista con Chancel, Hergé explica por qué Tintin no tiene familia:

Chancel: Tintin no tiene familia

Hergé: ¡No!

Ch: ¿Por qué?

H: Creo que es inconsciente también esa cosa, porque, cuando lo hice, no pensaba en todos esos problemas, pero a la larga

Ch: ¡Pero usted pudo rectificar más tarde! (Tintin) pudo haber encontrado a una muchacha en alguna parte

H: Sí, pero creo que es mucho mejor que esté solo, que sea libre de, de sus desplazamientos, que pueda ir adonde sea, no tiene que pedir permiso a nadie, hace lo que quiere, eso es lo que le da cierta libertad, una gran libertad (1979) (Traducido)



Es difícil decir la edad de Tintin; su baja estatura y su aspecto joven hacen suponer que es un adolescente pero se comporta como un adulto. Su oficio es reportero pero nunca se

le ve ejerciendo ese trabajo, excepto cuando escribe un reportaje en *Tintin en el país de los*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Soviets Más bien, en todas sus aventuras, Tintin actúa como detective siguiendo los pasos de malhechores y también de tesoros. Para saber más sobre su forma de ser y su carácter, recurriremos a los comentarios de Nicolas Sabourin:

Tintin lucha contra todo lo que está mal. Está en defensa de los débiles, está siempre listo para salvar vidas arriesgando la suya y para perdonar. Por cierto, ¿no será apodado "Corazón puro" en el Tibet? Manifiesta una gran fidelidad para con sus amigos y no se dejará corromper. Además, Tintin no es del estilo que se deja llevar por el coraje. Prefiere analizar la situación antes de actuar.

Tintin es un personaje extremadamente inteligente e imaginativo. Parece tener cierta facilidad con las lenguas y lee mucho. ¿Tendrá respuesta para todo? Posee una potencia de deducción y una astucia poco común. Además, Tintin está a gusto en cualquier disfraz y sabe mostrarse muy convincente así vestido. Además, de igual manera sabe conducir automóviles, motocicletas, locomotoras y tanques de guerra y montar a caballo, detener la barra de un barco o pilotear un avión. Aunque tenga una apariencia endeble, da prueba de una gran fuerza física. En lucha cuerpo a cuerpo, siempre saldrá vencedor. Conoce el boxeo, es muy buen nadador y tirador, practica la gimnasia y más tarde, el yoga. (1996: www) (Traducido)

Tintin, en su papel de portador de los valores occidentales que lucha contra el mal, siempre ha fingido ser ingenuo, ayudado por su apariencia física débil. Es muy astuto y termina siempre engañando y derrotando a los malos del cuento.

Desde el principio, *el perro Milou* es su compañero fiel. Tiene un carácter sorprendentemente humano; presiente los peligros de los cuales saca a su amo, quien, por supuesto, es el único humano tratado por él. Con los demás humanos, las relaciones son difíciles. Milou tiene pocas con otros animales; los escasos contactos con ellos son cuando les ladra porque son animales desconocidos o impresionantes para él, como un llama o un elefante.

El Capitán Archibald Haddock es el amigo fiel e inseparable de Tintin. Vive en el castillo de Moulinsart entre campos y bosques, en la provincia belga. Es un impulsivo que se deja llevar por su entusiasmo o su desánimo, es muy enojón y sus arranques son espectaculares pero breves. A pesar de eso, es muy sensible y no dudaría en dar su vida por su amigo Tintin. Tiene también

mucho afecto por el profesor Tournesol. Entre sus más de 200 insultos destacan, en el marco de este estudio, “*analphabète, Aztèque, Inca de carnaval y Zapotèque*”

Tryphon Tournesol es otro amigo de Tintin. Es un científico polifacético, casi sordo y distraído. Es un personaje de aspecto tranquilo, sin embargo imprevisible y presto a enojarse. No expresa muchos sentimientos y se sabe poco acerca de él. Hergé utiliza aquí un estereotipo dirigido a alguien de su cultura, el del científico distraído y poco sociable.

Sobre los detectives Dupond y Dupont, que aparecen en casi todas las aventuras de Tintin, Sabourin (1996) nos cuenta que, aunque sean casi idénticos, no son mellizos, como lo revela la ortografía de sus apellidos. El único detalle que los distingue es la forma de sus bigotes: el de Dupont termina en picos y el de Dupond es recto. Miembros de la Seguridad Nacional, luego de la Policía Judicial, los Dupont llevan investigaciones más o menos discretas y eficientes. Son torpes; queriendo pasar inadvertidos en la multitud, llegan a vestirse con trajes locales pero nunca les resulta. A menudo caen, tirando cosas en los mercados donde provocan un gran caos. Sabourin los describe como muy desorganizados, lo que se refleja en su lenguaje; muestras de ello son sus *lapsus*, sus pleonasmos, sus *je dirais même plus* (“es más, yo diría”), o *c’est mon opinion et je la partage* (“es mi opinión y la comparto”) (traducido). Tenemos aquí a dos personajes ridiculizados para hacer reír al joven lector.

Bianca Castafiore, cantatriz muy renombrada de la Scala de Milán, es, según Sabourin, el único personaje femenino de importancia en el universo de Tintin. Tiene un temperamento netamente histérico y es vanidosa. Narcisista, no ve más que a ella misma. Su repertorio musical es poco extenso (interpreta siempre la misma melodía de *las Joyas* de Fausto, de Gounod) y no muestra una gran cultura general. Es impresionable y se desmaya con cualquier amenaza. De vez en cuando, se hace invitar a Moulinsart donde se instala por un tiempo. Sus relaciones con los demás personajes son un poco enredadas pero, sin embargo, Tournesol cae inmediatamente bajo

su encanto Cabe decir, según Sabourin, que "con una interlocutora como ella, poco importa que la conversación no tenga ningún sentido, puesto que cada cual es sordo a su manera..." (1996: www) (traducido)

Por supuesto, todos estos personajes, excepto Tintin, son cómicos No hay crítica en este trabajo contra la manera en que Hergé los representa porque salen en unas tiras destinadas a divertir a los niños Inclusive, como vamos a ver adelante, varios de ellos son objetos de estereotipos Pero no se les dio mucha importancia porque son estereotipos "suaves", y también porque son dirigidos a miembros del *endogrupo* del autor, lo que sale del tema presentado del trabajo

Según Sabourin (1996), a pesar de parecer intemporal y universal, Tintin atravesó medio siglo de historia y de conmociones Hergé, como todos sus conciudadanos, fue testigo o actor de esos acontecimientos y quiso poner en las aventuras de su héroe un trasfondo acorde con la realidad histórica y geográfica Es la razón por la cual casi siempre sucesos reales para la trama de su relato, sin que por ello sean el tema principal

Ya tenemos una idea relativamente completa de la vida de Hergé y de las influencias que se ejercieron en él También conocemos a los personajes principales de la obra que sirvieron por más de 40 años para la expresión de las ideas del autor y la consiguiente comparación con el Otro

En la siguiente sección, parte medular de la tesis, se encuentra el estudio detallado de los libros escogidos, que consiste esencialmente en la búsqueda de los indicios de la ideología de Hergé Como lo mencioné anteriormente, lo que guía la investigación es el señalamiento y la denuncia del agravio que sufren, en esta obra destinada a la juventud europea, los habitantes – indígenas o mestizos – de los países latinoamericanos

4.3. Análisis de los tres libros

4.3.1. L'Oreille cassée (1937)

La aventura contada en este primer libro (cuyo título en español es *La Oreja rota*) se desarrolla en San Theodoros, primer país ficticio y, como subraya Sabourin, "concentrado de América Latina". Tiene como trasfondo la lucha de esa época entre dos compañías petroleras reales pero de nombres ficticios en el cuento: la Standard Oil norteamericana se transforma en "General American Oil" y la Royal Dutch Shell anglo-holandesa es la "Compañía Inglesa de los Petróleos Sudamericanos". Ayudando al realismo, los paisajes que vemos durante la huida de Tintin hacia "Nuevo Rico" concuerdan bien con los paisajes que se encuentran entre La Paz y Asunción.

Al momento de escribir esta aventura, Hergé toma conocimiento de un conflicto casi desapercibido en Europa: la Guerra del Chaco, que habían librado Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935 y cuya paz aun no estaba firmada. Robert Craig Johnson (1996) cuenta los orígenes y el desarrollo de esta guerra. El Gran Chaco pertenecía originalmente al mismo distrito colonial español (audiencia) de Bolivia. Los bolivianos, gente de montaña del Altiplano boliviano, formaban una población compuesta principalmente por una subclase india quechua y una aristocracia descendiente de los conquistadores. Tenían poco contacto verdadero con estas planicies tórridas o con los indígenas que la habitaban, no vivieron en el Chaco y tampoco explotaron sus escasos recursos. Sin embargo, los hombres de negocio vieron la posibilidad de conseguir un puerto sobre el río Paraguay pero hicieron poco para hacer uso del territorio, comprometiendo gravemente sus reclamos sobre el área al menos a los ojos de los norteamericanos y de los europeos. Por otro lado, relata Johnson, los guaraníes, pueblo de Paraguay ampliamente indígena, tenían nexos con el Chaco por su cultura y su lengua. Habían

ocupado y mejorado la región con ganado y algunas pequeñas industrias de quebracho. El gobierno había traído comunidades menonitas de los Estados Unidos para que se establecieran en el Chaco y había vendido grandes extensiones de territorio a colonos argentinos y a compañías ganaderas. Así, el derecho de Paraguay sobre el Gran Chaco se basaba en una situación *de facto* -- uso y ocupación -- más que *de jure*.

Pero en 1884, como consecuencia de la Guerra del Pacífico contra Chile, Bolivia perdió su costa y tuvo que buscar una salida hacia el mar. Puso entonces su esperanza en la frontera que le quedaba: el gran Chaco y su frontera navegable, el río Paraguay.

Los reclamos por ambos lados se hicieron primero de manera pacífica, con la ayuda de un arbitraje internacional ofrecido por Argentina, por el presidente Hayes de los Estados Unidos y por el Rey Leopoldo II de Bélgica. Mientras ambos bandos hurgaban en sus archivos, se logró mantener un cierto *status quo*.

Pero en 1928, cuenta Johnson, se descubrió que podría haber mantos petrolíferos en el extremo occidental del Chaco debajo de sus llanuras áridas, a los pies de los Andes; así, la región pareció estar a un paso de un boom petrolero. Según Sabourin (1996), la Standard Oil, compañía norteamericana que explotaba yacimientos en Bolivia, quería evitar la expansión de la Royal Dutch Shell, anglo-holandesa, instalada en Paraguay. Bolivia, teniendo noticias de su territorio despreciado, quiso hacer valer sus derechos. En efecto, los bolivianos necesitaban unos ductos y un puerto petrolero soberano; sin ellos, Argentina tendría el monopolio sobre el transporte del petróleo y todos los beneficios nacionales legítimos serían sustraídos por especuladores extranjeros.

Por su lado, Paraguay no estaba dispuesto a hacer concesiones sobre este territorio. En el momento de su independencia en 1811, era una de las naciones más extendidas del continente

pero, en la Guerra de la Triple Alianza, Argentina, Uruguay y Brasil le habían quitado la mitad de su territorio. El país no estaba dispuesto a perder su última esperanza de desarrollo económico.

La guerra formal tardó cuatro años más en declararse, a pesar de los esfuerzos conciliatorios de la Liga de las Naciones. Desde el inicio de las hostilidades a gran escala en 1932, las dos naciones enfrentaron inmediatamente serias dificultades de logística: los pantanos y las selvas, la falta de carreteras, el clima inhóspito y las grandes distancias complicaron los movimientos de tropas. Los soldados y los animales, mal alimentados, sufrieron numerosas enfermedades y las tropas quedaban a menudo desprovistas de materiales. Sin embargo, en ambos lados, la determinación era pelear una guerra moderna, mientras sus medios lo permitieran.

Según Johnson, el conflicto del Gran Chaco fue, de hecho, una guerra de ingenieros. Hubo necesidad de abrir brechas en la jungla, de hacer carreteras, de edificar fortificaciones y, sobre todo, de localizar mantos de agua y construir pozos, actividades que determinaron el ritmo y el resultado de las batallas. Para hacer un mejor uso de los vehículos, la distancia entre puntos de agua y el frente de batalla tenía que permanecer corta; cuando no era así, las acciones de guerrilla del enemigo podían provocar desastres. Los oficiales bolivianos eran menos conscientes de esto que los guaraníes, y divisiones bolivianas enteras se desintegraron y se entregaron al encontrarse encerradas por fuerzas a menudo numéricamente inferiores; alejados de sus convoyes de agua, los bolivianos no podían resistir la tentación de un vaso de agua.

Bolivia y Paraguay gastaron grandes fortunas en armamento, tanques de guerra y aviones, y recibieron asesoría de diferentes países, entre ellos Francia e Italia, que les entregaron aviones y vehículos de tierra.

Paraguay ganó casi todas las batallas de la Guerra del Chaco. Según Johnson, un liderazgo superior y una mayor familiaridad con el terreno fueron decisivos para el ejército paraguayo, que estaba limitado solamente por su relativa pobreza y consiguiente falta de material. Pero después

de 1932, todos sus camiones, artillería y armamentos provenían de existencias bolivianas capturadas. Los paraguayos lograron así conquistar todo el territorio peleado del Gran Chaco.

Un cese al fuego negociado en junio de 1935 llevó finalmente a la firma del tratado del Chaco en Buenos Aires en 1938. Ambos bandos acordaron someter sus quejas a una instancia de arbitraje. Los árbitros, escogidos entre los embajadores de otras repúblicas sudamericanas, otorgaron a Paraguay la mayor parte del Chaco, devolviendo solamente las faldas de montañas que eran geográficamente e históricamente bolivianas. Según Johnson, Bolivia no consiguió más que un estrecho corredor hacia el río y un "puerto" sin utilidad, pantanoso y puramente simbólico, lejos tierra adentro sobre el Río Paraguay, y recibió privilegios para ferrocarriles y puertos en Paraguay, pero de hecho éstos ya le habían sido ofrecidos gratuitamente antes de la guerra.

Para concluir sobre este episodio, citemos a Johnson (1996. www):

¿Y el petróleo? Como ironía final, la prosperidad petrolera que había encendido las imaginaciones de agitadores nacionalistas de preguerra resultó ser una quimera. No había petróleo en el Chaco en sí, y la modesta producción de Bolivia era exportada, no por el río, sino por un oleoducto que atravesaba Brasil. Los especuladores del petróleo reconocieron su equivocación y dejaron el Gran Chaco a la vaca, al quebracho, y a la muerte (1996) (traducido).

Indignado por este conflicto, Hergé decidió hacerlo aparecer en *L'Oreille cassée*, aventura publicada en 1937. Quiso utilizar acontecimientos reales como trasfondo para la trama de sus relatos, aunque no fueran su tema principal. Para ello, cambiaba los nombres de los países, regiones y ciudades, de los personajes políticos y de las compañías petroleras y armamentistas por otros que, por supuesto, los hacían recordar.

Resumamos el cuento: Un fetiche arumbaya (nombre ficticio de una tribu india) es robado del Museo etnográfico de una ciudad europea no precisada donde vive Tintin. Al pie de la estatuilla aparece un ficha explicativa donde está escrito: "Fetiche arumbaya: la tribu de los arumbayas habita a los largo del río Badurayal, sobre el territorio de la republica de San Theodoros

(Sudamérica)" (1947: 1) (Traducido). El joven se entera del robo y se pone a leer sobre los arumbayas. Al otro día, la estatua es devuelta a su lugar en el museo. Pero Tintin nota que no es la original y se entera por el periódico que el Sr. Balthazar, quien fabricaba estatuillas de madera que imitaban la que fue robada, había amanecido muerto en su departamento a causa de emanaciones de gas; de manera extraña, su perro no sufrió nada. Tintin decide emprender una investigación y se dirige al departamento del difunto; allí, logra ganarse la confianza de la portera quien le pregunta: "¿Usted lo conocía bien, al Señor Balthazar?" Tintin le contesta: "Oh. Es decir. No muy íntimamente" (1947: 4) (Traducido). Aquí vemos, ya en las primeras páginas del libro, cómo el héroe, en su afán de descubrir indicios, recurre a la mentira, una mentira fácil porque está seguro que la señora, ingenua y de condición social inferior a la suya, se va a conformar con esta explicación engañosa. El ave se vuelve pieza clave para Tintin quien decide comprarlo, pero alguien de acento latino, cabello negro, patillas y bigote, – típicos rasgos de un latinoamericano a los ojos de un europeo – se le adelanta. Este señor ya es pintado como uno de los malos del cuento, con mirada desconfiada y seño severo. Después de varias peripecias, el perro, quedado en poder de los bandidos, pronuncia en su lenguaje el nombre "Rodrigo Tortilla" – apellido del que volveremos a hablar más adelante – y los malhechores intuyen que se trata del asesino del Sr. Baltasar. Los malhechores parten tras Tortilla para San Theodoros, adonde Tintin los persigue. Allí, se ve involucrado, por el azar de las circunstancias, en una revolución que lleva al poder al general Alcazar². Los acontecimientos llevan al joven reportero-detective a ser el ayudante del nuevo jefe de estado. Una guerra es declarada entre el San Theodoros y su vecino, Nuevo Rico; perseguido por todos, Tintin huye con los arumbayas. Por fin, allí descubre el secreto del fetiche: contiene un valioso diamante que caería al mar durante el regreso a Europa. Finalmente, allí devolverá la estatuilla – vacía – al museo.

² En la historieta, Alcazar no lleva acento como en español.

Para poner el tono "latino" desde el principio del cuento, Hergé presenta al conserje del museo quien, mientras barre, canta "Toreador, la la la, ¡un ojo negro te mira!³"; tenemos aquí una primera alusión a los ojos negros de los "san theodorianos". Esto sirvió para que Hergé introdujera al lector al mundo latino en el que se iba a desarrollar esta historia y las dos siguientes. Daniel-Henri Pageaux (1994: 119) menciona al respecto: "Don Quijote contra los molinos de viento, la expresión 'Un ojo negro te mira' (usada por Hergé con el conserje) o la idea del hidalgo pobre y orgulloso, son otros tantos estereotipos que sirven a la definición, a la jerarquización y a la difusión de un espacio hispánico representado en la cultura francesa (y también en otras culturas)" (Traducido)

En esta primera aventura en nuestro continente, el país mencionado, "San Theodoros", es un país que no existe en la realidad. Pero las alusiones a México, a través de la representación de los habitantes, son muy claras. Seguramente no se le ocurrió al autor otra manera de dibujar a los latinoamericanos de sus aventuras; no había necesidad de indagar mucho sobre las diferencias entre los países. Bastaba que simbolizara de una sola manera a los miembros de esta cultura: el color oscuro de la piel, las escasas mujeres del libro – que casi siempre aparecen perdidas en medio de multitudes – llevando todas el cabello recogido en un chongo, los hombres usando el bigote, el sombrero grande y el sarape con grecas, eran una manera fácil de representar al Otro de San Theodoros. Así, el lector tiene inmediatamente en la mente a México, y todos los estereotipos que aparecen afectan a nuestro país.



³ Toréador: la la la, un oeil noir te regarde!

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al principio de su aventura, Tintin toma conocimiento de los arumbayas a través de un libro escrito en 1875 por un explorador de nombre Ch. J. Walker, quien describe a los indígenas de la siguiente manera: "Ese día, nos encontramos con los primeros arumbayas. Una larga cabellera, negra y aceitosa, enmarcaba su frente cobrizo; []" Sobre este punto, vale la pena estudiar el léxico utilizado por Hergé. En el texto de Walker, menciona *la face* (el frente), que viene⁴ del latín *facies = forma, aspecto general* • *I Parte anterior de la cabeza humana*. En francés, para esta descripción existen también *a figure (cara)* • *lat figura = forma, aspecto, cosa moldeada (forma del frente humano)* • *I.1 Parte anterior del frente humano* • *II.1 Apariencia momentánea del frente humano, expresando una actitud, unos sentimientos* y *le visage (rostro)* del antiguo francés *Vis = visage* • *Parte anterior de la cabeza del hombre* • *2 Expresión del rostro*. Podemos notar que para describir al arumbaya, el explorador utiliza solamente la expresión "face" que excluye toda posibilidad de expresión de algún sentimiento. Además, el adjetivo "cobrizo" da una imagen inhumana y estática del rostro porque alude a una estatua donde no puede aparecer más que una sola expresión. Hergé recurre a este léxico escultórico para expresar la distancia entre su grupo, el de Tintin, y el otro, el de los salvajes que no tienen nada de humano, a los que su héroe se va a enfrentar. La mención del libro del explorador Walker recuerda también la época de las grandes exploraciones y de las colonias que hicieron la grandeza de varios países europeos, entre ellos Bélgica, a fines del siglo XVIII, a veces hasta la fecha. Pero Hergé parece desconocer la historia América Latina y de las colonias: en el sur de nuestro continente, la mayoría de los países colonizados obtuvieron su independencia en la primera mitad del siglo XIX. Es en África donde tuvo lugar la segunda ola de colonizaciones, que terminaron – de manera relativa – a partir de los años 50 del siglo pasado. Se deduce entonces que, para él, todos los países en vías de desarrollo,

⁴ Dictionnaire de la langue française LE ROBERT pour tous 1994

con una población pobre y menos educada, con una economía precaria, eran países inferiores a los que se les trata con superioridad

Sigamos los pasos de Tintin: más adelante, aparece uno de los ladrones de la estatua. Es un latinoamericano que, al menos a los ojos de los belgas de esa época vestidos todos de colores más sombríos, se viste con mal gusto: abrigo largo negro; bufanda morada; guantes amarillos y pantalón verde pasto. Además, es un traidor: en una pelea con Tintin, saca de su manga una navaja. En el texto, se usa la palabra "navaja", que existe en francés: *palabra española del latín novare = renovar* • *Cuchillo largo de navaja afilada*. En el relato, el sujeto afirma su preferencia por esta arma y vemos su escasa destreza en dar en el blanco. El lector recordará fácilmente los circos en los cuales siempre hay un español o un latinoamericano lanzador de navajas, y este enemigo de Tintin no será más que un personaje de circo.

El primer personaje que roba la estatuita y asesina al Sr. Balthazar para conseguir una falsa de repuesto, se llama Rodrigo Tortilla. La palabra "tortilla" existe en francés; en el diccionario Robert se encuentra: *palabra española. Omelet en sentido mexicano* • *Galleta de maíz, platillo popular en México* (Traducido). No podía ser más clara esta primera alusión a nuestro país con la cual Hergé presenta un asesino obviamente mexicano. De allí, los demás personajes latinoamericanos siguen asociados con México.

Hergé presenta a los habitantes de San Theodoros vestidos como mexicanos. Varios aparecen con un bigote grande, llevando el sombrero de charro y un sarape de colores colgado del hombro; a veces, con una cartuchera atravesada sobre el pecho como los revolucionarios mexicanos. De ahí, el lector tiene en la mente todavía más a México, país sugerido inevitablemente por los dibujos. Por otro lado, desde la llegada de Tintin a San Theodoros, Hergé enseña un ambiente de dictadura. En un momento dado Tintin no se da cuenta de la sustitución de su veliz que contenía la estatuita por uno escondiendo tres bombas; es arrestado por terrorismo y, sin mediar ningún



juicio, es condenado al fusilamiento. En un muro de su celda, aparecen las siguientes inscripciones: *"Viva la libertad Muerte a los tyra..."* (palabra incompleta). Así como nombró al país "San Theodoros" en lugar de San Teodoros, el autor comete ahora este error ortográfico, escribiendo tiranos con "y", mostrando su

desconocimiento – o el de sus colaboradores – de la lengua española.

Llama la atención el hecho de que Tintin vaya a ser fusilado; Hergé induce al lector a pensar que, en el México de 1937, se aplicaba la pena de muerte por fusilamiento y quizás todavía en el México de hoy, porque sigue apareciendo como menos civilizado, lejano y muy diferente. Pero, paradójicamente, el fusilamiento se va a llevar a cabo con poca seriedad: los militares se alegran de la victoria del jefe rebelde, le lanzan vivas pero a poco rato, tras un desmentido, parece que regresa el dictador y lanzan vivas a éste. La sentencia finalmente no se llevará a cabo porque el jefe del pelotón de ejecución se emborracha con el sentenciado que, en el mismo estado, se pone a lanzar a diestra y siniestra vivas al General Alcazar recién instalado en el poder, y es llevado en brazos hasta el nuevo jefe de estado quien lo nombra coronel ayudante de campo. El autor se burla de la facilidad con la que se dan los grados altos: Tintin recibe como recompensa por su apoyo al nuevo dictador, el grado de coronel, pero otro ayudante de campo del general hace notar a su jefe que solamente hay 49 caporales contra 3,487 coroneles.

El nuevo jefe de estado aparece muy ocupado, no puede recibir a nadie. Vemos por una ventana a los dos personajes inclinados sobre lo que podría ser un periódico o un mapa; Alcazar dice: "Es una situación muy delicada", a lo cual Tintin contesta: "Sí, muy delicada". Pero se descubre que están jugando ajedrez. Con este humorismo, Hergé indica al lector que en esos países los jefes de estado no se dedican a gobernar seriamente y que pierden o ganan el poder por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

medio de revoluciones folclóricas y poco serias. En efecto, los principales revolucionarios no son más que unos conspiradores envueltos en una cobija negra y llevando un antifaz y el sombrero de charro y cargando bombas destinadas a ser colocadas cerca del jefe de estado. Al respecto, recordemos a Anaya quien señala "la incapacidad de los pueblos latinoamericanos para gobernarse" (2001:15) como un rasgo distintivo en la mayoría de las novelas sobre Latinoamérica escritas por europeos.

Al azar de la aventura, el joven reportero se encuentra en la mansión de un terrateniente nuevorrriqueño quien se refiere a los indígenas de su país como "los indios más feroces de toda Sudamérica". Es una nueva oportunidad de presentar al lector a los indígenas como gente temible y peligrosa. A pesar de esta observación, Tintin se aventura al territorio de los indios, no sin antes haber comprado los servicios de Caraco, un indio pobre que acepta llevarlo a cambio de dinero y de la compra de su lancha. La palabra *caraco* tiene, según el Diccionario *Le Robert pour tous*, las siguientes definiciones: *n.m. (origen oscuro) 1. Vx⁵ Blusa de mujer recta y bastante amplia. 2. Ropa interior femenina que cubre el busto.* (1994: 154) (Traducido). No se entiende por qué Hergé escogió este nombre para un indio y, evidentemente, no hay relación entre un nombre masculino y una prenda femenina. Existen algunas pistas que nos hacen reflexionar sobre esto: en cualquiera de sus dos sentidos, *caraco* es una palabra francesa poco conocida. Quizás a Hergé se le ocurrió el significado viejo y poco comprensible para marcar la lejanía, inclusive el retraso cultural, del indio. Si se trata de la "prenda femenina" del segundo significado, alguien conociendo esta palabra tendrá la impresión de que el hombre, de cabello largo y expresión ingenua y temerosa, es débil y afeminado. Pero dudamos que los lectores niños sepan la palabra. Entonces, por el lado de la fonética, podemos pensar que, con un nombre hecho de consonantes

⁵ Vieux (=viejo) Palabra sentido o uso de la antigua lengua poco comprensible hoy en día

oclusivas y fricativas, el autor quiso mostrar un indio rudo, que coincide con la imagen del salvaje que Hergé quiere transmitir

Más tarde, Caraco aparecerá como traidor, al abandonar a nuestro héroe en medio de la selva. Nada desanimado, Tintin continua su viaje por la selva y se encuentra con un explorador reportado como desaparecido y muerto desde hace mucho tiempo, el inglés Ridgewell, quien le señala enfáticamente que ha decidido nunca volver al mundo civilizado y que está feliz entre los arumbayas cuyo modo de vida ha adoptado. Sin embargo, paradójicamente, se queja de que sus amigos indios nunca aprendieron a jugar el golf que se había esmerado pacientemente a enseñarles. Aquí, Hergé presenta al inglés con una imagen estereotipada del fanático de ese deporte, obsesionado hasta el punto de querer implantarlo en medio de la selva, lo que por cierto es materialmente imposible. Pero si, como lo presume, comparte la vida de los indios, no se entiende por qué trata de imponer a éstos un deporte elitista del mundo civilizado, que no tiene nada que ver con su cultura y su modo de vida. Con estas escenas Hergé nos hace creer que los indígenas no son capaces de aprender ni de jugar un deporte que requiere destreza y precisión, que no tienen la fineza requerida, mostrando así de nuevo la brecha que existe entre su grupo de los civilizados y el grupo ajeno de los salvajes.

Tintin y Ridgewell caen en manos de los enemigos de las arumbayas, los *bibaros*, que no son otros que los conocidos *jibaros* porque el nombre de la tribu se parece y porque se muestra su tradición de reductores de cabezas. Encontramos aquí uno de los estereotipos más fuertes de esta aventura: la vida de Tintin peligra en medio de indígenas tan salvajes que todavía cortan cabezas y las reducen. Pero es dudoso que, en 1937, esta costumbre se siguiera practicando. Los dos cautivos quedan libres después de otra treta de un europeo hacia los indígenas ingenuos. Ridgewell es ventrílocuo y le es fácil hacer hablar al tótem, que ordena la liberación de los extraños. Finalmente, de regreso a su país, Tintin va a una tienda de antigüedades cuyo dueño es

un árabe con la fisonomía típica descrita anteriormente: "una fisonomía ingrata, con una nariz grande y deforme, un rostro abotargado y un aire gozoso" (Benzelikha, s.f: www) Es otra ocasión de hacer notar diferencias con otras razas porque era necesario hacer reír al lector hasta el final, ahora en el país de origen de Tintin, con los rasgos caricaturescos de los comerciantes árabes o judíos

4.3.2. Le temple du soleil (1949)

En busca de su amigo el profesor Tournesol desaparecido durante la aventura de *Les 7 boules de cristal*, Tintin, Milou y el capitán Haddock llegan a Perú. Allí, se enteran de que su amigo se encuentra a bordo del barco carguero Pachacamac, pero los secuestradores logran de nuevo escaparse. Atando cabos, Tintin imagina una conspiración de los indios en contra de su amigo desaparecido y, lanzado tras sus pasos, se entera de la existencia de un misterioso Templo del Sol, último escondite de la civilización inca. El y Haddock emprenden el viaje a través de la selva en compañía de Zorrino, un joven indio quechua vendedor de naranjas que Tintin había salvado el día anterior de las manos de dos hombres que lo querían maltratar y humillar. Después de haber atravesado la jungla de los Andes, llegan finalmente al templo. Allí, les dicen que su amigo ha cometido un sacrilegio al llevar puesto un brazalete sagrado y que por ello será sacrificado; Tintin y el capitán Haddock también van a morir por haber irrumpido en el templo en medio de una ceremonia religiosa. Por un juego del azar, los tres compañeros se van a salvar gracias a un eclipse y dejan el templo, cuya existencia prometen no revelar nunca.

Aquí, vemos a la gente con vestimenta de la región de los Andes; ya no se trata de mexicanos. El país aludido es el Perú; la primera imagen es un pequeño mapa de Sudamérica con el país y su puerto de Callao, donde da inicio la historia. En ella, los personajes negativamente notorios son los indios. Otra manera de ver a los indios es una escena en que Tintin y el capitán Haddock

caminaban tranquilamente por una calle en medio de la gente y éste dice: "Vea lo pintoresco, estos indios, estos colores, estos atuendos, estas alpacas " Hergé coloca a los indígenas en medio de los animales, de los colores y de los atuendos, haciéndolos ver como objetos folclóricos que son parte del paisaje; en este momento son objetos, no son seres humanos

Desde el principio de la aventura del *Templo del Sol*, Hergé introdujo la idea de una conspiración de los indios en contra del profesor Tournesol y de Tintin. Abundan las muestras en las que el autor insiste en ello. Enumeremos algunas: el barco donde está encerrado el Profesor Tournesol es declarado en cuarentena; un médico regresa en lancha del barco adonde fue a cerciorarse de la situación y Tintin, al percatarse de su color de piel, pregunta al jefe de la policía si éste no es un indio, lo que es confirmado por el funcionario. Vemos cómo Tintin sospecha hasta de un médico de ser parte de la maquinación; basta que su color de piel y sus rasgos sean los de un indígena para que sea un maleante. Más adelante, el responsable de suprimir a Tintin y al capitán Haddock ordena al jefe de estación que haga de tal modo que éstos se queden solos en el último vagón que después tendría que desprenderse del convoy y despeñarse. El jefe de estación, indígena atemorizado, es convencido, mediante las amenazas del matón, de realizar la fechoría: "¡Obedece! Ya sabes lo que le cuesta al que desobedece las órdenes de el que ya sabes " (1949: 13) (traducido). Tenemos aquí otra alusión al complot y, al ver al jefe de estación rápidamente convencido porque sabe del poder de un supuesto personaje supremo, podemos inferir la conspiración de una verdadera sociedad secreta, que para Hergé no es otra cosa que todo un pueblo, el de los indios peruanos. Por otro lado, cabe imaginarnos que la petición criminal no habría surtido el mismo efecto si el jefe de estación hubiera sido un mestizo.

En un costado del vagón donde se encuentran Tintin y Haddock, está un letrero en el que se lee: "VOITURE RÉSERVÉE". Se comprende que, para los lectores, el autor debía dejar en claro que el vagón estaba apartado, pero no era necesario usar el francés. Pudo haber escrito "COCHE

RESERVADO" o simplemente "RESERVADO", lo que habría quedado entendido sin dificultad, por ser el español y el francés dos lenguas latinas con muchas similitudes lexicales

En este libro son menos numerosas las alusiones a la vida política del lugar. Lo que sí leemos son el trato hacia la gente y los comentarios del capitán Haddock sobre el país. Por ejemplo, en la calle quiere acariciar debajo de la barbilla a una alpaca; un niño indígena le advierte sobre las posibles reacciones del animal y Haddock, de manera altanera, le contesta así: "Y ¿qué? Tu alpaca, no me la voy a comer, ¿o sí?" La escena es cómica: un animal escupiéndole a un ser humano. En Europa, en general no se sabe de un animal que escupa, por lo que la inclusión de este episodio hace reír al lector. Pero el autor quiere llevar más lejos el humorismo, con la posibilidad de que Haddock podría comerse el animal. Pero no era necesario que se expresara así con el niño que quiso advertirle del riesgo de quedar mojado de esa manera.

Más adelante, la aventura lleva a Tintin y al capitán por casualidad al templo inca escondido que buscaban, dentro del cual se desarrolla una ceremonia religiosa. Irrompen bruscamente e interrumpen el rito, y el Gran Sacerdote los manda detener. En lugar de reconocer su situación de



intrusos y de sentirse apenados, forcejean inmediatamente mientras el Capitán Haddock lanza insultos: "¡Para atrás, polvos! ¡Largo, pedazos de incas de carnaval!" (1949: 47) (Traducido). Según un rito religioso de este pueblo, los dos amigos son condenados a morir quemados en una hoguera que será encendida por los rayos del sol por medio de una lupa gigante.

Sobre estas escenas, primero cabe decir que en 1949 ya no había ceremonias incas como la que es presentada aquí; el autor, al mostrar a este pueblo antiguo como todavía vigente, quiere hacer ver un supuesto atraso del país. Además, señalamos cómo Hergé presenta, en 1949, a un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pueblo andino capaz de quemar vivos a sus inculpados; recordemos que en *L'Oreille cassée*, ya había presentado a los salvajes bibaros reductores de cabezas

El sacrificio será descrito con toda precisión, quizás tal como debe haber sido algunos siglos antes, pero es presentado como siendo de actualidad; es obvio que la hoguera no tiene cabida en 1949 De esta manera, introduce en las mentes de los miles de jóvenes europeos que leyeron y siguen leyendo el libro, la idea vigente de un país – el Perú – en el cual todavía vive un pueblo de costumbres arcaicas y crueles

En la celda, Tintin encuentra en el piso un resto de periódico con el que el capitán había encendido su pipa y en él logra leer una noticia importante que les iba a salvar la vida: viene un equipo de científicos suizos a observar un eclipse en los Andes Ese eclipse tendrá lugar un cierto día a las 11: 00 horas Puesto que los inculpados tienen el derecho de escoger el momento de su muerte, el joven héroe solicita al gran sacerdote un plazo de 18 días, y que el sacrificio tenga lugar precisamente a las 11: 00 horas

La actitud de Tintin en este episodio contrasta considerablemente con la que asumirá después estando sobre la hoguera Para su héroe inesperadamente sumiso y ansioso de no disgustar al sacerdote, Hergé cuidó de no introducir más que una intervención: "Noble hijo del Sol, deseo deseamos morir dentro dentro de dieciocho días, a las 11: 00 horas Es el cumpleaños de mi amigo el capitán" (1949: 53) (Traducido) Aquí caben varias observaciones: tenemos esta única y breve réplica de Tintin porque todavía no puede oponerse al "enemigo"; tiene que ser lo más cauteloso posible para no levantar sospechas y por ello no se extiende mucho y se muestra conciliatorio Pero su apariencia dócil no es más que una actitud de burla, por supuesto velada puesto que la sumisión no va con su personalidad de eterno triunfador Para mostrar una actitud sumisa que no despierte sospechas, Tintin, astuto, titubea y marca pequeñas pausas que revelan su supuesta sumisión y su falso miedo El joven se dirige al sacerdote diciéndole "noble" para

halagarle, pero más adelante veremos cómo cambia su intención con este mismo adjetivo, cuando vuelve a dirigirse a él en el momento de la ejecución de la condena. Es importante señalar también aquí que el autor parece ignorar el hecho que las civilizaciones precolombinas ya sabían de astronomía desde antes que las occidentales y crea así esta larga y detallada escena en la cual sobresalen la astucia y los conocimientos del europeo frente a la ingenuidad y la buena fe de los indígenas

El día anunciado, los amigos, ya en compañía del profesor Tournesol, se encuentran amarrados a unos postes en la hoguera. Este episodio fue escogido y analizado para dar cuenta de la carga ideológica transmitida en el discurso. Se escogió porque es un episodio fuertemente estereotipado; en lugar de incluir simples imágenes o estereotipos aislados, consiste en más de dos páginas cuyo texto sirve para ridiculizar al indio y magnificar la supuesta inteligencia superior del europeo. Se transcribe a continuación todo el diálogo entre el Gran Sacerdote y Tintin, para dar cuenta de la dignidad del primero y del ardid del segundo:

Gran Sacerdote: "Oh Pachacamac, poderoso astro del día, tú que hiciste al mundo, tú el dios que lo anima, ¡pega esta hoguera con tus rayos vengadores!"

Tintin: "¡Detente, oh Huascar! Tus invocaciones no serán escuchadas por el dios soberano (Dirigiéndose al sol) ¡Y tu, oh poderoso Sol, muestra a todos, por una señal tangible, que no deseas nuestra muerte!"

(Nótese que Tintin, supuestamente en posición de inferioridad, a punto de ser sacrificado, usa el modo imperativo para dirigirse e imponerse al gran sacerdote y luego un futuro simple para vaticinar lo que va a suceder; también usa muchas interjecciones para ponerse al mismo nivel jerárquico que éste, quien es, lógicamente, el único facultado para dirigirse al astro)

G S: "¡Silencio, perro extranjero! ¿Con qué derecho te atreves a dirigirte al sol?"

(Tintin ignora al dignatario y se dirige al sol):

I : "¡Oh sublime Pachacamac! ¡Te conjuro que manifiestes todo tu poder! Si no quieres este sacrificio, cubre aquí, delante de todos, tu rostro resplandeciente "

(Comienza el eclipse)

¡Gracias, oh astro soberano! ¡Gracias oh Sol! Escuchaste mi plegaria He aquí que tus rayos decaen . "



(En este momento, al progresar el eclipse, se siembra el pánico entre la multitud que corre despavorida en la penumbra o se prosterna ante el sol)

G S : "¡Piedad, extranjero, te lo suplico! Haz que el sol luzca de nuevo Y te otorgaré todo lo que me pidas"

T : "Concedido, noble Inca, confio en tu palabra Tranquilízate pues voy a ordenar al sol que reaparezca "Oh Sol, poderoso astro del día, te lo conjuro. ¡sé clemente! ¡Ten piedad de tus

hijos, y que tu luz reaparezca!"

(El adjetivo "concedido" y el verbo "confio" reflejan la posición de superioridad de Tintin, que de repente se vuelve generoso hacia su verdugo "Noble", en otras circunstancias un halago. aquí es una concesión y una burla porque el europeo está consciente de haber derrotado al inca Terminado el eclipse, la luz vuelve a la normalidad)

G S : "¡Por Pachacamac! El sol le obedece ¡Rápido, rápido, libérenlos al instante!"

I. (dirigiéndose a Haddock): "¡Y bien, capitán! El periódico ¿Entiende usted ahora?"

G S : "¡Gracias, oh poderoso astro del día! ¡Gracias por haberte dignado contestar el llamado del joven extranjero!"

(El capitán Haddock se pone a bailar y cantar de alegría)

I. : "¡Un poco de solemnidad, capitán, como le queda a la gente que manda al sol!" (Aquí quedan de manifiesto la falsa solemnidad y la ironía buscadas por Tintin) (1949: 58-59) (Traducido)

Augusto Monterroso (1985) también narra un episodio de un europeo sentenciado de muerte antes de un eclipse No sabemos a ciencia cierta si el autor se inspiró en *Le Temple du soleil* pero,

por la fecha de su relato, podríamos pensar que sí, y que posiblemente quiso restablecer la verdad en cuanto al conocimiento científico y defender a los indios en cuanto a su actitud. El europeo en peligro de muerte es fray Bartolomé Arrazola quien, al contrario de Tintin, ya parece resignado a morir:

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido, aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de Los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora. Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impassible que se disponían sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo (1985: 22)

Como Tintin que lleva los valores de su civilización, Bartolomé Arrazola tenía una misión que cumplir con los indígenas, una "labor redentora" (1985: 22). Monterroso, autor latinoamericano, presenta a su personaje europeo como un ser derrotado, dispuesto a morir, verdaderamente humilde en un medio hostil, no como Tintin que finge la sumisión y la docilidad.

Queriendo salvar su vida, Bartolomé Arrazola, con el mediano dominio de las lenguas nativas que había adquirido en tres años en el país, intenta decir algo pero no es entendido. En ese momento, la supuesta superioridad heredada de su condición de europeo le da una última energía que lo saca de su resignación:

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida. Si me matéis – les dijo – puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura. Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén (1985: 22)

La actitud del europeo es la misma que en el episodio de Hergé: cree tener conocimientos superiores que le permitirían salvar su vida y pretende engañar así a sus ejecutores, pero esta vez sin éxito: los indios no son ingenuos:

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehementemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles (1985: 22-23)

Monterroso presenta a los indígenas como poseedores de conocimientos astronómicos muy adelantados – que son de todos conocidos – que les permiten no ser engañados. Y remarca su dominio de la ciencia que se construyó además "sin la ayuda de Aristóteles"

El autor latinoamericano presenta a los indígenas como vencedores. Es lógico porque, como habitantes, como él, de un país latinoamericano son los miembros de su *endogrupo*. Hergé da por vencedor a Tintin, a su vez de su *endogrupo*. Pero hay una gran diferencia en que los dos autores en presentan la manera de vivir esa victoria: Tintin es arrogante y burlón, mientras los indios de Monterroso conservan la dignidad, con su semblante impasible y su voz calmada, sin inflexión. Son dos visiones diametralmente opuestas, entre un autor insertado en un mundo imperialista y otro, de un continente en desarrollo víctima del imperialismo.

Vale la pena mencionar, después de estos dos episodios, un tercer ejemplo – que viene al caso por su actualidad – de una situación en la que un europeo se encuentra en peligro de muerte entre gente hostil. Ya no se trata de literatura, sino de un testimonio real, el de Robert Fisk (2001), reportero del diario británico *The Independent*, quien nos presenta sus reflexiones dentro del relato que escribió después de haber sido apedreado por una multitud en Kila Abdulla, un campamento de refugiados afganos cerca de la frontera con Pakistán. El coche en el que iba con

un chofer, un interprete y otro colega del mismo periódico, se había descompuesto y ellos quedaron indefensos en medio de la multitud que llenaba la calle a esa hora. Rememora Fisk:

"Algunos de los afganos de este pequeño campamento han estado aquí por más de cuatro años, otros han llegado (en las últimas dos semanas). De seguro fue un mal lugar para que un automóvil se descompusiera, un mal momento, justo antes de que terminara el *Iftar*, el final del ayuno diario en el mes sagrado del Ramadán" (2001: 39) (Traducción: Erik Vilchis).

Primero los afganos y los europeos comenzaron a estrechar manos y se intercambiaron algunos saludos tradicionales *salaam aleikmun* (paz para ti). Un adolescente volteó gritando hacia su chofer y le preguntó con toda sinceridad: "¿Ese es el señor Bush?" De repente, unas piedras empezaron a ser lanzadas hacia ellos, alcanzándolo más a Fisk, quien también fue jaloneado y golpeado. El periodista se pregunta:

¿Por qué escribir sobre mis minutos de terror y mi repugnancia cerca de la frontera afgana, sangrando y llorando como un animal, cuando cientos – seamos francos, yo diría miles – de inocentes mueren bajo los bombardeos en Afganistán, y cuando la *guerra de las civilizaciones* se acrecienta y mutila a los pashtunes de Kandahar y destruye sus hogares porque "Dios debe triunfar sobre el mal?" (2001: 39) (Traducción: Erik Vilchis)

Fisk considera que lo que le pasó fue la muestra del odio y de la furia producidos por esta guerra y personificados en un grupo de afganos indigentes que vieron extranjeros – enemigos – en medio de ellos, y que trataron de destruirlos. Al hombre que quiso acabar con él y al que golpeó para defenderse, lo considera como "un hombre en verdad inocente de cualquier crimen, excepto de ser víctima del mundo" (2001: 39) (Traducción: Erik Vilchis). Muchos de estos afganos, señala el periodista, estaban indignados por lo que habían visto en la televisión cuando cientos de reos fueron asesinados con sus manos atadas en la espalda en la prisión-fortaleza de Mazar-e-Sharif.

Prosigue Fisk: "Varios de los niños continuaban riendo, pero sus sonrisas se transformaron en algo más. El respetado extranjero – el hombre que había sido todo *salam aleikum* hacía unos minutos – estaba perturbado, asustado en ese camino" (2001: 39) (Traducción: Erik Vilchis)

Hacia el final de su reporte, hace una reflexión que muestra que no se siente como un europeo frente a unos salvajes. No hay aquí una cultura superior a otra, sino humanos enfrentados que sufren por la guerra, unos como víctimas y otro como testigo. Este testigo, desafortunadamente, es ciudadano de unos de los países que bombardean al país de los refugiados, por lo que es visto como un enemigo.

Finalmente es sacado de la turba por un anciano afgano y es puesto a salvo. En su razonamiento que lo llevó a escribir este testimonio, se pregunta qué ha hecho y lamenta haber estado atacando y golpeando – para defenderse – a refugiados afganos que considera como los desposeídos, la gente mutilada que su propio país – entre otros – estuvo matando. No hay rencor por las pedradas y los golpes recibidos; solamente comprensión. No hay muestra de etnocentrismo; él mismo es el Otro porque se encuentra en un país extranjero. Y haber sido víctima de maltrato no es para él una razón para criticar a sus atacantes y mostrar una supuesta barbarie en contra de la civilización que aparentemente representaría. Al contrario, comprende al Otro y explica el por qué de esa reacción violenta en su contra.

Con este relato terminamos el análisis de la segunda aventura de Tintin en América Latina en la que vimos mucha confrontación entre dos culturas, con la europea siempre vencedora. Durante 25 años, Tintin no viajó al continente sudamericano y Hergé no recibió ninguna crítica por su visión etnocentrista hacia los indios. El tercer libro analizado, *Tintin et les Picaros*, es el último escrito por el autor.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

4 3 3 Tintin et les Picaros (1974)

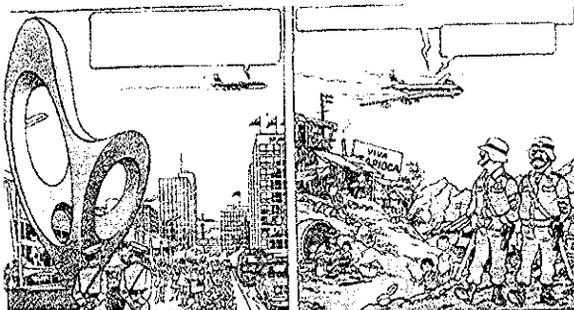
Hergé escribió *Tintin et les Picaros* en 1974, pero el libro fue publicado en 1976. Este relato es una continuación de *L'Oreille cassée* porque sucede en el mismo país de San Theodoros y encontramos algunos personajes de esa aventura. Por supuesto, las imágenes de los latinoamericanos siguen apareciendo, pero al principio de la historia está un estereotipo contra los agentes de seguros, personajes que en la vida real, al menos en los países francófonos de Europa, tienen fama de ser insistentes. Uno de los pocos amigos de los héroes, vende seguros; se llama Séraphin Lampion. Hergé lo ridiculiza de entrada poniéndole este apellido "Lampion", que en francés significa "linterna veneciana"; estas linternas, hechas de papel de colores, se cuelgan en los bailes populares. Cuando se entera que la cantante de ópera Bianca Castafiore, que es amiga de Tintin y del capitán Haddock, es detenida por las autoridades de San Theodoros, el Señor Lampion reprocha airadamente al capitán el hecho de no haberlo recomendado para asegurar las joyas de la diva. El agente de seguros es pintado como necio y grosero. Por otro lado, le toca también un estereotipo al mayordomo Nestor, quien es dibujado en un momento escuchando tras la puerta la conversación de sus amos; esta estampa es infundada porque no está ligada con ningún acontecimiento futuro de la historia. Vemos por lo tanto al sirviente principal presentado gratuitamente como una persona deshonesto o al menos indiscreta.

Un primer insulto de Haddock dirigido al gobierno de San Theodoros por esta detención es tratar a todo el pueblo de "¡Bande de Zapotèques!" (Bola de zapotecas). Cabe mencionar que en francés, el término "zapotèques" suena fonéticamente cómico, por lo que seguramente Hergé lo escogió a propósito aun sabiendo que es un pueblo antiguo de México. Al escoger el apellido

*Tapioca*⁶ para el dictador en el poder, el autor quiso darle un sentido cómico para ridiculizarlo frente al "buen" dictador, el General Alcazar

Cuando el avión que llevaba a Tintin y sus amigos llega a Tapiocapolis, Hergé presenta dos imágenes del país: una del país moderno y rico, con sus rascacielos, sus monumentos modernos y la circulación en las grandes avenidas, y otra de los cinturones de miseria con sus casas de lámina y cartón; allí deambulan dos policías o militares llevando cascos alemanes de la 2da Guerra Mundial

Referente a estas dos imágenes, se reconoce la sensibilidad del autor quien muestra los contrastes sociales profundos de los países latinoamericanos. Por otro lado, podemos pensar que el autor,



sensible a los acontecimientos de la época, se acordó de los cascos de los militares chilenos vistos en la televisión, unos meses antes, durante el golpe militar de Augusto Pinochet

Entre los planes de excursiones que proponen a Tintin y a sus amigos, está Trenxcoatl, donde hay "*une belle pyramide pztèque*" el nombre del sitio arqueológico hace pensar en Quetzalcoatl y recuerda también la palabra inglesa "trench-coat" que en inglés significa "*abrigo de trinchera*" y en francés, como anglicismo, significa "*impermeable con cinturón*". La civilización "*pztèque*" aludida suena como "*aztèque*", pero el adjetivo viene del sustantivo femenino "*pastèque*" que significa *sandía*, lo que da a este adjetivo una connotación cómica

Para emborrachar y así debilitar a los insurrectos, el dictador Tapioca les manda por paracaídas muchas cajas de whisky a la selva donde están acantonados. Para crédito de Hergé,

⁶ Tapioca f. (Palabra india del Brasil) Fécula que se saca de la raíz de la mandioca y de la yuca y se usa para la sopa

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mencionaremos las palabras del Profesor Tournesol quien dice: "¡Unos borrachos! Eso es lo que unos "civilizados" han hecho con estos "salvajes" (1974: 32) (Traducido) Con las comillas que Hergé puso en el texto, Tournesol expresa que no está de acuerdo con los calificativos que generalmente se atribuyen a los indígenas y a los civilizados. De cierto modo, hace el elogio de los "salvajes" y pone en duda lo "civilizado" de los mestizos. Aquí tenemos una clara referencia al concepto del "buen salvaje". Yves Clady (1998: www) escribe que esta noción apareció en el siglo XVI con el descubrimiento de América y fue alimentada por los relatos de viajeros, para alcanzar su máximo auge en el siglo XVII. A través del interés por el "buen salvaje", se buscaba la vida "natural", el "Paraiso perdido". Se hacía hincapié en las cualidades y virtudes de esos pueblos que vivían en contacto con la naturaleza virgen y salvaje. Al evocar las virtudes de los "buenos salvajes", explica Clady, el hombre "blanco" se refiere sobre todo a él mismo, a lo que le hace falta, por lo tanto a los vicios de las sociedades europeas "civilizadas": los abusos de poder, las torpezas de la justicia, las desigualdades sociales, el peso del trabajo, la hipocresía social y la codicia. El marco de vida de los "salvajes" es descrito como "una vegetación paradisíaca, un marco encantador donde se desarrolla una vida "natural" exenta de todos los males y defectos de los blancos" (1998: www) (Traducido)

Otra expresión que es para crédito de Hergé es cuando el explorador Ridgewell reclama a Tintin quien se niega a probar un whisky alterado que le ofrece el jefe indio: "¡Podrido! ¡Uno trata de doblegarse a las costumbres locales cuando se viaja! ¡O bien entonces, uno se queda en casa!" (1974: 34) (Traducido). De manera sorprendente, Hergé pone en la boca del explorador inglés este reproche destinado a su héroe poco inclinado a interesarse en otro mundo y a adoptar otras costumbres. Ya no para crédito de Hergé, está una imagen donde aparece un indígena dibujado con una boca ancha y dientes exageradamente grandes y afilados que lo hacen ver

impresionante a los ojos de los niños, quienes tendrán el recuerdo de los salvajes con rasgos burdos y amenazantes

La manera de ver la revolución en esta aventura es llamativa y por eso importa detenernos para estudiar la visión del autor al respecto en este libro. En *L'Oreille cassée*, vimos a los revolucionarios conspirando en la sombra, disfrazados con un antifaz, vestidos con una capa negra y llevando todos un sombrero de charro, cargando una bomba – con la cual nunca atinan en el blanco – bajo el brazo. En *Tintin et les Picaros* ya no se trata mucho de imágenes, sino del discurso, sobre todo del de los dos jefes de estado, el vencedor y el vencido. Cuando tiene el éxito casi asegurado, el General Alcazar hace planes sobre quiénes van a tener que morir porque, según él, una revolución sin ejecuciones no es una revolución; debe haber derramamiento de sangre y ejecuciones capitales. El General Alcazar suplica a Tintin que lo deje ejecutar al menos al dictador cuyo derrocamiento es inminente, así como a sus ministros, pero el joven se niega y se pone a tratar al general como un padre que regaña a su hijo y lo hace prometer portarse bien: "[] De acuerdo, ¿sí? Entonces, diga: ¡lo juro!" (1974: 45) (Traducido). Esta escena es clara, con el europeo regañón y aleccionador que llega a mandar a un jefe de estado latinoamericano. Ante esta negativa, el general pide permiso de ejecutar solamente al general Tapioca. Pero Tintin se sigue oponiendo categóricamente a cualquier ejecución y promete su apoyo – consistente en vestir a los insurrectos con los disfraces de los Turlurons, un grupo cómico filantrópico dirigido precisamente por Séraphin Lampion – solamente a cambio de la promesa del general de no mandar ejecutar a nadie. Nótese que, al volverse a encontrar, el capitán Haddock y Lampion no se refieren para nada al intercambio telefónico ríspido del principio de la aventura. Es más, nada rencoroso, Lampion ofrece su ayuda a Tintin y al capitán para el triunfo de la revolución. El estereotipo sobre el agente de seguros aparecido al principio del libro no tiene mucha razón de ser

porque, como vemos, no tiene ninguna repercusión posterior en la historieta; responde a lo que busca el autor: hacer reír al lector

Las menciones más fuertes sobre cómo debería ser una revolución latinoamericana destacan en el momento de la entrega forzada del poder por Tapioca a Alcazar: un coronel pregunta al vencedor si se va a fusilar al general derrocado, a lo que éste contesta que está descartado. El coronel insiste, diciendo que sería faltar a la tradición y que el pueblo estaría decepcionado. Alcazar explica al oficial y a la concurrencia que había prometido a Tintin no ejecutar a nadie, lo que lleva al dictador depuesto a decir del héroe "Ya veo, un idealista ¡Esa gente no respeta nada, desafortunadamente!" (1974: 57) (Traducido). Lamenta el no respeto a las viejas tradiciones y el nuevo jefe de estado incluso asienta diciendo que es "una triste época"

La última imagen de esta aventura es la del mismo cinturón de miseria arriba del cual pasa el



avión, ahora de regreso; hay dos militares aparentemente más relajados que los del antiguo régimen, barbones, vestidos como revolucionarios castristas, y una pancarta que alaba al nuevo jefe de estado. A partir de esta imagen, podemos preguntarnos:

¿Es temprano para ver los cambios? ¿Seguirá la miseria? ¿Las fuerzas del orden son menos amenazantes? ¿Es sincero el halago al general Alcazar? O ¿es más de lo mismo, solamente con estos pocos cambios superficiales? No sabemos qué quiso decirnos Hergé; posiblemente nos lo deja a nuestra imaginación, al contrario de todos los estereotipos muy claros que sembró en estas tres aventuras de Tintin, el héroe que debía ser "ideal"

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5. Conclusión

Desde que la Humanidad existe, las confrontaciones entre los pueblos y las razas han sido constantes en todas partes; así lo demuestran las guerras, al menos las antiguas: hoy en día, las guerras son de las superpotencias contra los países pobres de una ideología diferente. Lo que hace falta son el respeto y la aceptación del Otro, no el hermano o el vecino, sino sobre todo el que no pertenece a nuestro grupo, a nuestra cultura, es decir el extranjero.

Los niños, con su inocencia y su ingenuidad, entienden los valores fundamentales de la humanidad así como las nuevas ideas; los adquieren a través de su educación, la que reciben en su familia y en la escuela. Sin embargo, numerosos niños no reciben esta educación porque les tocó vivir en una familia desintegrada y frecuentemente llegan a hundirse en la delincuencia juvenil. La lectura, que está al alcance de casi todos, es transmisora de valores. Lo que se espera de la literatura infantil es que sea portadora de un mensaje de respeto y de buenos sentimientos entre los protagonistas de los relatos, o por lo menos de parte del héroe principal.

Tintin, uno de los personajes más populares de la literatura infantil europea, es toda una tradición. Podría decirse que es una lectura obligada, inclusive hoy en día; cabe señalar que actualmente tiene que "luchar" contra los personajes modernos y peor aún, contra las caricaturas de la televisión.

Este personaje, aventurero audaz y viajero incansable que recorre la tierra, debería justamente llevar ese mensaje de tolerancia a los lugares adonde va y poner en práctica con la gente los verdaderos valores humanos. Pero Hergé no lo entendió así. Llevado por su causa, Tintin va adelante, descubre accidentalmente el mundo mientras va tras los pasos de los malos, y el extranjero, sin importar su rango en la sociedad, debe servirle en su lucha.

Para comprender estas historietas – lo que Gadamer llama obra o "tradición" –, nos remitimos al horizonte histórico de Hergé. Para los dos primeros libros, su horizonte histórico era la Europa

antisemita, las colonias belgas de África en pleno auge, la lejanía física y cultural de los países sudamericanos – por los largos viajes en barco y en aviones de hélices –, y la información no fluía como hoy en día. En cambio, para *Tintin et les Picaros*, escrito en 1974, ese horizonte había cambiado ya bastante y no lo comprendemos, no encontramos "atenuantes" para Hergé y su obra.

Lo que hemos visto en las tres aventuras de Tintin en América Latina nos permite constatar cómo el autor ve a los habitantes de este continente: con una visión colonialista – para Bélgica, era el auge de las colonias africanas del Congo belga, de Ruanda y de Burundi – y eurocentrista, sin un verdadero conocimiento de la realidad y de la historia, con imágenes preconcebidas y con sus personajes manejando un discurso a menudo dominante, agresivo o burión. No deja de sorprender el hecho que, en su posición colonialista, no hiciera ninguna diferencia entre América y África, olvidando que los países de este continente habían conseguido su independencia más de un siglo antes que los países africanos.

No se estudió toda la obra de Hergé, con sus 23 libros traducidos a 29 lenguas; un análisis más profundo permitiría descubrir otros estereotipos en las demás aventuras de Tintin. Pero al menos en estas tres se ve cómo el autor, queriendo divertir a sus jóvenes lectores, dio la preferencia al humorismo, pero a costa del Otro.

Hergé era muy consciente de la realidad de su época y quiso incluirla en sus relatos; sin embargo, recordemos que, en una entrevista concedida a Nouma Sadoul en 1982, afirmaba nunca haberse preocupado por la política. Entonces no se entiende por qué criticó a los gobiernos y a los movimientos revolucionarios incluyendo tantos estereotipos poco acordes con la realidad de los pueblos mencionados. No negamos que hay en estos libros retratos y discursos que son muestra de amistad, de respeto y de altruismo, pero los estereotipos y las representaciones destacan más que esas imágenes positivas.

Hergé incluyó en sus cuentos destinados principalmente a la infancia y la juventud conceptos impregnados de ideas propias de los adultos, en este caso prejuicios, contra otros seres humanos, pueblos enteros y países. Los prejuicios están ocultos detrás del humorismo, que si bien es necesario en toda historieta que pretende divertir, no debe ser a costa del Otro, sobre todo si es de una región del mundo desfavorecida social y económicamente.

Puesto que la obra de Hergé tiene plena vigencia hoy en día, es de suponerse que los estereotipos señalados en este trabajo reaparecen, día con día, ante los ojos y en las mentes de un gran número de niños, jóvenes y adultos europeos que siguen percibiendo, al menos con esta lectura, una imagen equivocada de México y de los países latinoamericanos.

6. Referencias

- Aeschimann, É (1999) Un centriste à la belge. Entrevista con Numa Sadoul. En Guiral, A (1999) *Un débat d'ectoplasmes sur Tintin*. Le héros à la houppe est-il de droite ou de gauche? Réponses affligeantes, mercredi 3 février 1999 à l'Assemblée. Obtenido el 12 de septiembre de 2000 en: <http://www.liberation.fr/livres/70anstintin/tintin6.html>
- Amossy, R & Herschberg-Pierrot, A (1997) *Stéréotypes et clichés*. Paris: Éditions Nathan, Coll Langue, discours, société
- Anaya Ferreira, N M (2001) *La Otredad del Mestizaje. América latina en la literatura inglesa*. México D F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, Colección Seminarios.
- Benzelikha, A (s f) BD / *Tintin en «Flamingie»*. Obtenido el 26 de junio de 2000 en: <http://www.elwatan.com/journal/html/01/17/cul01.htm>
- Beuchot M (2000). "*Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*". Obtenido el 18 de octubre de 2001 en: <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/beuchot>
- Chancel, J (1979). Entrevista de Hergé. En *Radioscopie* (9/1/79). Paris: Radio France. Archivos audio de formato MP3 obtenidos el 11 de abril de 2001 en: <http://www.tintin.qc.ca/herge.htm>
- Clady, Y (1998) *Le "bon sauvage". la fin d'un mythe*. Obtenido el 8 de septiembre de 2000 en: <http://yclady.free.fr/finmythe.html>
- De la Peña, G (1999) *La visión del "otro": Una propuesta del concepto de imaginario internacional en la investigación de la comunicación*. Obtenido el 23 de febrero de 2000 en: <http://www.mty.itesm.mx/dcic/hiper-textos/01/ens-monog/delapena.html>
- Electric Library's Free Encyclopedia: *Encyclopedia.com - Results for ethnocentrism*. Obtenido el 25 de diciembre de 1999 en: <http://www.elibrary.com/>
- Ewing, G (1999) In defence of Hergé. In *The Cult of Tintin*. Obtenido el 6 de abril de 2000 en: <http://www.daimi.aau.dk/~jjuhne/COT/articles/gedefence.html>
- Fisk, R (2001, 10 de diciembre). Siempre sostendré que la furia de los afganos en mi contra estuvo justificada. En E Vilchis (Trad.) *La Jornada*, n° 6208, (pp 39-40) México, D F.: DEMOS, Desarrollo de Medios, SA de CV
- Gadamer, H -G. (1987). Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica. En D Rall, (Comp.) (1987) *En busca del texto*. 2ª edición pp 19-29 (1994) México, D F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- Godin, Ph (1995). *Hergé*. Obtenido el 14 de junio de 2000 en: http://www.tintin.be/Biographie/boig_fr.htm

- Grevisse M & Goose, A (1980) *Nouvelle grammaire Française* Gembloux: Éditions Duculot.
- Johnson, R C (1996) *The Gran Chaco War: Fighting for Mirages in the Foothills of the Andes* Obtenido el 14 de junio de 2000 en:
http://www.carney.com/erik/forgotten_conflicts/chaco/index.html
- Leerssen, J (1998) *National identity and national stereotype* Obtenido el 9 de marzo 2000 en:
<http://www.hum.uva.nl/images/info/leers.html>.
- Leerssen, J (1999). On imagology / image studies. *Images - info - on imagology* Obtenido el 7 de marzo de 2000 en: <http://www.hum.uva.nl/images/info/ology.html>.
- Lehman, D, (1998) *Ethnocentrism. In Pursuit of the Benign* Obtenido el 29 de enero de 2000 en: <http://www.goshen.edu/~dougln/ethno.html#ethnothree>
- Leyens, J -Ph , Yzerbit, V. & Schadron, G (1994). *Stereotypes and Social Cognition* Londres: Sage Publications
- Monterroso, A (1985) *Las Ilusiones perdidas: Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica pp 22-23
- Murdaca, G , Jelking R & Sajous, E. (1995) *Les stéréotypes* Obtenido el 9 de julio de 2000 en:
<http://www.psc-cfp.gc.ca/prcb/mono3-f.htm>
- Pageaux, D -H (1994) De la imagería cultural al imaginario, en P. Brunel, & Y Chevrel (Eds) *Compendio de literatura comparada*. México, D F : Siglo XXI Editores pp 101-129
- Rall, M. & Rall, D (Eds) (1996) *Letras Comunicantes: Estudios de literatura comparada* Introducción México, D F : Universidad Nacional Autónoma de México
- Rall, D y Rall M. (1999) *Paralelas. estudios literarios lingüísticos e interculturales* ed. por A Vital Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM México, D F : Universidad Nacional Autónoma de México
- Remi, G (Hergé) (1947) *L'Oreille cassée* (1ª edición: 1937) Tournai: Casterman
- Remi, G (Hergé) (1949) *Le temple du soleil*. Tournai: Casterman
- Remi, G (Hergé) (1976) *Tintin et les Picaros* Tournai: Casterman
- Sabourin N (1996) *Un mémoire sur les allusions à l'actualité internationale dans les Aventures de Tintin* Obtenido el 10 de julio de 2000 en: <http://www.tintin.qc.ca/actual/actual.htm>
- Sadoul, N (1983) *Entretiens avec Hergé*. Tournai: Éditions Casterman, Bibliothèque de Moulinsart

- Scollon, R. & Scollon, S (1995). *Intercultural communication*. A Discourse Approach. Oxford: Blackwell
- Stembrouck, S (2000) *What is meant by "discourse analysis"?* Obtenido el 16 de mayo de 2000 en: <http://bank.rug.ac.be/da/da.htm>.
- Tannen, D. (1999) *Discourse Analysis*. Georgetown University Obtenido el 5 de agosto de 2000 en: <http://www.lsadc.org/web2/discourse.html>.
- Townsend, J (1999) *Ethnocentrism*. Obtenido el 24 de enero de 2000 en: <http://www.sscf.ucsb.edu/law/ethno.html>
- van Dijk, T. A. (1998) *Critical Discourse Analysis*. Obtenido el 11 de junio de 1999 en: <http://www.let.uva.nl/~teun/cda.html>
- Vermaut, G. (s.f.) *Hergé*. Obtenido el 29 de junio de 2000 en: <http://www.student.info.ucl.ac.be:8080/HomePages/vermaut/tintin/herge.html>
- Videlier, Ph. (1996) L'Étoile mystérieuse. En *La résistible ascension du F. Haine*. Bruxelles: éd Syllepse. Citado en *Ras l'front* n°23, juillet/août 1994. Obtenido el 26 de junio de 2000 en: <http://www.globenet.org/RLF/txtresist/73.htm>
- Yáñez, G. (1998) *Ethnocentrisme et relativisme culturel*. Obtenido el 8 de agosto de 2000 en: <http://www.ethnociel.qc.ca/ethnocentrisme.html>
- Yzerbit V., Leyens, J.-Ph. & Bellour, F. (1994) The ingroup overexclusion: The influence of valence and confirmatory status. In *European Journal of Social Psychology*, 27, pp. 337-356