



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Tintin au Congo: una lectura crítica

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE: LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS FRANCESAS

PRESENTA: ANA PAULINA GALLEGOS ORDORICA

ASESORA: DRA. HAYDEE SILVA OCHOA



MEXICO, D.F.

2004





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

## ***Tintin au Congo: una lectura crítica.***

### Índice

Introducción.....	1
Capítulo primero. La obra de Hergé: marco conceptual y elementos contextuales.....	6
I.1 Definiciones del cómic.....	8
I.2 Cómic belga del siglo XX.....	23
I.3 Hergé.....	31
I.4 El imperio colonial belga y su influencia en <i>Tintin au Congo</i> .....	38
Capítulo II. <i>Tintin au Congo</i> : análisis gráfico y narrativo.....	43
II.1 Análisis gráfico.....	45
II.2 Análisis narrativo.....	71
II.3 Transición del blanco y negro al color.....	83
Capítulo III. La visión racista en <i>Tintin au Congo</i> : una propuesta interpretativa.....	92
III.1 Mensaje implícito en <i>Tintin au Congo</i> .....	93
III.2 Cómo leer e interpretar <i>Tintin au Congo</i> a comienzos del siglo XXI.....	116
Conclusión.....	123
Bibliografía.....	129

## Introducción

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ANA PAULINA

GALLEGOS ORDORICA

FECHA: 28 ABRIL 2004

FIRMA: Gallegos Paulina

La existencia del cómic se remonta al siglo XIX; aunque se desconoce su fecha exacta de nacimiento, en la actualidad se le atribuye al suizo Töpffer. Sin embargo, el cómic no fue reconocido como género literario sino hasta la segunda mitad del siglo XX. Dentro de la abundante producción francófona en este género, uno de los autores más importantes es sin duda Hergé, con las mundialmente conocidas aventuras de Tintin.

El nacimiento de Tintin se sitúa en los años 1930. La primera aventura de Tintin (*Tintin chez les Soviets*), concebida como una obra modesta, se desarrolla en la Unión Soviética. Dado que permaneció sin ser publicada durante muchos años, se considera más bien que *Tintin au Congo* fue la aventura que inició el ciclo de veinticuatro álbumes. El presente trabajo busca ofrecer una lectura crítica de este álbum fundador.

En este álbum y a través de la manera en la que el autor representa la realidad sociopolítica del Congo belga, asistimos al choque de dos civilizaciones, de dos culturas: una cultura dominante, la belga, y una dominada, la congoleña. Si bien Tintin aparece como portavoz de lo que sucede fuera de Bélgica, ofrece una visión falseada de la realidad, según la cual la superioridad belga sobre los demás pueblos resulta evidente.

Para llevar a cabo el análisis de una obra de esta naturaleza, es muy importante proporcionar un marco conceptual y diversos elementos contextuales. Tal es objetivo del capítulo primero. Así, empezaré por abordar la manera en que se construye un cómic. Para referirme a la construcción del discurso gráfico tomé aquí como punto de partida los estudios del norteamericano Scott McCloud. Este autor indica que cualquier tipo de cómic

se inscribe dentro de un esquema cuyas tres características esenciales son el icono, la realidad y el lenguaje. Por su parte, Benoit Peeters, francés, introduce una idea similar a la de McCloud; para él, la viñeta no es un espacio cerrado ni aislado, sino que forma parte de algo mucho más amplio que es el cómic. Los aportes de dos autores teóricos permiten verificar la riqueza del discurso gráfico y estudiar cómo éste se une a la narración.

Para entender cabalmente la naturaleza de *Tintin au Congo*, también es necesario presentar un breve panorama de la historia del cómic belga, que permite situar el contexto sociocultural en el que se inscriben las aventuras de Tintin. La historia del cómic belga se complementa y se define en gran medida a través de elementos básicos acerca de la historia del imperio colonial belga, ya que las primeras aventuras del joven reportero ocurren en un período de intensa actividad colonial.

En el segundo capítulo se analizará con detenimiento el discurso gráfico y el discurso narrativo de este álbum en particular. En efecto, Hergé crea el universo de *Tintin au Congo* mediante dos discursos, que son el gráfico y el narrativo. Dentro del discurso gráfico es esencial mostrar las características que utiliza Hergé para reflejar una visión racista del Congo. En cuanto al discurso narrativo, el análisis se enfoca a mostrar de manera comparativa el tipo de lenguaje que utiliza Tintin por el lado del colonizador-dominante y los congolese por el lado del colonizado-dominado.

Discurso gráfico y discurso narrativo, siempre presentes en un cómic, se distribuyen de tal manera que se complementan entre sí. El análisis de cada discurso permite mostrar en qué reside la visión racista de esta primera aventura de Tintin.

Para estudiar el discurso gráfico en *Tintin au Congo* retomaré las herramientas conceptuales presentadas en el capítulo primero. En cuanto al discurso narrativo, me parece esencial incluir las teorías de Algirdas Julien Greimas y de Claude Brémont. Ambas resultan útiles para abordar la narración híbrida propia del cómic. En este trabajo se analizarán por separado diferentes momentos de la narración, intentando así mostrar su evolución y al mismo tiempo tomar en cuenta las circunstancias de comunicación en las que se encuentra inmerso el texto.

Además, en el caso de este álbum, existe una primera versión en blanco y negro y una segunda versión a color en la que desaparecen muchos elementos de la primera. Ello sugiere que el autor se censura a sí mismo con el fin de borrar una serie de características racistas y peyorativas con respecto a los congolese. En este sentido, el análisis comparativo entre ambas versiones tiene por objetivo el hacer ver cómo la primera versión es esencialmente racista en contraste con la segunda.

En el tercer y último capítulo retomaré los elementos más importantes del análisis con el fin de hacer patente el mensaje implícito en el álbum. En efecto, el trasfondo de la aventura de *Tintin au Congo* traduce una visión racista del autor hacia los congolese y su país. Quisiera poner en evidencia de qué manera Hergé, a través del personaje de Tintin, traza una frontera entre negros y blancos. A mi entender, sería erróneo considerar este cómic como una simple historia para niños, en la que las diferencias entre razas y culturas existen pero no tienen mayor trascendencia en la lectura. Al contrario, creo muy importante demostrar que este tipo de lecturas afecta en cierta medida la manera de pensar



de un niño, quien se halla en una etapa de formación mental durante la cual es más dado a creer y asimilar sin dificultad todo lo que ve y lee. Así pues, dedicaré la última parte de mi trabajo a las posibles lecturas e interpretaciones de *Tintin au Congo* a comienzos del siglo XXI.

## **Capítulo primero**

**La obra de Hergé: marco conceptual y elementos contextuales**

Si bien el arte del cómic<sup>1</sup> ha existido desde hace mucho tiempo, sólo hasta la segunda mitad del siglo XX se le ha otorgado una mayor importancia dentro de los estudios literarios. En efecto, no se conoce una respuesta exacta a la pregunta básica “¿cuándo nace el cómic?”. Tomando la noción de cómic en un sentido muy amplio, podemos decir que las pinturas rupestres o los relatos ilustrados de los mausoleos egipcios pertenecen ya a este arte de historias puestas en imágenes. En un sentido más estricto, la respuesta más acertada parece ser que el cómic moderno nació en Suiza bajo la pluma de Rodolphe Töpffer, quien realiza en 1827 diversos álbumes cómicos ilustrados, entre ellos *Histoire de Monsieur Vieux-Bois*.

Considerado como el “noveno arte”, el cómic se expandió en los cinco continentes a partir del siglo XIX. Por supuesto hay países y culturas en las que se desarrolló con mayor facilidad, como es el caso de los Estados Unidos, Inglaterra o Argentina, Francia, Bélgica y Suiza. Los tres géneros principales parecen ser el género cómico, el de la comedia dramática y el dramático, que se subdividen a su vez en diversos subgéneros (por ejemplo, dentro del género cómico, caben el burlesco; la sátira familiar, social o política; el absurdo, lo grotesco...). Dentro de la escuela franco-belga, que se consolidó a partir de la segunda mitad del siglo XX, destaca muy especialmente la obra de Hergé como representante de la comedia dramática, a través de su personaje emblemático, Tintin, siempre acompañado de su fiel mascota Milou.

---

<sup>1</sup> También conocido como historieta, tira cómica o, en francés, *bande dessinée*.

## 1.1. Definiciones del cómic

Los primeros en sustentar de manera teórica el noveno arte fueron, por una parte, el mismo creador Rodolphe Töpffer con su *Essai de physiognomonie* y, por la otra, ya en el siglo XX, Will Eisner con *La bande dessinée, art séquentiel*. En su ensayo, Töpffer escribió: “*Les dessins, sans le texte, n’auraient qu’un sens obscur; le texte, sans les dessins n’aurait aucun sens. Le tout forme une espèce de roman plutôt original.*”<sup>2</sup>

En nuestros días, el cómic ha ampliado considerablemente su fundamento teórico. En este trabajo tomaré como principal referencia los estudios de dos autores que me parecen de particular relevancia, Scott McCloud (*Understanding Comics. The Invisible Art*, 1994) y Benoît Peeters (*Case Planche Récit. Lire la bande dessinée*, 1998).

¿Qué es el cómic? El cómic, en forma general, pertenece a la narrativa gráfica como lo expresa McCloud: “*Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer*”.<sup>3</sup>

Frémion precisa aún más la definición:

---

<sup>2</sup> Peeters, *Case, planche, récit*, p. 85 (nota sobre la historia de M. Jabot en la *Bibliothèque universelle de Genève*, 1837): “Los dibujos, sin el texto, no tendrían más que un significado oscuro; el texto, sin los dibujos, no significaría nada. El todo forma una especie de novela un tanto original.”

<sup>3</sup> McCloud, *Understanding Comics*, p. 9: “Ilustraciones y otras imágenes juxtapuestas en una secuencia deliberada, cuya intención es transmitir información y/o producir una respuesta estética en el espectador”.

*La bande dessinée est une forme de récit fondé, comme dans un film, sur une harmonie de l'image et du son. Ce récit est fait au moyen d'images dessinées (à la différence du photo-roman), fixes (à la différence du dessin animé), à l'intérieur desquelles figurent les sons: bruits, commentaires, dialogues; ces derniers s'inscrivent en général dans une réserve blanche aux contours irréguliers, dénommée en anglais balloon, en français, ballon, bulle ou phylactère.<sup>4</sup>*

McCloud explica la diferencia entre el cómic y la caricatura. Una caricatura es un objeto, una imagen realizada según cierto estilo determinado y que existe por sí sola; el cómic es un medio de expresión. La caricatura, imagen aislada, puede convertirse en cómic en el momento en que interactúa con otras imágenes.

Aunque existe toda una variedad de maneras de hacer comics, éstos se componen invariablemente de tres elementos importantes que son: ícono, realidad y lenguaje (véase figura 1). La combinación de estos tres elementos es lo que da nacimiento a cualquier cómic. El *ícono* es cualquier imagen usada para representar una persona, un lugar, una cosa o una idea.<sup>5</sup> El dibujo o trazo de dicho ícono es lo que podemos ver a través de nuestros ojos como imitación de la "*realidad*". Por último, el lenguaje es lo que le da al cómic la

---

<sup>4</sup> Frémion, "Bandes dessinées", p. 795: "El cómic es una forma de relato basado, como en el caso de una película, en una armonía entre la imagen y el sonido. Dicho relato se efectúa mediante imágenes dibujadas (contrariamente a la fotonovela), fijas (contrariamente al dibujo animado), en cuyo interior figuran los sonidos: ruidos, comentarios, diálogos; estos últimos se hallan inscritos por lo general en un espacio blanco de contornos irregulares, llamado en inglés *balloon*, en francés, *ballon*, *bulle* o *phylactère* [y en español *globo*]".

<sup>5</sup> McCloud, en la obra anteriormente citada, ilustra toda una serie de íconos que representan las categorías de los conceptos (ideas y filosofías), del lenguaje de la ciencia y la comunicación (letras, números, etc.) y de las imágenes (pelotas, helados, etc.)

calidad de narrativa gráfica. A partir de estos tres puntos se alimenta el estilo del autor en el momento de crear su cómic.

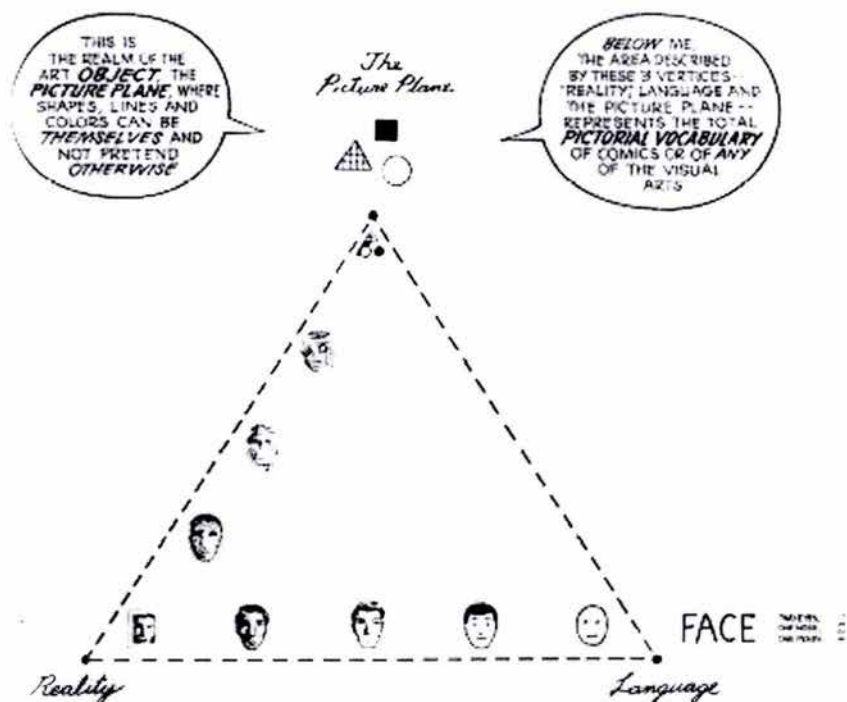


Figura 1. "The Picture Plane"<sup>6</sup>

Cuando llega la hora de producir una obra, el dibujante hace uso de los tres elementos, que naturalmente cambian de autor a autor. Habrá autores que se acerquen más al lenguaje y descuiden lo pictórico, otros querrán mostrar ese arte escondido por lo que se inclinarán hacia el ícono y dejarán de lado el lenguaje y lo "real", y finalmente habrá quienes se preocupen por mostrar de manera realista el mundo.

Todos los autores de comics caben dentro de este triángulo.<sup>7</sup> Por ejemplo, hay autores, como Hergé, que utilizan un contraste entre los personajes caricaturescos y los paisajes realistas. Así, los dibujos de Hergé se encuentran entre la realidad y la caricatura pero nunca se acercan a la abstracción.

La unidad más grande del cómic es la página, que a su vez contiene las viñetas, y éstas se componen de un doble discurso gráfico y narrativo. Daniele Barbieri escribe acerca de la construcción de la página: “La forma tradicional de la viñeta, el ‘molde de construcción’ de las láminas, es el rectangular o cuadrado. Las láminas de cómic están constituidas la mayoría de las veces por secuencias de viñetas rectangulares organizadas en tiras horizontales”.<sup>8</sup>

La fuerza del cómic se produce por la “segmentación” de la historia, es decir que se incluyen o se eliminan etapas de la acción para lograr un encadenamiento lógico. La viñeta es sólo un fragmento, caracterizado por ser incompleto. Para lograr que un grupo de viñetas puedan considerarse parte de un cómic, éstas deben dar lugar a mutaciones, en el sentido de que tienen que retomar numerosos elementos de las viñetas anteriores para que la comprensión de la historia sea fácil. Según Peeters, “*Loin de se poser comme un espace*

---

<sup>6</sup> McCloud, *op. cit.*, p. 51.

<sup>7</sup> McCloud ilustra muy bien la interacción entre los tres elementos en *Understanding Comics*, 1994, p. 52.

<sup>8</sup> Barbieri, *Los lenguajes del cómic*, p. 153.

*suffisant et clos, la case de la bande dessinée se donne d'emblée comme un objet partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence*".<sup>9</sup>

En otras palabras, la continuidad narrativa depende de las imágenes por lo que ninguna viñeta puede sobrevivir sola. La viñeta es entonces un instante dentro de una continuidad. Por ejemplo, en el caso de Hergé, cada viñeta contiene algunos elementos de la anterior y algunos otros que anuncian la siguiente (véanse figuras 2A y 2B).

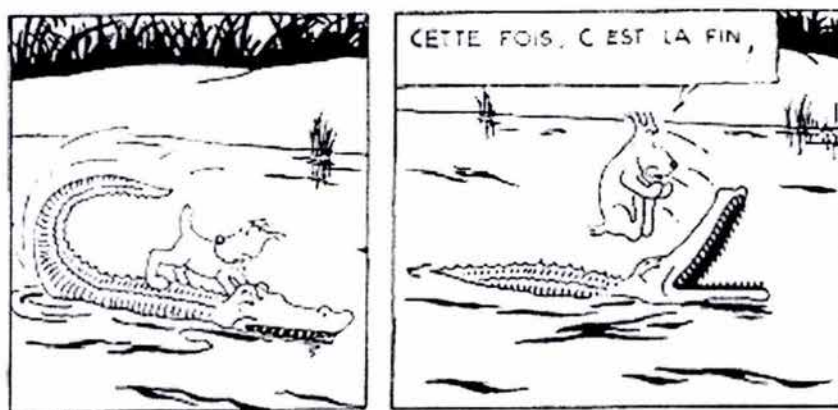


Figura 2A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 22.

---

<sup>9</sup> Peeters, *Case planche récit*, p. 20: "Lejos de presentarse como un espacio suficiente y cerrado, la viñeta del cómic se presenta de entrada como un objeto parcial, inserto en el marco más amplio de una secuencia".





Figura 2B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 22.

Las viñetas cobran vida al ser yuxtapuestas y al tener una cierta relación las unas con las otras. Sin embargo, otro elemento vital es el espacio en blanco entre viñeta y viñeta, espacio vacío que crea una tensión entre ellas y activa la imaginación del lector. En ese vacío todo puede suceder.

En el caso de las viñetas hay que hacer resaltar cómo éstas afectan la continuidad de la historia, dependiendo de su forma y del orden en el que están colocadas. McCloud expone seis clases de relaciones entre viñetas. La primera refleja el seguimiento de la historia momento a momento (generalmente de manera muy lenta y detallada); la segunda acelera el tiempo al transformarse de una acción a otra y al observar cierto orden lógico (beber mucho alcohol, luego estar ebrio); la tercera muestra el paso de persona a persona (una primera persona a un extremo de la línea telefónica y después una segunda persona al otro extremo de la línea); la cuarta relación es muy parecida a la tercera pero en este caso

se trata de pasar de escena a escena (una universidad seguida de un salón de clases); la quinta pasa de un aspecto a otro (un niño ve el árbol de Navidad, acto seguido sabe que Santa Claus irá a dejar regalos); y finalmente la sexta corresponde a viñetas que no siguen ningún orden lógico aparente.

La utilización de estas seis relaciones entre viñetas cambia según el estilo del autor y su tendencia. Sin embargo, se puede decir que en general los diferentes estilos de los autores tienden a privilegiar las relaciones de acción a acción, de persona a persona, y de escena a escena. Estas tres relaciones de viñetas son las que representan la mayor facilidad de lectura y comprensión para el lector. Cabe señalar que la relación de las viñetas entre sí tiene poco o nada que ver con la manera en la que el autor dibuja personajes y paisajes. Por su parte, Hergé utiliza de manera significativa la relación de acción a acción y en menor medida la de persona a persona y la de escena a escena.

Respecto de las viñetas es importante asimismo destacar que el arte de hacer comics es tanto aditivo como restrictivo, es decir que puede hacer uso de un gran número de viñetas o de muy pocas para contar una misma historia. Cada autor debe encontrar el justo medio. Según lo dice Hergé: *“La grande difficulté, apparemment, de la bande dessinée, c’est de montrer exclusivement ce qui est nécessaire et suffisant pour*

*l'intelligence du discours; rien de plus, rien de moins. Le lecteur doit pouvoir suivre facilement la narration*".<sup>10</sup>

Asimismo, el autor puede recurrir a la imaginación del lector al no mostrarle casi nada en cada escena y simplemente dándole pistas. El lector sigue las pistas de la historia a través de la visión por lo que McCloud dice lo siguiente: "*Comics is a mono-sensory medium. It relies on only one of the senses to convey a world of experience*".<sup>11</sup> Aunque la representación principal se encuentre exclusivamente en lo visual, a través de los globos puede remitirse al sonido; imagen y discurso pueden también traducir el tacto, el olor, el sabor.

La unidad más grande es la página y existen según Peeters<sup>12</sup> principalmente cuatro concepciones: la convencional, la decorativa, la retórica y la productiva.

El uso de la página convencional o regular es una disposición de viñetas en la que las condiciones se dan para hacer una lectura "regular" de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. En este caso se le da mucha importancia al aspecto narrativo del cómic. Algunos de los autores que más han explorado este uso convencional han sido Schulz, Feiffer y Copi.

---

<sup>10</sup> Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, p. 88: "La gran dificultad, aparentemente, del cómic, es mostrar exclusivamente lo que es necesario y suficiente para la inteligencia del discurso; nada más, nada menos. El lector debe poder seguir fácilmente la narración."

<sup>11</sup> McCloud, *op. cit.*, p. 89: "El cómic es un medio mono-sensorial. Se apoya sólo en un sentido para transmitir un mundo de experiencia."

<sup>12</sup> Peeters, *op. cit.*, p. 42.

La página decorativa cobra gran importancia a partir de los años 1970 en Europa, cuando la organización estética de la página se torna la mayor preocupación. Existe una gran fascinación por la pintura y el detalle. Cada página debe ser diferente de las demás y debe respetar cierta simetría. En este caso, la narración no hace más que inscribirse dentro de una página en donde el dibujo predomina. Algunos de los exponentes mejor conocidos de este uso decorativo son Hogarth y Edgar P. Jacobs.

El uso retórico de la página predomina en lo que se considera cómic clásico, como es el caso de Hergé. La viñeta y la página, a diferencia de los dos casos anteriores, no son independientes una de otra sino que ambas dependen totalmente de la narración. El tamaño, la disposición, el orden en general de la página y de las viñetas están al servicio del discurso. El tamaño de una viñeta se ajusta a la acción ahí descrita. La narración y la imagen se complementan para expresar la acción de la historia. Hergé afirmaba respecto de su trabajo:

*Je considère mes histoires comme des films. Alors, sans narration, sans description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlés à 100%, les dialogues sortent graphiquement de la bouche des personnages. Parfois j'utilise des sous-titres, mais seulement quand il faut donner des indications de temps.*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Entrevista con Hergé para Radio-Bruxelles el 4 de marzo de 1942: "Considero mis historias como películas. Entonces, sin narración, sin descripción. Toda la importancia, se la doy a la imagen, pero se trata naturalmente de películas sonoras y 100% habladas, los diálogos salen gráficamente de la boca de los personajes. Algunas veces utilizo subtítulos, pero sólo cuando hay que dar indicaciones de tiempo."

Finalmente, el uso productivo de la página remite a una construcción donde la historia se acomoda a las dimensiones de la página. En este caso una viñeta representa sólo parte de un dibujo. En la mayor parte de estos comics, la continuidad narrativa no va de la mano con la de los dibujos, en otras palabras, la página se vuelve caótica aunque conserva su sentido.

Además, las viñetas y la historia no se encuentran en un mundo atemporal. La historia tiene un tiempo interno (el de la historia misma) y uno externo (el de la lectura). En el caso del tiempo interno hablamos de todo lo que sucede en la viñeta, como puede ser un niño corriendo y tirando cosas. La duración interna de un cómic siempre será la misma, lo único que cambiará será la experiencia de lectura. El tiempo externo varía por la forma de las viñetas; por la relación que se efectúa entre ellas; y por el sonido, representado por globos o por efectos de sonido que aumentan la duración de cada viñeta.

En nuestra vida cotidiana, estamos conscientes de que lo que vemos en ese instante es el presente, inserto entre el pasado y el futuro, pero no vivimos esos tres planos al mismo tiempo. En los comics esto último es posible. Dicho de otra manera, en una página podemos ver la viñeta actual, las pasadas y las futuras; esto cobra importancia en algunos comics “experimentales” pues el lector escoge el orden en que leerá las viñetas. De esta manera se reafirma la idea de que el tiempo, el espacio y la acción están relacionados. El tiempo se traduce de manera tanto externa como interna, el espacio se ve de escena a escena, y la acción se representa de la manera más gráfica posible, es decir con la “línea de acción”. Esta línea de acción ocurre a través de dos estilos principalmente. Uno que se

logra a través del paso de viñeta a viñeta y el otro por el movimiento gráfico dentro de la viñeta misma.

La producción de una respuesta en el lector es algo importante; de hecho es lo fundamental en el cómic. Las imágenes deben provocar una respuesta emocional. La línea y los colores de dibujo son los responsables de crear o transmitir emociones o sensaciones de la misma manera que los hace el discurso narrativo. De hecho, hay por ejemplo trazos que permiten representar olores: un olor casi imperceptible será representando por líneas tenues, mientras que un olor fuerte será construido por líneas más “fuertes”.

El fondo o paisaje de cada viñeta es igualmente importante para mostrar los dos mundos: el visible y el invisible. El fondo se relaciona mucho con las emociones dentro de la historia. En otras palabras, aunque el personaje no muestre ninguna emoción visible, nosotros como lectores podemos asumir cuál o cuáles son los estados interiores en los que se encuentra. Habrá veces en las que el fondo será tan expresivo que se logrará modificar el estado mental del lector en el sentido en que éste se involucra e identifica con lo que está leyendo.

El mundo de las emociones no solamente se representa a través del dibujo, sino también haciendo uso del globo. La primera combinación de palabras e imágenes aparece en las historias de Töpffer, aunque éste todavía no hace uso del globo, pero ya se puede ver la interdependencia entre palabras y dibujos. La combinación de ambos se ha ido modificando y refinando a través de los años hasta dar lugar a asociaciones muy diferentes.

McCloud expone siete maneras de combinar palabras y dibujos. La primera es específica de las palabras, es decir que los dibujos ilustran algo que no necesariamente va ligado al texto. La segunda es específica del dibujo en la que el texto no es más que un elemento externo a la historia gráfica (el texto sí tiene que ver con la historia pero de manera artificial). La tercera combinación es específica de la dualidad entre las palabras y los dibujos, es decir que el texto y los dibujos envían el mismo mensaje. La cuarta es una combinación aditiva en la que las palabras amplifican el sentido de la imagen o viceversa. La quinta combinación es en paralelo y en este caso la historia de las palabras es una y la de los dibujos es otra sin que se crucen. La sexta combinación funciona como un montaje en el que las palabras están en el mismo plano y son tratadas de la misma manera que los dibujos. Finalmente la séptima es una combinación de interdependencia en la que las palabras y los dibujos trabajan juntos para enviar un mensaje que por sí solos no hubieran podido enviar. En *Tintin au Congo* la asociación entre las palabras y los dibujos que predomina es la tercera, aquella en la que ambos envían el mismo mensaje.

Por otro lado cabe señalar que la manera o el proceso en que se crea un cómic varía de autor a autor, pero siempre consta de seis etapas. Cada etapa es diferente de las demás y entre ellas no rige ningún orden lógico o cronológico, es decir que un autor puede comenzar en cualquier etapa de construcción del cómic. McCloud<sup>14</sup> expone las seis etapas para construir un proyecto:

---

<sup>14</sup> McCloud, *op. cit.*, p. 170.

- La primera etapa es aquella en la que se construye lo que será el contenido del trabajo; en ella se expondrán claramente las ideas.
- La segunda etapa es aquella en la que el autor decide qué clase de forma van a tomar sus ideas, por ejemplo puede enfocarlas hacia una novela, una ópera, un cómic, una escultura, etc.
- La tercera se presenta en el momento en que el autor sabe qué quiere transmitir y de qué manera. Se tiene que preocupar por el “género” mismo dentro del cómic, es decir que puede dedicarse al cómic policíaco, al de aventuras, al de romance, etc.
- La cuarta etapa es esencial para el atractivo de la obra ya que durante esta parte el autor decide qué poner, qué no poner, en qué orden, etc. Como ya se ha visto, existen muchas posibilidades diversas para transmitir una misma historia, pero el autor siempre debe buscar la mejor opción para que la obra pueda “fluir por sí misma” y no aburra al lector.
- La quinta etapa es aquella en la que todos los elementos anteriores se juntan para lograr la obra, pero aun después de eso hay que resolver problemas de tipo lógico-secuencial para que todo tenga una fluidez y un sentido al final de la obra.
- La sexta y última etapa es aquella en la que se retocan todos los aspectos “exteriores” de la obra.



Muchas veces el artista debutante empieza por la sexta etapa en lugar de la primera ya que es en ésta en la que el autor encuentra su “estilo”, en este caso de dibujar y contar. Mientras el autor se acerca a las primeras etapas, cada vez se pregunta más cuál es el propósito de toda su obra. Es decir que siempre es más fácil mejorar la parte “exterior” (etapas 5 y 6) de la obra, pero lo realmente difícil es saber qué se va a decir y cómo se va a decir. Generalmente en las primeras obras de los artistas con poca experiencia se nota la manera artificial en la que las etapas se juntan, pero ya con un autor de experiencia es mucho más fácil ver cómo las etapas se ensamblan por sí solas y de manera natural.

Hergé es uno de los autores que desde sus comienzos siempre han dado mucha importancia a las primeras etapas de la creación, como él mismo lo explica: *“Je mets les idées les unes contres les autres comme elles me viennent. J'accumule les idées, les découvertes naissent peu à peu dans mon esprit. Tout cela va directement au dessin, pensé et altéré, jusqu'au résultat qui me plaise le mieux”*.<sup>15</sup>

De la misma manera en que cada autor decide cómo va a construir su obra, también debe decidir si utiliza colores o no. El cómic a color aparece en el siglo XX, gracias a los avances de la tecnología. Uno de los pioneros en su uso fue el escocés James Clerk-Maxwell, quien logró los colores rojo, azul, y verde; un tiempo después, el francés Louis Ducos du Hauron tuvo la idea de utilizarlos en la creación de comics utilizando las posibles combinaciones con el amarillo, el magenta y el azul claro. La aparición del cómic a

color consiguió revolucionar la industria del cómic al elevar las ventas. Aunque no todos los autores se interesaron por las efectos creadas gracias a los colores, en el caso de Hergé puede decirse que encontró un equilibrio en los “colores planos” para la construcción de un mundo objetivo.

La diferencia entre los comics en blanco y negro y los comics a color es relevante ya que afecta tanto la creación del autor como la recepción del lector. En el caso de los segundos las formas y el espacio toman mayor significado. Probablemente los comics a color son más difíciles de leer que los que están en blanco y negro. En estos últimos, el lector enfoca su atención en la relación del dibujo con la narración, por lo que se puede decir que el discurso narrativo cobra más importancia. En cambio, con el cómic a color, el lector centra su interés en el discurso gráfico, que a menudo es más difícil de leer e interpretar.

Los elementos anteriores permiten afirmar que el cómic es un medio por el que se transmiten ideas, en el que el autor imagina algo, lo dibuja en papel, y finalmente lo hace llegar al lector a través de los ojos y la mente. Como todo mensaje, el mensaje del cómic será transformado por la mente del receptor; en otras palabras, no existe por sí solo sino que existe y cobra sentido a través de la lectura. Es un medio basado en la visión y que utiliza un mundo de iconografía desde lo más real hasta lo más abstracto; como todas las

---

<sup>15</sup> Entrevista con Hergé para radio del 3 de marzo de 1942: “Pongo las ideas las unas con las otras tal como me llegan. Acumulo las ideas, los descubrimientos poco a poco nacen en mi mente. Todo eso va directamente al dibujo, pensado y alterado hasta el resultado que mejor me parezca.”

artes, está en constante evolución y tiene a su disposición una infinidad de elementos para alimentarse.

Los cómics en general se construyen básicamente a partir de las mismas características estructurales. Sin embargo, cada país tiene formas muy particulares con las que crearlos, dando lugar a la inmensa diversidad que existe a nivel mundial. *Peanuts* no es igual a *Tintin*, en el sentido que la estructura y la ideología no son las mismas.

A continuación, a través de un rápido panorama del cómic belga, trataremos de identificar un estilo propiamente de Bélgica, sustentado principalmente en dos factores: el público receptor y el contexto histórico. En efecto, este cómic se dirigió en un principio hacia el público infantil, circunstancia que cambió en las primeras décadas del siglo XX como consecuencia de las guerras.

## **1.2. Cómic belga del siglo XX**

Cabe indicar que dentro de la historia del cómic belga el bilingüismo es esencial, ya que por un lado existen publicaciones de habla flamenca y por otro lado publicaciones francófonas como *Le journal de Spirou* (véase figura 3) a las que se les da mucha mayor importancia por el simple hecho de tener un mercado más amplio con Suiza, Francia y los países de habla francesa.

La historia del cómic en Bélgica se puede fácilmente resumir mediante cuatro fechas clave: 1926 (creación de Totor), enero de 1929 (nacimiento de Tintin), abril de

1938 (creación del periódico *Spirou*), y septiembre de 1946 (creación del periódico *Tintin*).



Figura 3. Portada del primer número de *Le journal de Spirou*, 1938.

El nacimiento del cómic belga data de 1926, cuando se crea el personaje de Totor en la revista *Boy-Scout Belge*, cuya primera aventura se titula *Totor, chef de patrouille des*

*Hannetons*. Hergé, su creador, explica su comienzo: “*Ce n’était pas encore réellement une bande dessinée, mais plutôt un texte illustré, ou si on préfère, des dessins avec des commentaires. Mais parfois, je mettais un timide point d’interrogation, ou quelques étoiles lorsqu’un personnage recevait un coup*”.<sup>16</sup>

Sin embargo, más importante aún es la fecha de enero de 1929, correspondiente al nacimiento del personaje de Tintin en tanto que joven reportero de *Le Petit Vingtième* (suplemento semanal del diario *Le XXe Siècle*). Si bien el personaje más reconocido fue siempre Tintin, es interesante recordar que Hergé creó también otras aventuras paralelas como a las de *Quick et Flupke* y las de *Popol et Virginie* (véanse figuras 4 y 5).



**Figura 4.** Portada de *Quick et Flupke*, 1936.

---

<sup>16</sup> Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, p. 24: “Todavía no era realmente un cómic, más bien era un texto ilustrado, o si se prefiere, dibujos con comentarios. No obstante, a veces ponía un tímido punto de interrogación, o algunas estrellas cuando un personaje recibía un golpe”.

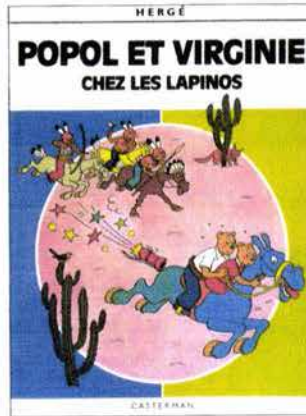


Figura 5. Portada de *Popol et Virginie*, 1934.

En abril de 1938 se creó la revista *Spirou* (véase figura 3), que entró en competencia con las publicaciones norteamericanas. *Spirou* era una mezcla del cómic *made in USA* y del cómic dibujado por belgas o franceses. Robert Velter (Rob Vel) se encargó de dar vida a los personajes de Spirou y de Toto. El éxito de estas publicaciones, esencialmente dirigidas a un público infantil, llegó rápidamente.

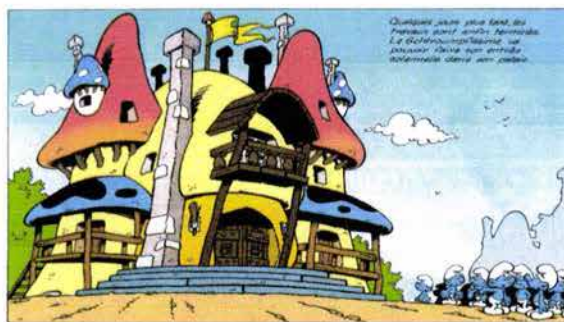


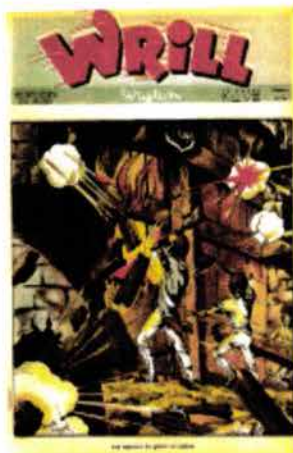
Figura 6. *Les Schtroumpfs* de Peyo, 1964.

Durante los años de guerra, disminuyó la publicación francófona; en 1942 dejaron de distribuirse las publicaciones norteamericanas y a partir de ese momento se vio realmente quiénes eran los talentos del cómic en Bélgica. *Spirou* continuó su publicación, aunque 1943 fue prohibido por rehusarse a “colaborar”. De hecho, la editorial Dupuis logró publicar un álbum de 48 páginas en septiembre de 1943. En esa misma fecha aparecieron tres nuevas creaciones: *Caramel et Romulus* de Sirius, los *Schtroumpfs* de Peyo (véase figura 6), y *Fantasio* de Jijé. En 1944, *Spirou* renació con una producción puramente nacional. El personaje de *Spirou* (véase figura 7) pasó en 1946 a manos de André Franquin que lo llevó a la cima.



**Figura 7.** *Spirou et Fantasio* de Franquin, 1946.

Con la Liberación apareció tanto en Bélgica como en Francia toda una serie de publicaciones para jóvenes: *Lutin*, *Bimbo*, *Héroïc Albums* (véase figura 8), *Wrill* (véase figura 9), *Sabord*, *Annette*, *Story*, *Mickey Magazine*, *Bravo*, etc. Varias de ellas privilegiaban temas de contenido bélico.



**Figuras 8 y 9.** Portada de *Héroïc Albums*, 1946 y portada de *Wrill*, 1949.

En 1946, surgió el periódico de *Tintin* bajo el mando de Guy Leblanc quien invitó a Hergé a formar parte de un equipo encargado de darle vida. Los temas de este periódico eran, sobre todo, la aviación y la navegación, y estaban inspirados en la literatura. El periódico *Tintin* que siempre se encontraba en constante cambio debido a los diferentes jefes de redacción, poco a poco a partir de 1966, bajo el control de Greg se internacionalizó. Paralelamente, el cómic belga empezó a orientarse hacia un público más adulto.

Entre los años 1950 y 1970 se dio un auge notable del cómic belga. Entre las más destacadas publicaciones se encontraban *Gil Jourdain* de Maurice Tillieux en 1956; *Gaston Lagaffe* (véase figura 10) de Franquin en 1957; *Boule et Bill* (véase figura 11) de Roba en 1960; *Attila* de Derib et Rosy en 1970.





Figura 10. *Gaston Lagaffe* de Franquin, 1957.



Figura 11. *Boule et Bill* de Roba, 1960.

A partir de 1975 el cómic belga perdió algunos de sus mejores artistas: André Beutemps, Paul Cuvelier, Maurice Tillieux, Victor Hubinon y Jijé. No obstante, las revistas y los periódicos franceses y belgas dejaron mayoritariamente de pertenecer a pequeñas editoriales independientes y fueron integrados a grandes grupos editoriales como

Hachette. El año 1989 vio desaparecer la última revista dedicada a Tintin: *Tintin Reporter* (véase figura 12).

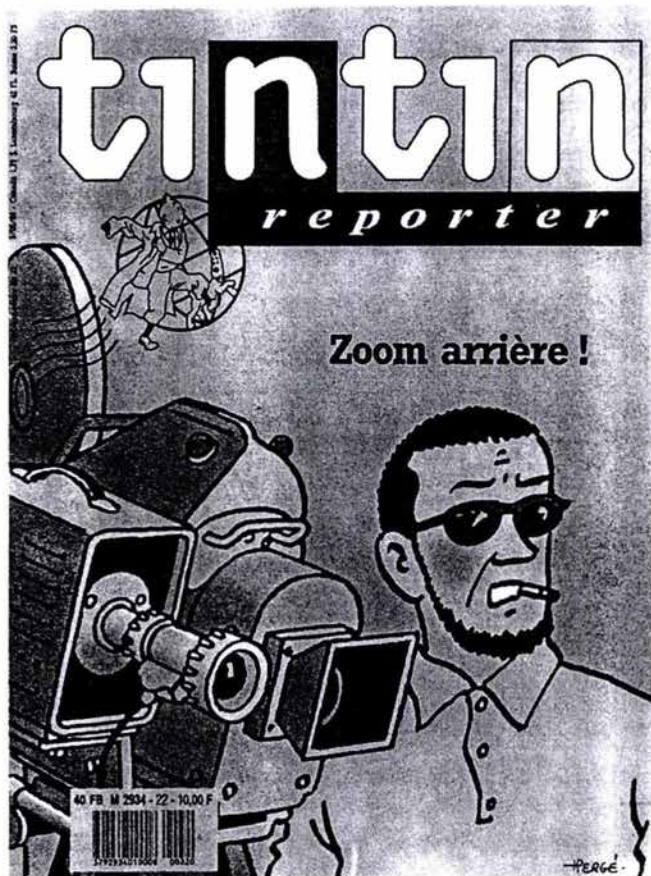


Figura 12. Portada de *Tintin Reporter*, 1989.

Este brevísimo panorama del cómic belga permite ver que las publicaciones fueron cambiando a través de los años al pasar de historias para niños a historias con un trasfondo de la condición de Bélgica frente a la guerra. Pocos comics perduraron a lo largo

de los años, por lo que a veces es difícil percibir cabalmente el cambio de ideología. Sin embargo, la obra de Hergé se caracteriza precisamente por haberse extendido a lo largo de varias décadas, haciendo un fiel retrato de su tiempo. Es así como la ideología de Hergé, muy apegada a la del imperio colonial belga, se expresa claramente a través del álbum de *Tintin au Congo*.

### 1.3. Hergé

Hergé nació en la ciudad de Etterbeek, cerca de Bruselas, en pleno período de conquista y ocupación de África, el 22 de mayo de 1907.

Durante la primera guerra mundial, Hergé fue alumno de la escuela laica de Ixelles donde ya desde temprana edad dibujaba en la parte inferior de sus cuadernos. Hizo sus estudios secundarios en una escuela católica, el Institut Saint-Boniface. En el mismo momento en que Hergé cambió de la escuela laica a la escuela católica, dejó a los “Boy-Scouts de Belgique” para unirse a la “Fédération des Scouts catholiques”. Durante esa época de su vida como niño explorador, Hergé tuvo la oportunidad de viajar a Austria, Italia, España y Suiza. Sin embargo nunca enfocó ninguna de sus historias en los lugares a los que realmente viajó, pues siempre se vio fascinado por los sitios “exóticos” y desconocidos para él. Tal es el caso del Congo, del que todos hablaban a su alrededor pero que nunca visitó personalmente. Desde muy temprana edad, Hergé desarrolló asimismo un gran interés por las pieles rojas de América, que en un primer momento dibujó para el pequeño periódico *Le Boy-Scout belge*.

Cabe decir que ya desde ese modesto comienzo firmaba sus dibujos “Hergé”, que son las iniciales invertidas de su nombre en francés, Georges Rémi (RG). En 1926, Hergé creó a su primer personaje, cuyas aventuras fueron publicadas en 1930, fecha que coincide con la primera aparición del personaje de Tintin. Se dice que Totor fue un estado embrionario de Tintin: “*Les Aventures de Totor, C.P. des hannetons sont de lui, entièrement de lui. Pour l’instant, c’est sa seule œuvre dans la perspective d’une continuité*”.<sup>17</sup>

A partir de 1925, Hergé comenzó a trabajar para el diario *Le XXe Siècle*, que era un periódico esencialmente católico. Paralelamente, siguió publicando las aventuras de Totor. Trató de ingresar a la escuela Saint-Luc para especializarse en artes gráficas; al no aprobar los exámenes de admisión se alejó de la educación formal y toda su experiencia la adquirió por sí solo con la ayuda de algunos libros.

A finales de la década 1920-1930, Hergé fue tomando poco a poco más responsabilidades en el periódico *Le XXe Siècle*. El director del diario, Wallez, creó un suplemento para los jóvenes llamado *Le Petit Vingtième*, mismo que puso a cargo de Hergé. Éste introdujo a Totor con el nuevo trabajo de reportero y a un nuevo acompañante, un fox terrier de nombre Milou. Bajo la influencia de sus lecturas del cómic norteamericano, Hergé decidió realizar un cómic en el que los dibujos y la narración fueran estrechamente ligados.

---

<sup>17</sup> Assouline, *Hergé*, p. 34: “Las Aventuras de Totor, J.P. de los abejorros, son de él, y sólo de él. Hasta este momento es su única obra en la perspectiva de una continuidad.”

Así pues, el 10 de enero de 1929 apareció en *Le Petit Vingtième* Tintin, un joven reportero de viaje hacia la Unión Soviética. Hergé publicaba dos páginas por semana sin imaginar siquiera el brillante futuro de su personaje. En mayo de 1930 se terminó la aventura de Tintin en el país de los soviets y su autor comenzó a darse cuenta de la enorme popularidad de su personaje.

Michael Farr, reportero de Reuters, exploró recientemente en un libro (*The Complete Companion*, 2002) las fuentes usadas por Hergé para la creación de las aventuras de Tintin. Se sabe que Hergé nunca viajó a la Unión Soviética, pero esto no le impidió documentarse y dibujar a su personaje en un ambiente realista. Ello se debe principalmente a la información que le proporcionó el libro *Moscou sans voiles* de Joseph Douillet y a diferentes fotografías de coches y personas. Utilizaba esa información para reproducir con la mayor exactitud el atuendo y el entorno de sus personajes: “*The first Tintin adventure is the most fantastic, the least credible and therefore the weakest; yet there is a clear evidence of the realistic detail that was to become a hallmark of Hergé’s more mature work and be one of its principal strengths*”.<sup>18</sup>

A su regreso de la Unión Soviética, Tintin partió hacia una nueva aventura rumbo al Congo. Resulta interesante para la interpretación del nuevo álbum considerar que la iniciativa de llevar al reportero hacia el continente africano no provino del autor, sino del

---

<sup>18</sup> Farr, *Tintin. The Complete Companion*, p. 18: “La primera aventura de Tintin es la más fantástica, la menos creíble y por lo tanto la más débil; pero es claro que los detalles realistas eran ya y serían la marca del trabajo más maduro de Hergé y sería una de sus principales fuerzas.”

director del diario: “*Hergé désirait emmener son héros en Amérique, aux pays des Peaux-Rouges. C’est encore l’abbé Wallez qui l’en détourne et le persuade de commencer par le Congo.*”<sup>19</sup>

Desde comienzos de los años 1930, Hergé estableció contacto con la editorial Casterman, donde se publicaron todas las aventuras de Tintin en más de cuarenta y cinco lenguas. La tercera aventura, dada a conocer en 1932, llevó a Tintin a Norteamérica. Allí, el joven reportero se encontró con Al Capone, único personaje real de la aventura. En ese mismo año Hergé se casó con Germaine Kieckens, quien fue un gran respaldo para él durante toda la vida.

La siguiente aventura de Tintin tiene lugar en el país de las momias; en ella se ve un personaje más maduro que se inicia como detective. En esta aventura cobraron por primera vez gran importancia los policías Dupondt. Posteriormente, Hergé entró en contacto con un joven estudiante chino que lo alentó a escribir una aventura en la que Tintin viaja a China. Este álbum fue el primero en mostrar a un Tintin con sentimientos de verdadera amistad que cautivaron a miles de lectores; también fue ésta la primera vez en que se veía la aventura a color.

Le siguieron tres aventuras a lo largo de quince meses: *L’Oreille cassée* en Sudamérica, *L’Île noire* en Inglaterra, y *Le Sceptre d’Ottokar* en la región imaginaria de

---

<sup>19</sup> Soumois, *op. cit.*, p. 28: “Hergé quería llevar a su héroe a América, al país de los Pielas rojas. De nuevo el abad Wallez lo hace cambiar de opinión y lo persuade de comenzar por el Congo.”

Sildavia. Después de estas aventuras, hubo una pausa en la producción ya que en 1939 Hergé fue enviado al norte de Bélgica, con motivo del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Allí, desempeñó funciones de instructor de infantería, pero siguió mandando aventuras de Tintin al diario. Comenzó la publicación de *Tintin au pays de l'Or noir*, misma que fue interrumpida por la invasión alemana a principios de 1940. Aunque Hergé no pudo publicar en ese momento nuevas aventuras, escribió *Le Crabe aux pinces d'or*, *L'Étoile mystérieuse*, *Le Secret de la Licorne*, *Le Trésor de Rackham le Rouge* y *Les Sept boules de cristal*.

Durante la creación de estas aventuras Hergé tuvo que evitar ciertos temas a causa de la ocupación alemana en Bélgica. Tuvo asimismo que tomar en cuenta un cambio radical de formato de las publicaciones de Casterman, pues cada aventura se vio reducida a 62 páginas: “By February 1942 Casterman's acquisition of an offset machine, the shortage of paper and a sharp increase in its price led to the publisher gaining Hergé's agreement to the switch to colour and a prescribed length of 62 pages instead of the 100 to 130 pages of the black and white books”.<sup>20</sup>

Así pues, las aventuras de Tintin pasaron del blanco y negro al color. *L'Étoile mystérieuse* fue el primer álbum a colores y logró gran éxito. En esa misma época Hergé conoció a Edgar P. Jacobs, quien intervino en los paisajes de fondo y la coloración de *Le*

---

<sup>20</sup> Farr, *op. cit.*, p. 95: “Para febrero de 1942, la adquisición de una máquina offset por parte de Casterman, la escasez de papel y los crecientes precios obligan a la editorial, con el consentimiento de Hergé, a cambiar a color y a un formato preestablecido de 62 páginas en lugar de las 100 a 130 páginas de las ediciones en blanco y negro.”

*Sceptre d'Ottokar* y de *Les Sept boules de cristal*. En septiembre de 1944, Bruselas fue liberada y muchos periódicos activos durante la ocupación fueron prohibidos por lo que Hergé dejó de publicar y se dedicó a la “reconstrucción” de las aventuras anteriores a la guerra.

En 1946, apareció el periódico *Tintin* que proporcionó gran éxito a Hergé. Desde el primer número, en el que se publicó *Le Temple du soleil*, se reconoció internacionalmente a Tintin, cuyos álbumes rebasaban el millón de ventas para 1960. En la década de los años 1950, Hergé creó los Studios Hergé, lugar en el que se reunían varios colaboradores del padre de Tintin. Las aventuras de Hergé seguían siendo inspiradas de la misma manera que las primeras, con documentos y fotografías, aunque el autor realizó viajes a través de Europa. No fue sino hasta 1971 que Hergé conoció Dakota del Sur en Estados Unidos y vio por primera vez a los indios Sioux, fuente de inspiración de la aventura de Tintin en América. En cuanto a las dos aventuras de Tintin en el espacio, Hergé mismo dice de dónde vienen los diseños de sus dibujos:

*One was staggered, when the Americans landed on the Moon, to see that they wore helmets just like Tintin. I did not invent this helmet. I knew it was necessary because of the meteorites. But I made it transparent, unlike the American helmets which were only transparent in the front, so that one could identify my heroes, even from the back. While one could identify Snowy immediately [...] it would be impossible to distinguish Tintin or Captain Haddock under an opaque helmet.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Farr, *op. cit.*, p. 135: “Hubo quien quedó impactado, cuando los norteamericanos se posaron sobre la Luna, al ver que usaban cascos como Tintin. No inventé este casco. Sabía que era necesario a causa de los meteoritos. Pero lo hice transparente, al contrario de los norteamericanos cuyos cascos sólo eran transparentes en el frente, para que uno pudiera identificar a mis héroes, aun por la parte de atrás. Mientras



A partir de los años 1960 la producción de Hergé comenzó a disminuir hasta llegar a cuatro álbumes en un período de dieciséis años. En estas últimas aventuras se nota la evolución de la línea de Hergé y de los colores, por no decir de la moda, la tecnología, etc.

En esa misma década, salieron al mercado una serie de “productos” de Tintin sin la autorización de Hergé; entre ellos podemos citar las aventuras pornográficas de Tintin, algunos de los dibujos animados, las diferentes aventuras paródicas de Tintin escritas por otros autores, etc. Aunque Hergé siempre estuvo en contra de ver a Tintin bajo la pluma de alguien más, es un hecho que éstas le dieron aún más reconocimiento internacional.

Las apariciones públicas de Hergé se redujeron en gran medida a comienzos de los años 1980. El autor afirmaba a la prensa que se encontraba en proceso una nueva aventura de Tintin, pero en realidad Hergé ya se encontraba muy enfermo. En el último episodio de Tintin, Hergé reflejaba su búsqueda del arte por el arte. Frédéric Soumois expone así el proyecto de Hergé: *“Le thème de l’art contemporain –utile ou inutile– n’aurait pas constitué un schéma narratif riche à lui seul. Hergé y greffe celui de l’art faux, des fausses toiles de vrais maîtres historiques de la peinture. À cette imposture artistique, Hergé associe l’imposture spirituelle en y mêlant le phénomène des sectes.”*<sup>22</sup>

---

que podía identificarse a Milou inmediatamente... era imposible distinguir a Tintin del capitán Haddock bajo un casco opaco.”

<sup>22</sup> Soumois, *Dossier Tintin*, p. 303: “El tema del arte contemporáneo –útil o inútil– no hubiera constituido un esquema narrativo rico por sí solo. Hergé le añade el del arte falso, de las falsas obras de verdaderos maestros históricos de la pintura. A este fraude artístico, Hergé asocia la falsedad espiritual integrando el fenómeno de las sectas.”

Hergé nunca terminó *Tintin et l'Alph-Art* porque murió en marzo de 1983, tras una enfermedad que duró más de tres años. Poco antes de su deceso confirmó que no sabía el secreto del éxito de Tintin pero que estaba infinitamente orgulloso de su único hijo. Hergé dejó muy claro a su segunda esposa Fanny Rodwell que por ningún motivo debían continuarse las aventuras de Tintin bajo otra pluma.

Hergé y Tintin crecieron juntos (aunque el personaje de Tintin se presenta de manera atemporal a todo lo largo de la obra), maduraron juntos y murieron juntos. Hergé fue responsable de la vida de Tintin como éste lo fue de su creador. Los dos fueron el resultado de una simbiosis vivida en una Bélgica en constante cambio durante más de tres cuartos de siglo.

#### **1.4. El imperio colonial belga y su influencia en *Tintin au Congo***

La obra de Hergé se inscribe dentro de un contexto histórico marcado por los imperios coloniales, que operaban en la mayor parte del continente africano a manos de las potencias europeas. En el caso de Bélgica, el periodo colonial se identifica por sus comienzos en los años 1880 y por su final en los años 1960 y 1970.

La colonización belga se divide en tres grandes etapas:

- 1880 a 1919, período de conquista y ocupación;
- 1919 a 1935, etapa de adaptación en la que se desarrollan las protestas y la resistencia;

- de 1935 en adelante, momento caracterizado por los movimientos de independencia.

Los orígenes de la colonización del Congo belga se remontan al interés del rey Leopoldo por África. El rey se manifestó a través de la llamada Conferencia Geográfica de Bruselas, convocada en 1876, y cuyo resultado fue la organización de la Asociación Africana Internacional y la contratación en 1879 de H. M. Stanley para explorar el Congo en nombre de la Asociación. Tales fueron los pasos que llevaron a la creación del Estado Libre del Congo.

Desde un principio, la balanza se inclinaba del lado europeo. La conquista se llevó a cabo a través de las actividades de los exploradores y de los misioneros europeos que estaban muy bien informados sobre la geografía, la economía, los recursos, las fortalezas y las debilidades de los africanos. Además, a partir de la Conferencia de Berlín, se intensificó la competencia imperialista por dominar otros pueblos. El contexto histórico y en este caso particularmente la colonización del Congo por Bélgica tuvo una gran influencia sobre la sociedad belga desde finales del siglo XIX hasta gran parte de la segunda mitad del siglo XX. La influencia resalta en todos los ámbitos y en este caso en literatura y muy marcadamente en el cómic.

Cierto es que en un principio muchos pueblos africanos se sometieron a los colonos de manera pacífica. Por supuesto, en una segunda instancia, estos pueblos se sublevaron para recuperar su independencia. Este modelo de enfrentamiento es clásico del

Congo, donde la población indígena consideraba a los agentes del Estado Libre del Congo como socios comerciales y aliados contra los esclavistas extranjeros.

Casi todas las guerras de independencia tuvieron que enfrentar grandes escollos, debido a una combinación de factores que ya existían mucho antes del comienzo de la lucha. Entre estos factores los más importantes fueron por supuesto las desventajas frente a las potencias europeas, la diversidad de las etnias y las divisiones en el seno mismo de la población congoleña. La conjunción de estos factores no hizo más que limitar los esfuerzos anticoloniales que debían efectuarse a gran escala y estar bien coordinados para poder derrotar las evidentes ventajas del colonizador en lo que respecta la tecnología militar y la potencia de guerra.

Entre las causas que restaron importancia y efectividad a la protesta social en el Congo estuvieron el incremento del control estatal regido por severas regulaciones racistas y una elaborada política de patronazgo. Cuando la oposición por medio de la fuerza se vio limitada, no quedó sino adoptar nuevas formas de lucha en contra de las instituciones belgas. Lo más efectivo fue el no pagar los impuestos y el huir por las fronteras abiertas de los territorios vecinos de Angola y el Congo francés. En efecto, uno de los atractivos de África para los colonizadores era la mano de obra barata destinada a diversos proyectos gubernamentales.

Los congoleños dependían en gran medida del trabajo mal pagado que los belgas podían ofrecer. Por añadidura, los colonos recurrieron a prácticas de trabajo forzado para la recolección de caucho y la extracción minera, además de aplicar elevados impuestos. Lo

que al principio comenzó como una dominación militar, pronto se convirtió en una dominación de orden institucional en la que la persuasión administrativa reemplazaba la fuerza. La imposición del régimen colonial provocó una gran pérdida de vidas humanas. En un período avanzado de la colonización se incrementó notablemente la población. La tarea de los misioneros, quiénes tuvieron un pequeño pero real impacto, consistió en reducir la mortalidad gracias a la creación de hospitales.

Si bien en su álbum Hergé adopta un estilo realista y parece inspirarse de la realidad histórica (incluyendo por ejemplo el personaje de un misionero), el episodio de Tintin en el Congo difiere mucho de la realidad. Ello se debe sobre todo a que Hergé conseguía información a través de terceros, pero también a su menosprecio hacia los habitantes del Congo, pues los muestra como grandes niños tontos, sin reflejar de manera alguna el sufrimiento de los africanos bajo el yugo colonizador. *Tintin au Congo* vehicula una visión estereotipada del pueblo estúpido colonizado. Ahora bien, la creación del álbum de *Tintin au Congo* se desarrolla en un contexto histórico de dominación belga sobre el Congo, lo que ayudó a la fácil distribución y aceptación del álbum, así como a la posterior recepción de las otras aventuras.

Las fotos más representativas utilizadas para este álbum provienen de las misiones apostólicas en la colonia. Más tarde, Hergé confesaría a Sadoul que el retrato que hace de los congolesees proviene en gran parte de los comentarios de la época:

*Much later when Tintin's African escapade had become something of an embarrassment and Hergé was having to fend off accusations of racism, he offered an explanation in the interviews he gave Numa Sadoul. "For the Congo as with Tintin in the Land of the Soviets, the fact was that I was fed on the prejudices of the bourgeois society in which I moved [...] It was 1930. I only knew things about these countries that people said at the time: Africans were great big children [...] Thank goodness for them that we were there! Etc. And I portrayed these Africans according to such criteria, in the purely paternalistic spirit which existed then in Belgium."*<sup>23</sup>

Como ya lo vimos anteriormente, *Tintin au Congo* es en realidad la segunda aventura de Tintin aunque durante muchos años fue considerada como la primera. Este álbum toca de muy cerca y caricaturalmente el problema del colonialismo. En él, Hergé ofrece un reflejo de la visión colonizadora belga sobre el pueblo del Congo a través de su mejor portavoz: Tintin. Los análisis gráfico y narrativo pueden ayudar en gran medida a esclarecer la manera en la que opera la visión colonizadora en la aventura en el Congo. A ello dedicaremos el siguiente capítulo.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22: "Mucho más tarde cuando la aventura de Tintin en el Congo se volvió penosa para Hergé y éste tenía que lidiar con acusaciones de racismo, ofreció explicaciones en las entrevistas con Numa Sadoul. 'Para el Congo como para Tintin en la Unión Soviética, el hecho fue que me alimenté de los prejuicios de la sociedad burguesa en la que me movía [...] Estábamos en 1930. Sólo conocía esos países por lo que la gente decía: 'Los africanos eran niñotes... ¡Gracias a Dios estábamos ahí!' Etc. Y yo dibujé a esos africanos según aquellos criterios, según el espíritu puramente paternalista que existía entonces en Bélgica.' "

## Capítulo II

*Tintin au Congo: análisis gráfico y narrativo*

Según vimos anteriormente, el cómic es un modo de expresión híbrido en el que se transcribe simultáneamente un lenguaje verbal y un lenguaje icónico. Así pues, en el momento de analizarlo es importante tomar en cuenta ambas puertas de entrada: la narración y las imágenes. Lo ideal, por supuesto, es la unión de ambas lecturas.

El análisis gráfico consiste en la observación de los dibujos con el fin de verificar, por un lado, la riqueza del lenguaje gráfico de la obra; por otro lado, su pertinencia, la relación entre la narración y su puesta en imágenes, así como la intención dominante (divertir, informar, convencer) y los medios utilizados para lograrlo.

A este respecto, es importante observar con atención la construcción global entre las páginas. Hay que determinar si hay simetría o desequilibrio; estudiar las dimensiones respectivas de las viñetas, la regularidad o irregularidad de sus formas (cuadradas, rectangulares, altas, anchas), las configuraciones convencionales o bien audaces que crean cierto impacto; tener en cuenta la alternancia de planos, y el uso de técnicas cinematográficas (*zoom*, *flash back*, etc.). La geometría también tiene que ver con las relaciones que operan entre las viñetas y las páginas, como nos lo dice Scott McCloud, aunque también hay que hacer referencia a las figuras de retórica que saltan a la vista a través de la disposición de las viñetas: paralelismo, quiasmo, antítesis...

En cuanto al análisis narrativo, es necesario separar los momentos importantes para tratarlos en orden pero por separado, con el fin de mostrar una evolución. Hay que reconocer las circunstancias de la comunicación como lo son todas las referencias del texto.



Asimismo, es necesario tomar en cuenta el cómic en su conjunto para poder hablar de lo que se considera como la historia, es decir la intriga, los personajes, la representación del tiempo y la representación del espacio. Finalmente, la narración abarca los problemas relativos a la composición, al narrador y al autor, a la voz o las voces narrativas, a la focalización y a la modalización.

A partir de estos elementos se puede realizar el análisis de un cómic, explicando en que consiste la parte gráfica y la parte narrativa para poder asimilarlas juntas. En el caso de la aventura de Tintin que nos interesa, analizaremos sus aspectos gráficos y narrativos con el fin de mostrar la visión racista de Hergé sobre el Congo a la hora de producir el primer álbum en blanco y negro; por otra parte, nos referiremos a la evolución que, desde ambas perspectivas, se produjo en la aventura cuando el álbum en blanco y negro de 110 páginas se convirtió en un álbum a color con sólo 62 páginas.

## **2.1. Análisis gráfico**

La parte gráfica del cómic es tan importante como la narrativa. Si bien la influencia del canon literario conduce a menudo hacia un menosprecio del discurso no verbal, hemos visto ya anteriormente que desde finales del siglo XX el cómic ha sido ya reconocido como un género literario con obras maestras de igual calidad que algunas obras clásicas de otros géneros.

Para abordar el análisis gráfico de *Tintin au Congo* es preciso recordar que en la arquitectura de la página la unidad más grande es la viñeta. El álbum *Tintin au Congo*

muestra exclusivamente viñetas de forma cuadrada o rectangular. La mayor parte de éstas son de la misma altura y Hergé utiliza una altura doble sólo cuando quiere dar mayor importancia a una imagen determinada o cuando la imagen misma lo pide (como en el caso de animales grandes). La primera viñeta privilegiada por su tamaño es la de introducción del personaje principal y de lo que será su aventura. Hergé no expande la viñeta en altura pero sí lo hace en el plano horizontal para poder incluir a toda una serie de personajes que sirven para contrastar y dar más importancia a Tintin.



Figura 13. *Tintin au Congo*, 1937, p. 1.

Si observamos con detenimiento la figura 13, podemos percatarnos de que el personaje de Tintin se halla en una especie de punto de fuga, pues casi todas las miradas se dirigen hacia él. A primera vista se puede pensar que el centro de atención de la viñeta se encuentra en los reporteros, quienes ocupan la mitad del espacio hasta casi cortarla por

la mitad; pese a ello, Tintin es el personaje realmente privilegiado, al estar en primer plano y ser el centro de las miradas.

Unas páginas después se repite este mismo procedimiento para recalcar la fuerte impresión que produce la llegada de Tintin al Congo (véanse figuras 14A y 14B). Los congolese están en el puerto para recibirlo y la manera en que lo hacen traduce la importancia extraordinaria que le atribuyen al joven reportero: casi llegaría a pensarse que tratan a Tintin como una deidad. La utilización de los globos favorece a Tintin y a Milou: sus palabras, enmarcadas y ubicadas en lo alto de la viñeta, son las únicas que parecen merecer verdadera atención, mientras que los congolese parecen producir solamente ruido de fondo. En la esquina inferior izquierda aparecen enmarcadas en un globo las palabras de quien anuncia la llegada al puerto de Matadi, mas el personaje en cuestión permanece invisible. Tintin se encuentra, en estas viñetas, en el centro de la acción y en posición superior en comparación con los demás personajes.



Figura 14A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 14.



Figura 14B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 15.

Estas dos viñetas reflejan muy bien la diferencia que existe entre Tintin y los congoleses. Para empezar, el autor coloca a su protagonista en una posición mucho más elevada que al resto de los personajes. Otro elemento que crea un contraste gráfico es la representación mucho más caricaturesca de los rasgos negroides de los habitantes del Congo en comparación con los rasgos faciales europeos de Tintin.

Más allá de una opción meramente gráfica, estas dos viñetas traducen desde un inicio la representación de la superioridad belga, que habrá de predominar durante todo el álbum.

Otro episodio en que las viñetas toman dimensiones más grandes es cuando se produce el accidente con el tren. En primera instancia cabe decir que Tintin es el que produce el accidente al dejar a mitad de la vía su coche; en las siguientes viñetas, muestra hacia los congoleses una actitud completamente inapropiada. En esta secuencia es fácil

reconocer la antítesis que se crea entre el discurso narrativo de Tintin y el discurso gráfico de las proporciones de las viñetas (véanse figuras 15A, 15B, 15C, 15D y 15E).



Figura 15A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 34.



Figura 15B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 35.



Figura 15C. *Tintin au Congo*, 1937, p. 35.

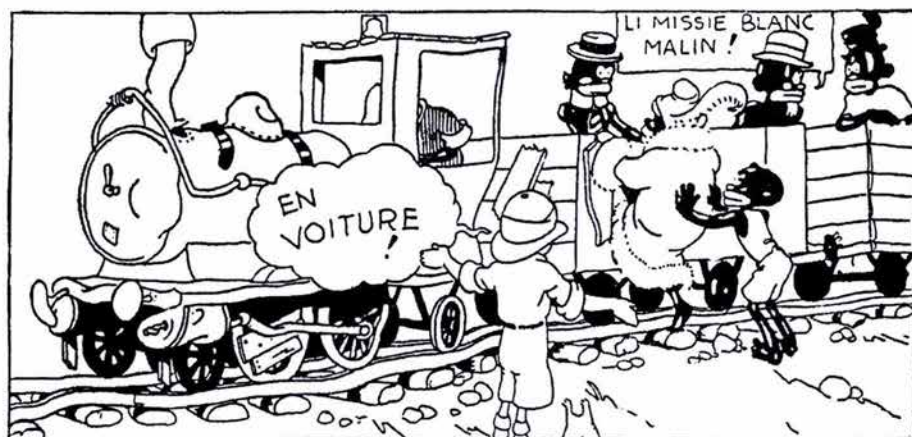


Figura 15D. *Tintin au Congo*, 1937, p. 36.

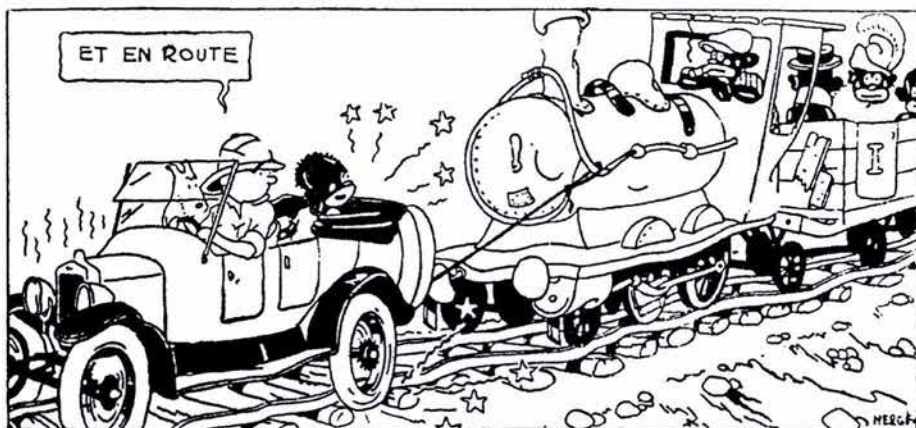


Figura 15E. *Tintin au Congo*, 1937, p. 36.

Se crea esta antítesis debido a que el discurso de Tintin aparece viñeta tras viñeta en cantidad decreciente; en las dos primeras viñetas del accidente se ve que Tintin habla proporcionalmente más que en las siguientes. La antítesis se muestra en el discurso narrativo pobre en comparación con el discurso gráfico abundante.

Esta figura sirve aquí para poner una vez más en evidencia la superioridad belga. El proceso se hace de manera irónica ya que Tintin resuelve el enorme problema del tren descarrilado con un mínimo de recursos; mientras que por el otro lado, los congolese no pueden resolver su problema por sí mismos, a pesar de ser tan numerosos. Sin embargo, los congolese contribuyen con su esfuerzo físico, mientras que Tintin asume la postura del que dirige las operaciones: sólo lo vemos poner manos a la obra en la última viñeta, cuando se pone al volante del automóvil, sustituyendo así la fuerza bruta por la destreza que requiere el manejo de una máquina.

Cabe destacar cómo en esta serie de viñetas Tintin nunca toma la palabra para responder a los reclamos o comentarios de los congolese, sino solamente por su propia iniciativa y para dar órdenes. Por añadidura, los globos correspondientes a Tintin anteceden siempre a los demás en el orden de lectura, ya sea porque se encuentran a la izquierda, ya sea porque se encuentran más arriba.

Hergé vuelve a dar importancia a Tintin gracias al tamaño de las viñetas en una tercera ocasión: una clase de geografía de espíritu completamente colonialista (véase figura 16). En esta ocasión, el reportero muestra a unos jóvenes congolese “su” patria: Bélgica. Esta viñeta no ofrece ninguna dificultad para interpretar su intención: demuestra claramente el fuerte sentimiento colonizador que reinaba en aquella época. Esta viñeta es probablemente una de las de mayor importancia de la aventura de Tintin en el Congo, ya que induce un sentimiento de identificación entre Tintin y el joven de la época al que estaba destinado el álbum.



Figura 16. *Tintin au Congo*, 1937, p. 70.

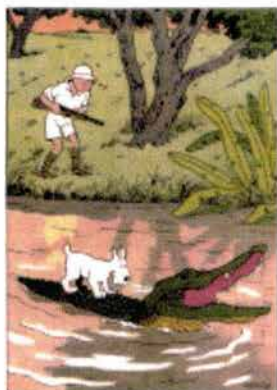


Las siguientes viñetas de gran tamaño, en cuanto a lo alto esta vez, se presentan cuando aparecen un elefante y unas jirafas (p. 75 y 104 respectivamente). En este caso, lo más probable es que Hergé no haya querido dar a entender nada más allá del plano denotativo.

Otro uso de las viñetas de grandes dimensiones es perceptible en cuatro ilustraciones que ocupan una página entera y que corresponden a momentos de singular dramatismo: Milou arrastrado por un cocodrilo, Milou luchando con un león, Tintin y Milou acechados por una sombra amenazante, Tintin y Milou sorprendidos por un leopardo. Además de contribuir a crear un efecto de suspenso, al “congelar” la acción (cabe hacer notar que en ninguna de ellas hay discurso verbal), parecen cumplir asimismo cierta función decorativa. Según se indica en la última página del facsímil, esas cuatro viñetas fueron integradas al álbum a posteriori. Todas ellas contribuyen a alimentar el suspenso a la vez que consolidan el prestigio de los protagonistas.

En la primera, por ejemplo (véase figura 17A), Milou se encuentra a mitad del río, encima de un cocodrilo, mientras Tintin observa la escena desde la orilla. Ambos personajes tienen una expresión de asombro frente a la bestia pero aun así parecen tener el peligro controlado. En la segunda viñeta de este estilo (véase figura 17B), un congolés azorado parece incapaz de controlar un león al que Milou muerde por la cola, haciendo que la fiera llore de dolor. En la tercera viñeta (véase figura 17C), Tintin y Milou descansan plácidamente mientras los acecha una sombra amenazante; si bien los protagonistas no se percatan del peligro, es interesante hacer notar que Tintin no duerme,

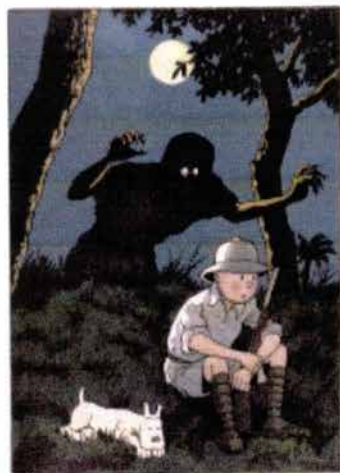
y aparece pues como un héroe siempre vigilante. Y finalmente, en la cuarta viñeta (véase figura 17D), Tintin y Milou son amenazados por un leopardo. Ésta es la única viñeta en la que el protagonista no da señas de tener dominada la situación, aunque finalmente saldrá airoso del enfrentamiento con el felino.



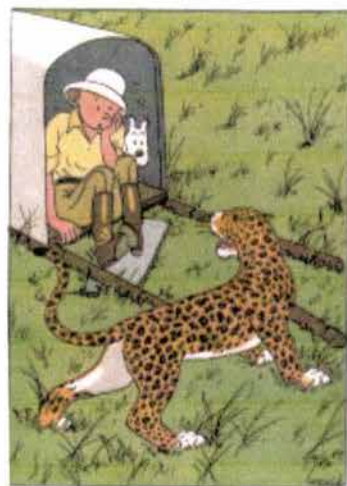
**Figura 17A.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 20.



**Figura 17B.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 42.



**Figura 17C.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 60.



**Figura 17D.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 94.

Finalmente, las dos últimas viñetas de mayores dimensiones son probablemente las de más importancia ya que cada una ocupa una página. La penúltima (véase figura 18A) posee una gran carga emotiva, debida a su tamaño tanto como a la disposición de viñetas secundarias dentro de una viñeta principal. Las cuatro esquinas ofrecen un acercamiento a diversos personajes congolese (niños, jóvenes, ancianos; mujeres y hombres; individuos y una pareja) para ver lo que piensan sobre la partida de Tintin y Milou. La posición más relevante la ocupa el personaje central, de dimensiones excepcionalmente grandes, cuya calidad gráfica traduce el dolor resentido por la ausencia de Tintin. En la siguiente viñeta (véase figura 18B), personajes y objetos recobran su tamaño usual. La dimensión de esta última viñeta, marcada por la serenidad, permite dar por terminada la aventura a través de una gran diversidad de reacciones, todas ellas favorables para el protagonista.

En resumen, el tamaño de las viñetas tiene mucho que ver con la importancia que le otorga el autor a ciertos episodios. La mayor parte de las viñetas tienen la misma medida y sólo algunas resaltan en altura o en longitud, por el efecto que buscan producir. Por ejemplo, las dos últimas viñetas son desproporcionadas respecto de las demás, y por lo mismo causan una mayor impresión en el lector. La variación en la dimensión de las viñetas sirve al autor como instrumento de representación minimizada o maximizada de ciertos elementos, por ejemplo pensamientos y sentimientos.



Figura 18A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 117.



Figura 18B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 118.

Durante el análisis gráfico, también es necesario tomar en cuenta los bordes de las viñetas. En efecto, los diferentes tipos de bordes suelen contribuir al plano connotativo del discurso. En el caso de esta aventura de Tintin en el Congo, sólo encontramos bordes del tipo más sencillo como es la línea negra. En algunos comics el autor puede utilizar bordes de diferentes formas para transmitir algún sentimiento o emoción al lector. Por ejemplo los bordes con puntas suelen transmitir sentimientos de acción, los bordes de forma redonda denotan calma, etc.

El tipo de trazo es tan importante como el borde, ya que ambos pueden transmitir emociones a través de su construcción. En este álbum, el trazo es claro y sencillo; existe además cierta tendencia hacia la línea curva.

Cabe decir que esta aventura tiene el beneficio de contener viñetas sencillas que facilitan y agilizan la lectura. Dicho de otra manera, el lector puede ocuparse solamente de lo que está dentro de la viñeta, sin preocuparse por lo que la contiene o rodea ni por las variaciones en el trazo.

El encuadre de la viñeta es el que muestra el ángulo de visión, a través de ciertos recursos cinematográficos como la picada, la contra-picada, el encuadre horizontal u oblicuo, la altura de la visión y la profundidad del campo. En este caso el ángulo de visión es siempre el mismo y el más sencillo: el encuadre horizontal. Éste sirve aquí para dar una visión simple y no incluir ningún efecto que le pueda sumar o restar emoción a la acción.

La última viñeta (véase figura 18B) pudiera ser la única que muestra un ángulo de visión en picada, lo que resulta práctico ya que sirve para mostrar una visión general. Igualmente coincide con la visión subjetiva del protagonista (justo antes Tintin partió del Congo a bordo de un avión). Cabe destacar que este ángulo de visión pone una vez más a Tintin en una posición de superioridad respecto de los congolese.

En lo que concierne a los planos hay que decir que los autores de comics pueden utilizar varios planos de ubicación, inspirados del universo cinematográfico: *long shot*, *group shot*, *full shot*, *americano*, *medium shot* y *close up*. Hergé no privilegia ninguno en especial. Sin embargo, la mayoría de los planos son en *full shot*, ya que esta toma se centra en el personaje y su acción inmediata. Muy rara vez Hergé utiliza el *close up*; cuando lo hace, es para mostrar y magnificar la tristeza de los congolese por la partida de Tintin.

El blanco y negro y la luz se expresan en esta primera versión del álbum de manera contrastante. En efecto, no habiendo colores, los personajes y los objetos son completamente blancos o completamente negros. Tintin es blanco (hasta podríamos decir que es transparente), como el color de la hoja, mientras que los congolese son negros como la tinta. En este sentido creo que si bien Hergé hubiera podido matizar la diferencia entre ambos extremos, en parte no lo hizo debido a que la naturaleza misma de su tipo de cómic le exigía una representación bastante caricaturesca de los personajes. Dicho de otra manera, el autor hubiera podido representar a Tintin de una manera no transparente gracias a una tonalidad grisácea, pero no hizo así hacer para acentuar las diferencias fundamentales entre belgas y congolese. Por otra parte, es preciso reconocer que tal

utilización del contraste entre blanco y negro obedece a una tradición gráfica occidental no exclusiva de Hergé.

En cuanto a la caligrafía hay que recordar que el lenguaje verbal se transforma en íconos bajo formas convencionales. Por ejemplo, la forma de las letras; la tipografía; la escritura manuscrita; la caligrafía y la forma del espacio en el que se inscribe el mensaje verbal y sonoro (la mayor parte del tiempo en el globo); adquieren en ciertos casos un valor expresivo. En este álbum, el lenguaje verbal se presenta ya sea en los globos (en el caso de los personajes), o en un recuadro en la parte superior de la viñeta (en el caso del narrador). En ciertas ocasiones, las frases aparecen sin globo ni recuadro, lo cual contribuye a subrayar la naturaleza secundaria e indistinta del o de los emisores; tal es el caso de las aclamaciones para darle la bienvenida a Tintin, así como el de diversas onomatopeyas.

Para transcribir el discurso de los personajes y las intervenciones del narrador se recurre en este álbum a la letra mayúscula de imprenta (ejemplo: TINTIN). Las dos únicas variaciones traducen un aumento de volumen sonoro (los gritos o los ruidos muy fuertes a menudo aparecen con letra ligeramente más grande, por ejemplo “MATADI !”, “UN CROCODILE !”, “BOUM !”) o una transición de lo oral a lo escrito (letra manuscrita de las cartas, según veremos más adelante). Esta opción es plenamente compatible con los criterios de sobriedad y sencillez ya aplicados en lo que se refiere a los bordes o al trazo.

Otros efectos participan de la construcción de la página, algunos se producen por la inserción de imágenes pegadas, de fotografías, de pseudo-*collages*, etc. En esta aventura



sólo hay tres episodios en los que se encuentra este tipo de inserción: en el primer caso se trata de una carta (véase figura 19A); en el segundo caso vemos un pedazo de papel con instrucciones para hacer desaparecer a Tintin (véase figura 19B); y en el tercer caso aparece una inserción de una especie de *collage* de varios periódicos (véase figura 19C).



Figura 19A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 53.

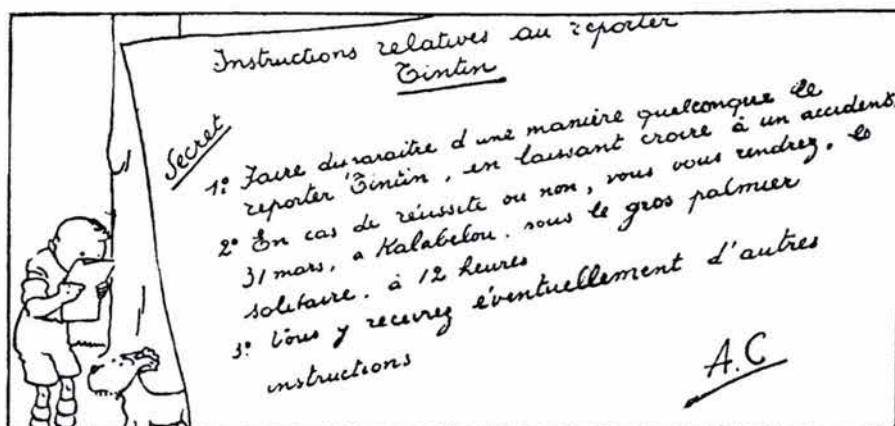


Figura 19B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 93.

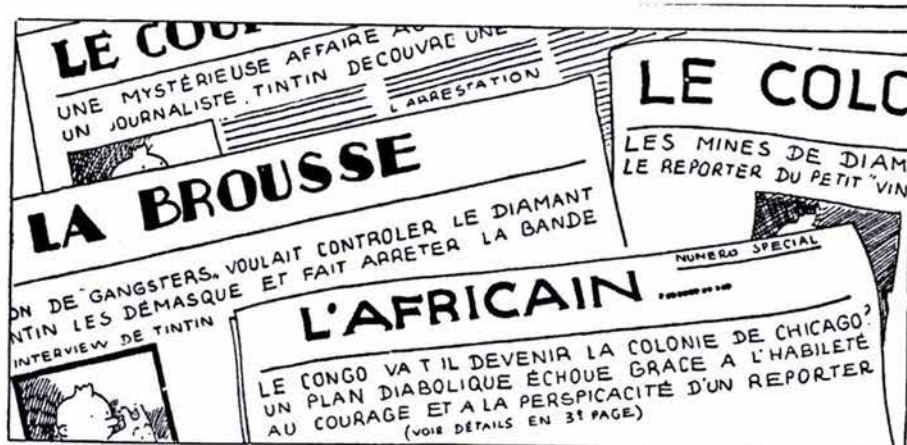


Figura 19C. *Tintin au Congo*, 1937, p. 100.

La función de estos efectos es dar una impresión de realidad con la utilización de documentos de primera mano como lo son las cartas manuscritas y los periódicos. La viñeta de los periódicos es la que toma más importancia en cuanto al efecto de realidad y

credibilidad ya que como sabemos Tintin es reportero y aquí se está haciendo un reportaje sobre él; es decir que es un reportaje sobre reportaje, lo que muestra que se trata “metaficción”. De esta manera Hergé enfoca la atención de su lector en la parte que hace creíble y verosímil su historia.

Existe una gran diferencia entre las maneras de abordar la lectura del congolés y de Tintin (véanse figuras 19A y 19B). El congolés es presentado como un bárbaro al no poder asir entre sus manos la carta y al ser necesaria la inclusión de una línea punteada entre los ojos del personajes y el texto. En cambio, Tintin tiene en sus manos la carta que le corresponde y el autor no creyó necesario la utilización de esa línea punteada. En resumen es obvio que Tintin sabe leer mientras que es necesario recalcar que el congolés también puede leer. La postura en la que se encuentran los personajes es también interesante ya que pareciera que la lectura es difícil para el congolés por la rigidez de su cuerpo, mientras que para Tintin es algo tan natural.

La viñeta que se construye con un pseudo-*collage* de títulos de periódico sirve para recalcar la presencia o casi omnipresencia de Tintin debido a su pequeño copete que se ve en todas las primeras páginas de los periódicos. Los títulos son en cierto sentido bastante significativos ya que sugieren una visión colonizadora del Congo. El título de *L'Africain* nos introduce en un mundo donde las distinciones entre pueblos africanos no existen; *Le Colo* es un título incompleto que remite muy probablemente a *Le Colon*, subrayando así la importante presencia extranjera en el continente; *La Brousse* es peyorativo en el sentido en que es ridículo llamar un periódico “la sabana”.

Por otro lado hay que hacer énfasis en la semiología imagen-signo.<sup>23</sup> La expresión del movimiento se traduce en este álbum por el orden lógico entre viñetas, que crea la ilusión del movimiento. Sin embargo en algunas viñetas existen características de arrastre de velocidad, es decir que los efectos de movimiento son causados por el uso específico de trazos que “animan” la acción. Tal es el caso de algunas viñetas en las que Tintin se encuentra disparándole a un rinoceronte y nosotros como lectores somos capaces de ver la trayectoria de las balas en una sola viñeta (véase figura 20).

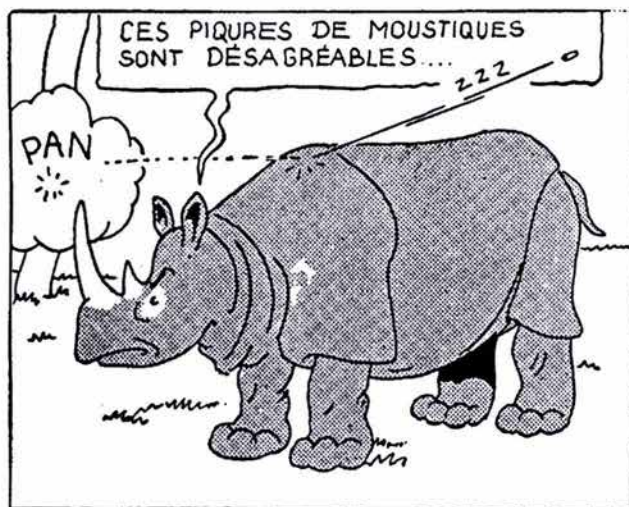
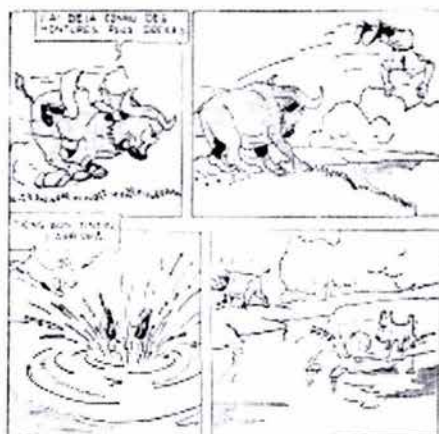


Figura 20. *Tintin au Congo*, 1937, p. 105.

---

<sup>23</sup> Retomo aquí el concepto de semiología imagen-signo propuesto por A. de la Croix en *Pour lire la bande dessinée*, p. 37, y que incluye toda esa serie de expresiones que revelan el movimiento (efectos de movimiento a través de las viñetas, etc); el tiempo (paso del tiempo, evolución, etc) y el simbolismo, como los son los símbolos más conocidos: mensajes publicitarios, emblemas, etc.

De la misma manera, existe otro tipo de animación en el que el personaje avanza a lo largo de varias viñetas y el paisaje de fondo va cambiando conforme el personaje se mueve. Hergé utiliza esta animación en el episodio del búfalo (véase figura 21).



**Figura 21.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 109.

La expresión del tiempo se manifiesta a través de elementos naturales como el día y la noche, traducidos mediante el uso del color; o a través de elementos artificiales como los relojes y los calendarios. También se utiliza la evolución y el envejecimiento de los personajes para representar el paso del tiempo, aunque el recurso más usado por Hergé es el de las didascalias del principio del discurso. Las didascalias, indicaciones del autor o narrador dentro del discurso, se intercalan entre el discurso de los personajes pero siempre se encuentran gráficamente en la parte superior de la viñeta. A través de ellas nos damos cuenta del paso del tiempo en la aventura.

En este álbum, las didascalias son relativamente escasas (trece en total); suelen ser escuetas y limitarse a indicaciones de tiempo o lugar (“*Le lendemain...*”, pp. 16 y 33, “*Pendant ce temps, à la mission*”, p. 78) y se distinguen tipográficamente del discurso de los personajes al aparecer en letras blancas sobre fondo negro. De allí que resulten aún más significativas dos de ellas, escritas en negritas sobre fondo blanco, en las que el discurso verbal es redundante respecto del discurso gráfico. En la primera (véase figura 22), vemos a Tintin con dos colmillos de elefante a cuestas, mientras que la didascalia señala “*Au petit jour, Tintin reprend le chemin de la mission, non sans avoir enlevé les précieuses défenses de l’éléphant*”.<sup>24</sup> En la segunda aparece el agresor de Tintin alejándose de la orilla del río, mientras a la derecha de la imagen se alcanza a ver el rostro de Tintin, con los ojos cerrados, en el extremo de una piragua arrastrada por la corriente. La didascalia correspondiente indica: “*Tintin évanoui, l’inconnu, après l’avoir ligoté, l’abandonne dans une pirogue et lance celle-ci dans le courant tumultueux du fleuve*”.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> “En la madrugada, Tintin emprende el camino de la misión, no sin haber despojado de sus valiosos colmillos al elefante.”

<sup>25</sup> “Habiéndose desmayado Tintin, el desconocido lo ata y lo abandona en una piragua, misma que arroja a la corriente tumultuosa del río.”



Figura 22. *Tintin au Congo*, 1937, p. 109.



Figura 23. *Tintin au Congo*, 1937, p. 109.

En el álbum a color, ambas viñetas prevalecen casi idénticas; el único cambio mayor, más allá de la evolución del trazo que caracteriza la nueva edición, radica en la desaparición de las didascalias. Ello resulta comprensible dado el afán por mejorar la fluidez del texto (tanto en el discurso narrativo como en el gráfico) con el paso de los años.

En lo que concierne la relación imagen-comunicación no hay que pasar por alto el valor de lo real. Aquí el dibujo pretende representar el mundo real de manera semirrealista y que se inscribe dentro del registro de la alusión y no de la ilusión.<sup>26</sup> Hablo de un dibujo semirrealista y no realista principalmente por dos razones: por una parte, Hergé no visitó el Congo antes de escribir esta aventura ; obtuvo información de segunda mano a partir de un libro (principal fuente de información para la composición de *Tintin au Congo*). Por otra parte, es preciso tomar en cuenta la representación simplista de los congolese. Por ejemplo, se les muestra extremadamente negros con labios desproporcionados que caen dentro de lo ridículo. Igualmente ridícula es la forma en que visten y en que hablan, caricaturizada al punto de hacerlos parecer tontos. Ello es perceptible, por ejemplo, en la viñeta en que Tintin divide un solo sombrero en dos partes para darle una a dos congolese diferentes (véase figura 24).



Figura 24. *Tintin au Congo*, 1937, p. 51.

---

<sup>26</sup> El registro de la alusión, según F. Crépin en *Français méthodes et techniques*, p. 17, es todo lo que se hace en referencia a algo o a alguien sin nombrarlo pero teniendo en cuenta que tiene su base en la realidad. En cambio, el registro de la ilusión es lo que tiene su base en lo imaginario.



En algunos casos las viñetas caen plenamente dentro de lo imaginario como en el episodio en el que Tintin deja atorado su coche a media vía y el tren se descarrila al chocar contra él (véanse figuras 15A a 15E). El acontecimiento es imaginario y hasta ridículo en el sentido en que no es posible que un automóvil resista el impacto de un tren sin presentar mayor daño que simples abolladuras, mientras que el tren se sale de la vía y queda totalmente descompuesto. Aunque a simple vista es un accidente ridículo, podemos muy pensar que la intención de Hergé era, por un lado, mostrar la robustez de un automóvil producto de la ingeniería belga y, por el otro lado, poner en entredicho el mal uso que se le ha dado a un tren belga en manos de los congolese.

El sistema de valores nos muestra que los congolese son caricaturizados a través de su vestimenta y de su físico. Los episodios más significativos a este respecto son cuando se ve un grupo de congolese a la vez descalzos y vestidos con ropa invernal de tipo europeo, o con cuello y corbata pero con el torso desnudo (véanse figuras 15A a 15E).

Otro elemento caricaturesco y negativo de los congolese es la forma de su cabeza (véase figura 25). Mientras Tintin y los europeos la tienen redonda, lo que los califica como *Homo sapiens*, por otro lado, los congolese la tienen aplanada y muy prominente en la parte de atrás, como el *Homo neanderthalensis*.



Figura 25. *Tintin au Congo*, 1937, p. 33.

El contraste entre ciertos personajes apegados a la realidad y ciertos otros caricaturizados provoca que la caricatura esté cargada negativamente. El sistema de valores, en la portada, amplifica el carácter esencial que hace de Tintin un héroe a través de su sonrisa, de la cámara de cine y del automóvil (véase figura 26).



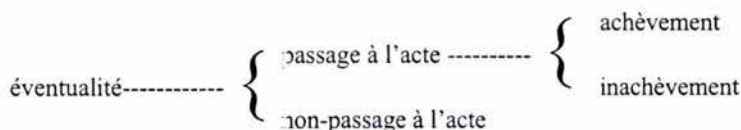
Figura 26. *Tintin au Congo*, 1937, portada del facsímil.

El análisis gráfico de esta aventura de Tintin nos ha permitido observar cómo la arquitectura de la página, a través de las viñetas (forma, borde, encuadre, trazo, color, luz, caligrafía y otros efectos), induce ciertas reacciones en los lectores. Los elementos gráficos

analizados contribuyen en gran parte a una lectura rápida y fácil de este álbum. Nos interesamos asimismo por la semiología imagen-signo, es decir, por el movimiento y la expresión del tiempo dados por los detalles en los personajes, los animales, los objetos, la luminosidad, etc. En tercera instancia, dentro de la relación imagen-comunicación, abordamos los efectos de la realidad a través de la alusión y la ilusión con el fin de mostrar cómo Hergé utiliza ambos recursos para señalar la superioridad belga. Finalmente, al mencionar el sistema de valores comprobamos cómo aspectos aparentemente irrelevantes –como la forma de las cabezas– consolidan la visión particular del autor sobre el Congo. El análisis narrativo que presentamos a continuación apunta en la misma dirección.

## 2.2. Análisis narrativo

El cómic está compuesto por dos elementos principales, que son los dibujos y el texto narrativo. Hablo de texto narrativo, en tanto que en una novela, en un cuento corto, en una fábula, en la publicidad, en un discurso político, se encuentra presente un discurso que narra y en el que generalmente encontramos una situación inicial, una situación final y una serie de cambios. Así lo explica Claude Brémont:<sup>27</sup>



<sup>27</sup> Brémont, *Logique du récit*, 1973, p.131

Las circunstancias de la comunicación son exteriores al discurso interno de la obra pero aun así deben de tomarse en cuenta. En este caso, se trata de Hergé autor de *Tintin au Congo*, que se publica originalmente por partes durante los años 1930 y 1931. El contexto histórico es esencial en esta obra ya que de él se deriva la visión racista del álbum. Por otra parte, hay que recalcar que se trata de un texto integral que además consta de un soporte híbrido (texto e imágenes).

Es muy importante hacer la distinción entre lo que es la historia y lo que es la narración. En la historia se juntan la intriga, los personajes, la representación del tiempo y la representación del espacio. En la narración se encuentran más bien la composición, el narrador, el autor, la voz narrativa, la focalización y la modalización.

El primer elemento de la historia es la intriga, que voy a analizar a partir del esquema de Brémond explicado en su libro *Logique du récit* (1973). Aquí, el discurso se vuelve un encadenamiento lógico de acciones descriptivas segmentadas que pueden ser agrupadas en secuencias narrativas; de esta manera, una secuencia contiene tres elementos que son la situación inicial, las transformaciones y la situación final.

Según Brémond, la situación inicial se caracteriza por una eventualidad que representa una especie de introducción; en este caso transcurre a lo largo de las siete primeras páginas del álbum (pp. 1-7). La eventualidad aparece con el viaje de Tintin y Milou al Congo. Esta situación inicial se termina cuando la narración cambia hacia lo que ya es propiamente la aventura, es decir cuando otro personaje se integra a la acción al propiciar ciertas transformaciones (p. 8). Las transformaciones más importantes, en

cuanto a que cambian el curso de la acción, son cuando Tintin se encuentra con reporteros de otros periódicos (p. 17), cuando comienzan sus peripecias con diversos animales (p. 19), cuando se pelea con los bandidos y descubre un complot (p. 96) y cuando está a punto de ser asesinado (p. 81). En este álbum todas las peripecias se complementan para formar una sola secuencia con su situación inicial, sus transformaciones y su situación final.

La situación final ocurre cuando se restablece el equilibrio perfecto que existe en las páginas introductorias. Al resolverse las transformaciones se llega al equilibrio como son los casos de cuando el bandido es puesto tras de las rejas y cuando Tintin es salvado de una muerte segura a manos de los animales.

De la misma manera se puede completar el análisis de la narración con el esquema mejor conocido de Greimas, que hace aparecer el discurso como la puesta en escena de dos estructuras solidarias: por una parte, un modelo de acción define el discurso como una búsqueda destinada a llenar un vacío, en el que los personajes (actantes) interpretan seis roles en la historia (sujeto: en general se trata del héroe; objeto: generalmente propicia la intriga; destinador: es el que se encuentra detrás de las intenciones del héroe, envía al sujeto en busca del objeto; destinatario: es el que debe recibir el objeto, puede estar presente o ausente pero siempre existe; oponente: es el que se opone al héroe; adyuvante: es el personaje que ayuda y provee de cosas al héroe).<sup>28</sup> Por otra parte, un modelo

---

<sup>28</sup> Greimas, *Semántica estructural*, 1976, p. 277.

funcional construido en tres tiempos: situación inicial (caracterizada por una ausencia), transformación (prueba calificativa, principal y glorificante) y situación final.

El destinador es en realidad el periódico para el que trabaja Tintin ya que el diario lo manda al Congo para escribir un reportaje. El sujeto es sin duda Tintin quien oscila entre la vida y la muerte a todo lo largo de su aventura, pero que finalmente resuelve su situación. El destinatario no se presenta de manera explícita, pero como lectores podemos pensar que se trata de los belgas que esperan el regreso de Tintin para enterarse de la aventura. Los adyuvantes y los oponentes aparecen bajo personajes tanto humanos como animales. Entre los adyuvantes encontramos a algunos de los congolese (p. 49), un misionero que salva a Tintin de ser comido por los cocodrilos (p. 65) y más tarde de caer por una cascada (p. 82), el piloto belga que rescata a Tintin y a Milou (p. 113). Entre los oponentes están el pasajero clandestino de las primeras páginas (p. 8), el brujo de la tribu (p. 44), el contrabandista de diamantes (p. 93) y sus cómplices (p. 99).

Para Greimas, los personajes son ficticios y asumen un rol en el desarrollo de la acción. Según su importancia son llamados: personaje principal (héroe o protagonista), personaje secundario o episódico y comparsa. En una concepción tradicional crean una ilusión de la realidad en lo que concierne el aspecto físico, a la identidad, y a la personalidad. Esos elementos se transmiten en caracterización directa cuando el autor los presenta explícitamente. En este caso, el proceso se hace de manera directa pero no a través del discurso verbal, pues existe ya la presencia de la representación gráfica de los personajes, de allí que no sea necesario incluir una descripción narrativa.

El aspecto físico de Tintin es el de un joven de raza blanca, esbelto, de nariz puntiaguda y cabello claro muy corto, del que apenas se distingue un copete. Siempre aparece bien vestido y para él todo parece fácil de hacer, mientras que los demás personajes parecen tener que esforzarse para lograr lo que quieren. Al hablar de “identidad”, nos referimos al hecho de que los atributos característicos del personaje lo singularizan y facilitan su rápida identificación, máxime que siempre aparece en contraposición con los congolese y con sus diversos oponentes, quienes tienen una apariencia más dura y más oscura. Finalmente, a través del aspecto físico, se da a entender la superioridad del protagonista en cuanto a su personalidad o manera de actuar. Sus posturas corporales, de hecho, denotan soberbia e incluso prepotencia. Los rasgos gráficos de superioridad se ven reforzados en el discurso narrativo por la diferencia en el manejo del idioma: fluido y apegado a la norma en el caso de Tintin, torpe y lleno de errores en el caso de los congolese.

En este álbum, a lo largo de todo el discurso narrativo, vemos que el personaje principal es Tintin. En este sentido Luz Aurora Pimentel habla de la carga semántica del personaje: “Con los nombres referenciales la ‘historia’ ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones y rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 1998, p. 65.

A lo que se refiere con nombre referencial es a un nombre que posee una carga semántica y por lo tanto no es nuevo ni vacío. Cabe recordar que los lectores conocían a Tintin desde su aventura rusa.

Los elementos narrativos de la primera viñeta del álbum son los que convierten a Tintin en un personaje diferente de los demás y también principal ya que la intriga se desarrolla a partir de él:

Así pues, el nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad. No obstante, y como bien lo apunta Greimas, el nombre por sí solo no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros actores: se considerará entonces la individuación como un efecto de sentido que refleja una estructura discriminatoria subyacente.<sup>30</sup>

De la misma manera se introducen los personajes secundarios entre los que algunos son adyuvantes y otros oponentes. Desde las primeras páginas se nos presenta al personaje oponente de más importancia, en comparación con los personajes adyuvantes que se introducen hasta la segunda mitad de la historia.

En general en la representación del tiempo, cada discurso narrativo se elabora según una estructura temporal que le es propia. Los problemas de representación del tiempo están ligados a la diferencia entre la naturaleza del tiempo físico, matemáticamente representable, y el tiempo existencial, en el que los minutos nunca son unidades

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 67.



constantes. Desde este punto de vista, el tiempo literario puede ser pensado de manera externa en lo que se refiere al momento de la creación o interna en cuanto a la duración de la ficción o narración. Hay que también tomar en cuenta el tiempo de lectura.

El tiempo literario externo de la versión original remite al mes de junio del año 1930 en pleno periodo de ocupación belga en territorio congolés.<sup>31</sup> El tiempo interno se mide por la duración de la ficción, es decir el tiempo en el que se desarrolla la historia, unos quince días según lo que nos dicen las didascalias. La duración externa de la narración en cuanto al tiempo de creación es de un año según el recuento de Soumois: "*Le deuxième épisode de Tintin paraît dans le Petit Vingtième du 5 juin 1930 au 18 juin 1931.*"<sup>32</sup> El tiempo de lectura de la narración varía según el lector pero debe de tomar aproximadamente una hora.

Para la medición del tiempo en la obra es importante el tomar en cuenta ciertas utilizaciones de tiempos verbales. Existen dos opciones aplicables a un mismo discurso. La primera opción es aquella en la que el sistema temporal incluye un pasado en el que los hechos se produjeron con anterioridad a la lectura, en este caso el autor pone distancia entre el lector y la acción. En la segunda opción, el autor borra la mediación que existe entre el texto y el lector para darle más vida al discurso. Así ocurre en este álbum dónde el discurso es puesto dentro de una temporalidad en que se nos informa de las acciones en el momento mismo en que ocurren.

---

<sup>31</sup> Véase Soumois, *Dossier Tintin*, p. 27.

Por otra parte, nuestra sensibilidad otorga al tiempo una duración muy subjetiva en función de nuestro estado mental sin tomar en cuenta del tiempo tal y como está recortado y medido por la ciencia; en un texto, el tiempo del discurso (tiempo de ficción) no respeta el tiempo real. El autor puede modificar la rapidez con la que el tiempo pasa al poner una pausa (el tiempo deja de pasar) o un sumario (el tiempo pasa de manera acelerada). Al principio del álbum nos damos cuenta de la presencia de un sumario entre la escena en la que Tintin y Milou duermen en la cubierta del barco y en la que llegan al puerto de Matadi. Este proceso se efectúa a través de una voz narrativa externa, mediante una didascalia. En este caso, las didascalias sirven al autor para manipular a su conveniencia el tiempo de ficción. Las únicas pausas en la historia aparecen en las viñetas grandes, cuando nos convertimos en espectadores de una temporalidad completamente exterior a las acciones precedentes, es decir que es una pausa que ayuda a terminar la narración.

Estos procedimientos permiten frenar la acción, comprimirla o hasta escamotearla a través de una elipsis. Cuando el autor describe los eventos como si pasaran ante nosotros hablamos de representación o *showing* como en el cine. De esta manera es como transcurre la acción en la mayor parte del álbum. Cuando resume los eventos y acelera el ritmo del discurso hablamos de relación o *telling*, esto ocurre principalmente en las últimas viñetas del álbum para poder concluir. Sin el *telling* del final sería muy difícil dar fin a la

---

<sup>32</sup> “El segundo episodio de Tintin se publica en el *Petit Vingtième* del 5 de junio de 1930 al 18 de junio de 1931” (*idem*).

acción ya que Tintin podría permanecer indefinidamente matando animales en el Congo. Las indicaciones de tiempo aparecen en el discurso bajo la forma de didascalias que se construyen por grupos nominales, grupos nominales preposicionales y adverbios, al contrario de las construcciones gramaticales del discurso propio: “*Quelques jours après...*”, “*Le lendemain matin...*”, “*À la nuit tombante...*”<sup>33</sup>

La representación del espacio aporta de manera indirecta informaciones sobre la intriga, los personajes y el tiempo. A través de la lectura encontramos espacios cerrados o abiertos gracias a descripciones detalladas o a simples evocaciones. Como en una pintura, a partir de los elementos que se observan en el mundo natural, el autor inventa a su gusto un mundo artificial; escoge entre varios objetos para solamente mostrar alguno que convenga al personaje y a la intriga que elabora. Sin embargo, de ese objeto no conserva más que los elementos significativos y susceptibles de revelar la visión del mundo. Ésta es la razón por la que se crea una oposición entre la descripción objetiva y subjetiva.

En este álbum, la descripción se introduce en el discurso de los personajes. Ello se ve con facilidad en la primera viñeta, donde se crea una expectativa sobre África cuando dos personajes anónimos, en un segundo plano (que más tarde en la versión a color serán los Dupondt) platican al respecto del viaje de Tintin (1984, p. 1).

---

<sup>33</sup> Hergé, *Tintin au Congo*, 1995, pp. 9, 10 y 31: “Algunos días después...”, “A la mañana siguiente...”, “Al anochecer...”.

Una misma historia puede ser contada de mil y una maneras; ahora bien, la composición definitiva se hace con una exposición en la que se nos anuncia a los personajes, a la época, al lugar, al conflicto, etc., para crear una atmósfera. Las transformaciones se presentan generalmente en un orden continuo, lógico y cronológico. En el principio de esta narración específica aparece el personaje principal (Tintin), su acompañante (Milou), y el conflicto en el que están embarcados (viaje al Congo). Las transformaciones en la narración se presentan de manera cronológica por lo que las secuencias adquieren una alternancia dada por un encadenamiento. La situación final deja siempre ver una situación evolutiva que se refleja en este caso en un final antes del verdadero final, es decir cuando Tintin se despide de África y hace alusión a sus próximas aventuras.

Toda narración necesita de un narrador y de un autor. El autor es exterior a la narración, mientras que el narrador suele estar incluido en ella. Un narrador es indispensable pero puede estar oculto, es decir que como lectores podemos no verlo y no tomarlo en cuenta. En este álbum en particular, la presencia del narrador sólo se percibe a través de las contadas didascalias.

La focalización está pensada a partir de una percepción particular que el autor impone al lector. La información ofrecida por el discurso no es siempre de la misma calidad en el sentido en que algunos personajes no pueden dar más que una parte de la información, mientras que algunos otros disponen de todos los datos y conocen el pensamiento de los demás. El cómic está construido por la interacción de imágenes y texto

en el que también hay una mezcla de narración no focalizada y de narración focalizada internamente. Se habla de una narración no focalizada en el sentido en que las imágenes proveen una información general, pero si se piensa estrictamente en el discurso, es necesario hablar de una focalización interna en la que un personaje sólo puede dar la información que conoce. Esta última focalización lleva a los personajes a una aventura en la que ninguno de ellos sabe lo que le va a pasar o lo que le pasa a los demás. En este álbum en particular hay que notar que se trata de un discurso con focalización interna en el sentido en que Tintin sólo sabe lo que le pasa a él, no tiene conocimiento de otros acontecimientos en el Congo. De alguna manera y por momentos es desconcertante para el lector pensar en una focalización interna debido a la ayuda que recibe del discurso gráfico, es decir que en una sola página puede visualmente adelantarse a la acción narrativa y así perder la dimensión creada por la focalización interna.

La modalización es un término que se refiere a la distancia más o menos grande que separa al texto de la realidad. El texto funciona a partir de la ilusión cuando se presenta como realidad; y a partir de la alusión cuando existe una mediación por parte del autor, es decir cuando comenta abiertamente que no se trata de una no-realidad sino de una representación de la realidad. En este último caso, el autor da un efecto de realidad por una parte con las marcas auténticas del narrador como lo son las didascalias y las referencias geográficas, y por otra parte con el hecho de que los eventos son expuestos bajo el modo de la representación y no de la relación cuyo interés se basa en los resúmenes. En este álbum, la representación o el *showing* dominan las acciones que pasan frente al lector. De

esta manera la mediación realizada por el autor desaparece mientras que la impresión de lo vivido se acentúa. El autor hace uso de la representación para que los lectores vean directamente el momento en que la acción ocurre.

El sistema de valores es el que muestra la visión del mundo a través del texto. La visión se muestra de manera subjetiva sobre lo que propone o impone como referente: los valores del bien o del mal; los seres vivos y particularmente las personas (hombres, mujeres, niños, y sus relaciones); los sentimientos (amor, odio, tristeza, angustia...); y los temas filosóficos (la libertad, la felicidad, el conocimiento, el poder, el sentido de la vida y la muerte, la justicia, la religión...). El álbum muestra aquí un sistema de valores basado en una visión racista muy particular que se refleja en los discursos gráfico y narrativo. Es patente la diferencia que existe entre las primeras páginas cuando Tintin está en Bélgica y el resto del álbum en el que sólo aparece el Congo. El sistema de valores se inclina hacia una visión imaginativa y peyorativa.

Es evidente, por un lado, que los personajes belgas se expresan correctamente en francés y los congoleños hablan de manera muy simple y pueril, como el copiloto de Tintin: "*Ça y en a missié blanc venir et battre pitit Noir... Alors Coco li avoir peur et caché li... et missié blanc parti avec teuf-teuf*" (p. 25); por otro lado, los belgas están vestidos con ropa tradicionalmente europea, mientras que los congoleños portan ropa de origen europeo que desentona completamente, pues sólo utilizan partes de un atuendo completo. Así, los congoleños están condenados a ser una mala e incompleta imitación de los europeos.

No existiría ninguna desvalorización por parte de Hergé si hubiera dejado a los congolese con ropa mínima o bien con trajes completos europeos, pero precisamente la visión racista reposa en lo incompleto de los personajes. En este mismo sentido, los congolese son totalmente ajenos a la tecnología de una grabadora y de una cámara. Sin embargo, uno de los elementos más significativos de la visión racista es probablemente el tren, por el contraste entre el magnífico tren belga del principio y el frágil tren congolés que se deshace en la colisión con el automóvil de Tintin. Es importante subrayar que el tren del Congo está abollado desde antes del choque, circula sobre vías en pésimo estado y genera un abundante humo negro; además, los numerosos pasajeros se acomodan en el tren de manera desordenada, y carecen de equipaje. Por su parte, el tren belga es más grande, está en perfecto estado y transporta a sus pasajeros, con todo y equipaje, en el interior.

A través de los análisis de cada discurso hemos visto que existe una visión racista y peyorativa del Congo y sus habitantes. Ahora bien, esta visión fue censurada en gran parte en la edición a color de esta misma aventura.

### **2.3. Transición del blanco y negro al color**

Es importante recordar que existen dos álbumes diferentes de *Tintin au Congo* ya que la primera versión en blanco y negro fue modificada en años posteriores con el fin de eliminar asperezas de la visión que tenía Hergé sobre el Congo. La primera publicación de la aventura de Tintin en el Congo se hizo a lo largo de un año (junio de 1930 a junio de 1931) a base de apariciones semanales en *Le Petit Vingtième* en Bélgica. Existe una

recopilación de todas las viñetas que se considera ya como la primera versión de esta aventura. Unos quince años más tarde, en 1946, fue publicada la nueva versión de *Tintin au Congo* en la que existen modificaciones notables respecto de la primera versión.

Con una diferencia temporal grande entre la publicación de la primera versión y de la segunda hay que mencionar que para 1946 el Congo seguía perteneciendo al imperio belga. Finalmente, en el año de publicación de la segunda versión, la visión sobre las colonias en general había cambiado gracias a todos los movimientos de independencia. El cambio del álbum en blanco y negro al de color se enfocó en una serie de modificaciones generales: “*Une version modifiée, correspondant aux nouvelles normes de l’édition (62 pages), et en couleurs, sera publiée par Casterman en 1946. Si les rebondissements y sont identiques, le graphisme et le langage ont été l’objet d’importantes modifications.*”<sup>34</sup> En efecto, Hergé modificó sustancialmente algunos dibujos y algunos diálogos.

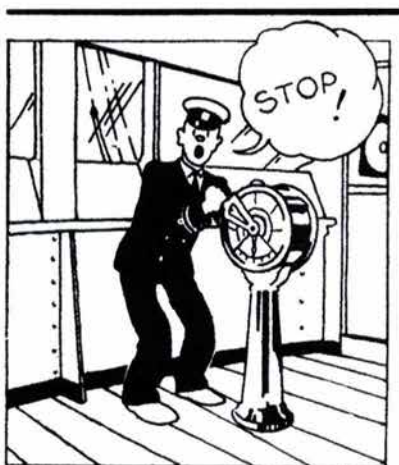
Al hacer una comparación entre la edición en blanco y negro y la edición a color, es fácil darse cuenta a primera vista de los cambios gráficos. En la arquitectura de la página de la versión en blanco y negro se observa un número estándar de viñetas (6), mientras que en el álbum a color resalta el que las viñetas son más (12) y que sobre todo disminuyó el tamaño de las imágenes. El número original de páginas en la primera versión era de 110, mientras que en la nueva versión se redujo a sólo 62.

---

<sup>34</sup> Soumois, *Dossier Tintin*, 1992, p. 27: “Una versión modificada, correspondiente a las nuevas normas de edición (62 páginas), y a color, será publicada por Casterman en 1946. Aunque las peripecias son idénticas, el grafismo y el lenguaje fueron objeto de importantes modificaciones.”



En cuanto a los cambios del dibujo, en general en la versión en blanco y negro se ve cómo el grafismo es un tanto grueso. El trazo de Hergé evoluciona a través de los años, lo que se refleja cuando se comparan las dos versiones con 15 años de diferencia.



**Figura 27A.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 9.



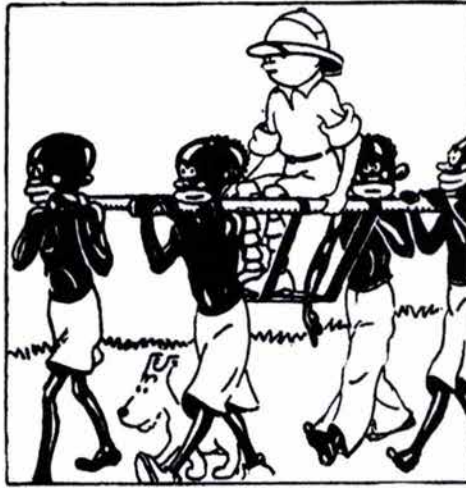
**Figura 27B.** *Tintin au Congo*, 1946, p. 6.

El trazo, en la versión en blanco y negro, da una impresión de estar en presencia de personajes mucho más caricaturescos que en la segunda versión. Además cabe mencionar que un trazo grueso impide el detalle de ciertos elementos. En este caso, la cara del marinero es un tanto simple y gorda (véase figura 27A) mientras que a color se afinan las facciones de la cara así como la silueta en general y se hace mucho más énfasis en los detalles como lo es el teléfono de fondo (véase figura 27B). Lo mismo sucede con la claridad de los botones y con la perspectiva que se vuelve mucho más real. En este caso, el trazo fino en comparación con el grueso ayuda a darle a la segunda versión una visión más realista de los objetos y los personajes.

De la misma manera, la tipografía y los globos se simplifican para lograr una lectura menos cargada gráficamente. En la segunda versión se usan ya mayúsculas y minúsculas, además de acentos. Además, en lugar de las didascalias con letras blancas sobre fondo negro, aparecen recuadros con letra manuscrita. Así, la reestructuración de la arquitectura de la página debido a las nuevas normas de edición contribuyó a aligerar la apariencia general del álbum. Un de los elementos que se eliminó en la segunda versión fue la redundancia gráfica y narrativa. Cabe recordar que el primer álbum en blanco y negro constituye una recopilación de las tiras que fueron publicadas en un periódico; las redundancias permitían darle seguimiento a la historia semana tras semana. Sin embargo, en el álbum a color las repeticiones resultan innecesarias porque el discurso se presenta de manera continua.

Otro elemento importante que tiene que ver con el trazo y con el manejo cromático es precisamente el color de los congolese. En el álbum en blanco y negro los habitantes negros del Congo tienen siempre un reflejo blanco sobre la piel que parece entonces excepcionalmente lustrosa (véase figura 28A). Este elemento sobrepasa cualquier alusión a la realidad por lo que puede ser considerado como parte de un plano de la ilusión negativa. En otras palabras, el brillo blanco es tan caricaturesco que denota la visión racista de Hergé sobre los congolese. En la versión a color el trazo es mucho más fino y el color negro de los congolese es casi total con excepción del mismo brillo pero muy sutilmente disimulado (véase figura 28B). La perspectiva toma una dimensión más importante al crear un fondo o paisaje que ayuda a ambientar en un contexto realista la obra.

En el álbum a color siguen perdurando aunque en menor medida ciertos aspectos negativos como la forma de las cabezas de los congolese, pero en general con el paso del tiempo Hergé logró convertir su primer álbum en una segunda versión mucho más realista gráficamente.



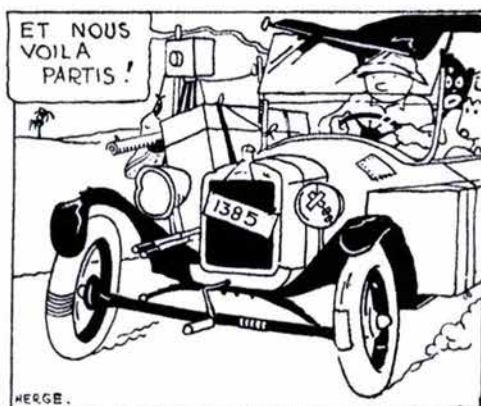
**Figura 28A.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 37.



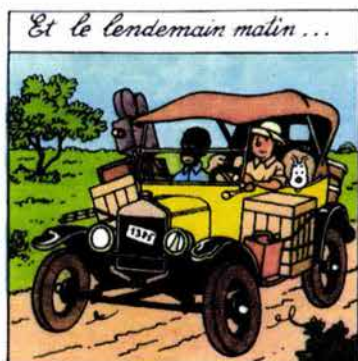
**Figura 28B.** *Tintin au Congo*, 1946, p. 21.

Durante el episodio del tren que ya hemos mencionado en varias ocasiones, es impresionante cómo el automóvil de Tintin es capaz de descarrilar al tren aun cuando se esté literalmente deshaciendo (véase figura 29A). Bastante irreal es el dibujo del automóvil

que parece tener un parche en una llanta, en un faro y en la carrocería. Aún más inverosímil es que este automóvil a punto de deshacerse remolque un tren. En la versión a color el automóvil está en mejores condiciones por lo que en un caso extremo se pudiera pensar que en efecto sí es capaz de remolcar el tren (véase figura 29B).



**Figura 29A.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 18.



**Figura 29B.** *Tintin au Congo*, 1946, p. 11.

Al final del álbum en blanco y negro aparece una penúltima página que no existe en la segunda versión y que muestra a los personajes dibujados de manera desproporcionada en comparación con el resto del álbum (véase figura 18A). Estos personajes de mayor tamaño expresan la desproporcionada congoja que provoca entre los congolese la partida de Tintin. Si bien Hergé puede haber eliminado esta página por meras razones de tamaño (dado que la segunda versión debía ser significativamente más corta), también resultaba absurdo conservarla después de haber censurado otras viñetas igualmente peyorativas.

En el contenido de la historia es muy evidente cómo Milou intervenía e interactuaba mucho con Tintin; en la segunda versión varios comentarios de Milou son eliminados por la simple razón de que para 1946 ya existían otros personajes en la vida de Tintin y no era necesario hacer énfasis en la relación entre perro y amo. Las apariciones y los comentarios de Milou desaparecen también en cierta medida porque muchas viñetas de la versión en blanco y negro fueron eliminadas.

En algunos casos Hergé eliminó partes de diálogos o de dibujos con la simple intención de convertir su texto en uno mucho más económico y claro, pero en otros casos tuvo que censurarse a sí mismo después de un análisis de su propia obra: "*Le texte fut amélioré dans le sens de la correction et de la clarté*"<sup>35</sup>. El resultado del cambio fue un álbum de mucha más claridad pero en el que no se puede pasar por alto la eliminación de ciertos elementos de carácter racista.

---

<sup>35</sup> Soumois, *op. cit.*, p. 35; " El texto fue mejorado en el sentido de la corrección y de la claridad".

Hemos visto que a través de los elementos gráficos y narrativos se revela toda una serie de prejuicios y visiones racistas de los habitantes del Congo. En lo que se refiere a la estructura, éste es un cómic equilibrado que se desarrolla de manera progresiva y constante, pero que en contraste refleja una visión colonizadora desproporcionada. Como ya lo mencionamos antes, esta aventura es el resultado de un contexto histórico caracterizado por la hegemonía política y geográfica del imperio belga. La transición del álbum en blanco y negro al de color no sólo refleja un cambio de mentalidad del autor, sino también un cambio de contexto de recepción de la obra. Por ello, resulta interesante explorar cuál puede ser el fenómeno de recepción actual, a casi tres cuartos de siglo de la primera publicación de *Tintin au Congo*.

## Capítulo III

La visión racista en *Tintin au Congo*: una propuesta interpretativa



La interpretación de un cómic remite directamente a un sistema determinado de representaciones culturales, a un sistema de valores en el que ciertos elementos son privilegiados sobre otros; y ello afecta invariablemente la comprensión del lector. Un autor siempre dará importancia a los elementos que quiere transmitir y dejará en segundo plano los demás, o simplemente los omitirá.

Ahora bien, la recepción de un texto y, por ende, el grado de influencia del sistema de valores que dicho texto vehicula varían según la edad del lector. En el adulto, la información pasa por un filtro conceptual mayor, dado su mayor experiencia de vida y de lectura. El niño, a pesar de ejercer también cierta visión crítica, absorbe la lectura bajo otro ángulo de menor experiencia, por lo que resulta más vulnerable a las propuestas de un texto particular.

En el caso del álbum *Tintin au Congo*, la representación cultural se desarrolla denotativamente en un primer plano, detrás del cual trasluce un mensaje colonialista que se inscribe dentro de la connotación. En el presente capítulo, intentaré poner en evidencia diversos mecanismos que contribuyen a orientar la lectura en un sentido específico, además de discutir las posibles lecturas de este texto en la actualidad.

### **3.1. Mensaje implícito en *Tintin au Congo***

Dentro de una obra, es posible distinguir tres tipos de intenciones, como lo señala Umberto Eco:

[un] tipo de oposición que circula en el ámbito de los estudios hermenéuticos [...] se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*.<sup>39</sup>

Sin embargo, aun cuando la intención de la obra vaya siempre acompañada por la intención del autor y del lector, en ningún momento podemos asumir que son iguales entre sí. En el caso del cómic, una lectura simplista de los discursos gráfico y narrativo puede no culminar en una interpretación por parte del lector; en tal caso, dada la ausencia de una *intentio lectoris*, estaríamos ante una figura de lector meramente “semántico”, en oposición a un lector crítico:

La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas.<sup>40</sup>

En efecto, al enfrentarse a una obra, el lector debe tratar de atribuir significado al discurso pero también debe verlo con una mirada crítica, para poder ponderar la serie de interpretaciones con la que juega la intención misma de la obra. Retomando la distinción entre la lectura de un niño y la de un adulto pertenecientes a horizontes de expectativas similares, es muy probable que ambos tengan una lectura semántica parecida; sin embargo,

---

<sup>39</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 36.

al hacer una lectura crítica, surgen evidentemente diferencias entre ambos debido al grado de experiencia mayor del segundo respecto del primero.

Volviendo a la primera distinción sugerida por Eco, es posible postular que en esta aventura de Tintin la intención del autor es la misma que la de la obra, ya que los discursos gráfico y narrativo denotan cierto menosprecio por la cultura africana, llegando incluso al racismo (véase capítulo I, nota 20). En este caso específico, para que la intención del lector llegue a coincidir con las dos primeras, juega un papel fundamental el fenómeno de identificación entre el protagonista y el lector. Veamos a continuación diversos aspectos que convierten a Tintin en una figura favorable a la identificación: ausencia de filiación, edad indefinida, carácter parcialmente asexuado, entre otros.

Para empezar, es importante subrayar que Tintin no tiene familia (hermanos, tíos, primos, sobrinos...), y nunca se habla de sus padres. En la totalidad de la obra de Hergé, que consta de veinticuatro álbumes, nunca se menciona el origen de Tintin. Personaje aislado, sin entorno ni antecedentes familiares explícitos, Tintin se presta más fácilmente a todas las fantasías: el lector puede imaginarse a sí mismo como el hermano, el primo o el sobrino del héroe, e incluso tomarse por el héroe mismo.

La misma indefinición marca otros aspectos del personaje de Tintin: su edad. El reportero no tiene una edad exacta (es un joven adulto, mas resulta difícil saber si es un adulto recién salido de la adolescencia o ronda ya los treinta años). Así, cada lector puede atribuirle la edad de su preferencia, que probablemente coincida con la suya propia. Además, si bien a lo largo de sus aventuras Tintin evoluciona de manera gráfica y narrativa

para convertirse en un personaje más completo, el tiempo no hace mella en él, pues no envejece.

Por otra parte, Tintin dista de corresponder a un arquetipo plenamente viril. Pequeño, de complexión delgada, carece de atributos que lo hagan pertenecer definitivamente al género masculino, contrariamente a otros personajes de sus aventuras. En este sentido, resulta significativa la primera página de la primera de las aventuras de Tintin (véase figura 30): en la segunda y la tercera viñetas, de no ser por el cabello corto y los pies grandes, podría casi suponerse que se trata de una muchacha.

Los tres aspectos anteriormente mencionados despersonalizan a Tintin y lo convierten en un receptáculo vacío, propicio a la identificación. De hecho, varían poco entre la primera y la última aventuras, que son respectivamente *Tintin au pays des Soviets* (1929) y *Tintin chez les Picaros* (1976). Las dos modificaciones más notables radican quizá, por una parte, en el perfeccionamiento gráfico –que se traduce en una afinación en los rasgos de los personajes y cierta tendencia al hiperrealismo (véanse figuras 30 y 31)– y, por la otra, en la aparición paulatina de una galería de personajes que habrán de acompañar a Tintin a lo largo de ese medio siglo.

LE "PETIT XX" TOUJOURS DÉ-  
-SIREUX DE SATISFAIRE SES LECTEURS  
ET DE LES TENIR AU COURANT DE CE QUI  
SE PASSE À L'ÉTRANGER, VIENT D'EN-  
VOYER EN RUSSIE SOVIÉTIQUE, UN DE  
SES MEILLEURS REPORTERS :

**TINTIN!**

CE SONT SES MULTIPLES AVATARS  
QUE VOUS VERRAZ DEFILER SOUS VOS  
YEUX CHAQUE SEMAINE.

N.B. LA DIRECTION DU PETIT AXE -  
CERTINE TOUTES CES PHOTOS  
RIGOREUSEMENT AUTHENTIQUES,  
CELLES-CI, AYANT ÉTÉ PRISES  
PAR TINTIN LUI-MÊME, AIDÉ DE  
SON SYMPATHIQUE CABOT :  
**MILOU !**



Figura 30. Tintin au pays des Soviets, 1929, p. 1.



Figura 31. Tintin et les Picaros, 1976, p. 1.

Cabe señalar que si bien el personaje de Tintin se caracteriza por una relativa indefinición, es asimismo un personaje fuerte en todos sentidos en comparación con los

congoleses. De hecho, en este álbum prevalece una serie de oposiciones entre el mundo colonizador belga, presentado en diversos aspectos como superior, y el mundo colonizado congolés, que aparece como inferior. La línea de poder que divide ambos mundos es muy patente: en la parte superior de esa línea se encuentran la supremacía tecnológica, el dominio económico, el saber y la inteligencia, la posibilidad de amenazar y de humillar e incluso de reprimir; en la parte inferior están el retraso, la simpleza, la obediencia e incluso la sumisión. La interacción de estas dos partes es lo que construye la relación en la que una Bélgica autoritaria entrega condescendentemente dones a sus colonizados. En las figuras 32A y 32B es muy evidente cómo se dibuja la línea de poder, es decir que Tintin siempre se encuentra delante o arriba de los congoleses, en posición de líder y señor.

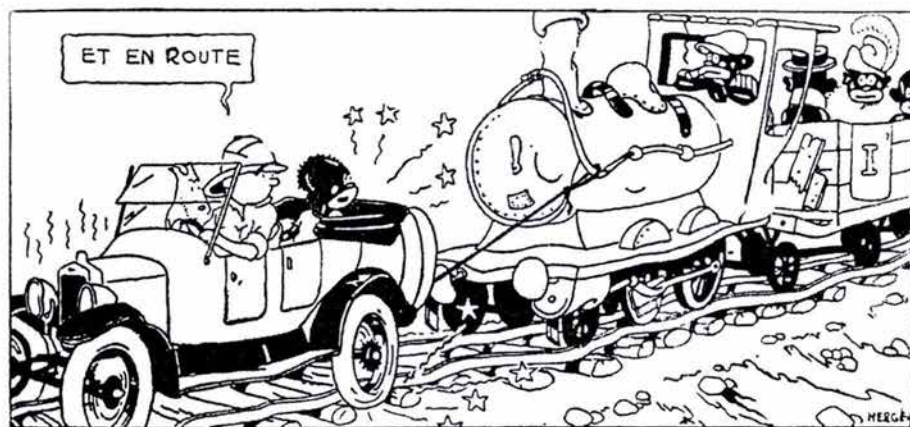
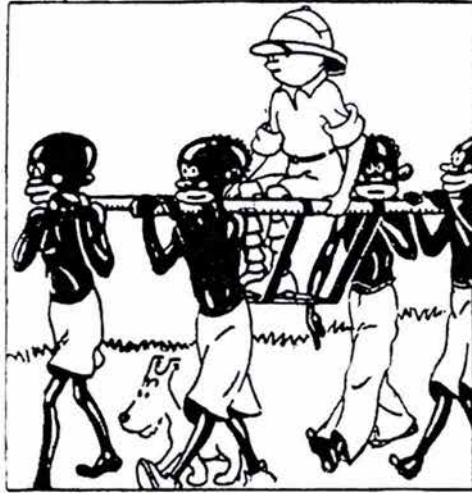


Figura 32A. *Tintin au Congo*, 1937, p. 36.



**Figura 32B.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 37.

La línea de poder se hace muy evidente en cuanto al dominio intelectual y tecnológico de Tintin. Durante la secuencia en la que desenmascara la conspiración (véase figura 33), Tintin se muestra excesivamente violento al imponer un artefacto europeo frente a un grupo de nativos sin dar ninguna explicación de su funcionamiento. Tintin-colonizador se sabe superior a los congolese y está consciente de que su poder reside en ejercer un dominio sobre ellos, manteniéndolos en la ignorancia. Ésta conduce a la sumisión, aceptada magnánimamente por el protagonista en la viñeta en la que los lugareños se arrodillan a sus pies y lo nombran jefe del pueblo (véase figura 34).





Figura 33. *Tintin au Congo*, 1937, p. 49.



Figura 34. *Tintin au Congo*, 1937, p. 51.

Esta dicotomía entre belgas y africanos reaparece en otro aspecto de los personajes, que es el de su capacidad para manejar la palabra. Desde un principio destaca en el *Tintin au Congo* carácter sumamente locuaz de Milou y su amo, pues ambos siempre tienen algo que opinar acerca de cada uno de los episodios, en comparación con el lenguaje parco y torpe de los congolese. Probablemente Hergé quiso estructurar los comentarios de los congolese de manera a que sus frases en francés aparentaran la estructura madre de la lengua africana:

*Leur langage est élémentaire, mais ne semble ridicule qu'à celui qui ne connaît pas la structure des langues bantoues. En effet, ces langues synthétiques ne possèdent pas de pronoms personnels non accentués équivalents à ceux du français et utilisent fréquemment l'infinitif comme base constitutive de leurs formes verbales. Aussi est-il normal que des Africains parlent un français rudimentaire qui conserve des caractéristiques de leur langue propre.<sup>41</sup>*

Ahora bien, este afán por ver en el carácter rudimentario de la expresión oral un rasgo propio de los congolese, que estarían trasladando al francés la “sencillez” de su propia lengua, confirma la visión racista del autor. Por añadidura, no se trata solamente de una simplificación de los rasgos morfosintácticos del francés, pues los personajes

---

<sup>41</sup> Soumois, *op. cit.*, p. 36: “Su lenguaje es elemental, pero sólo parece ridículo para quien desconoce la estructura de las lenguas bantúes. En efecto, esas lenguas, sintéticas, no tienen pronombres personales no acentuados equivalentes a los del francés y utilizan frecuentemente el infinitivo como base constitutiva de sus formas verbales. Por lo mismo es normal que los africanos hablen un francés rudimentario que conserva características de su propia lengua.”

autóctonos carecen no sólo de un saber lingüístico (fonética, léxico y gramática), sino también de los otros componentes de la competencia comunicativa:<sup>42</sup>

- el componente discursivo, que incluye el conocimiento y la apropiación de los diferentes tipos de discurso y de su organización con miras a traducir una intención de comunicación determinada. Los congolese del álbum manejan un nivel discursivo elemental en comparación con el de Tintin, mucho más elaborado.
- el componente referencial, que incluye una experiencia “científica” del mundo y, por ende, el conocimiento de diversos ámbitos de experiencia. Tintin, por ejemplo, sabe siempre más que los congolese; puede darles clases sobre su “patria”, puede dirigir la reparación de un tren, puede manejar con soltura una cámara cinematográfica, un fonógrafo, un rifle...
- el componente sociocultural, que incluye el conocimiento y la apropiación de las reglas sociales y de las normas de interacción. Tintin sabe comportarse siempre adecuadamente, ante una multitud, ante un rey africano, ante un misionero, e incluso ante un mono.
- el componente estratégico, que incluye las estrategias verbales y no verbales para conferir mayor eficacia al discurso. Tintin siempre alcanza su objetivo;

---

<sup>42</sup> Para mayor información acerca de los componentes de la competencia comunicativa, véase Bérard, *l'Approche communicative*, p. 19-20.

sabe además tomar la palabra sin ser interrumpido, dar órdenes que son obedecidas, pedir favores que son otorgados... No sucede así con los congolese.

Por todos los motivos anteriormente mencionados, es muy probable que a principios de la década de los años 1930, cuando apareció la aventura de Tintin en el Congo, el niño-lector se identificara fácilmente con el protagonista (en este caso Tintin), fenómeno que lo hacía partícipe involuntario de la colonización.

Cabe recordar que la colonización no es la simple invasión de un territorio sino todo un proceso que influye en la economía, la política, la literatura, etc. Es también un proceso que tiende a presentar al pueblo colonizador no sólo como vencedor sino como intrínsecamente superior al pueblo colonizado. Inscribiéndose en esa empresa ideológica, el álbum de *Tintin au Congo* le propone a su lector optar entre dos caminos: por un lado, ser como Tintin y Milou (ser sagaz, valiente, elocuente; ser capaz de tomar buenas decisiones, de vencer siempre y de obtener recompensas); por el otro, ser como un pueblo colonizado (ser algo tonto, obediente y hasta servil, parco de palabras; esperar soluciones provenientes del exterior; ser un eterno perdedor al que sólo le queda la vía del agradecimiento por los favores recibidos).

Esta oposición se refleja muy claramente en el final de las dos primeras aventuras de Tintin: en la última viñeta del álbum *Tintin au pays des Soviets* (véase figura 35) asistimos a una escena de júbilo multitudinario en homenaje a Tintin; en la penúltima

viñeta de *Tintin au Congo* (véase figura 36) asistimos a la desolación generalizada que provoca entre los congolese la partida de su “héroe y benefactor”.

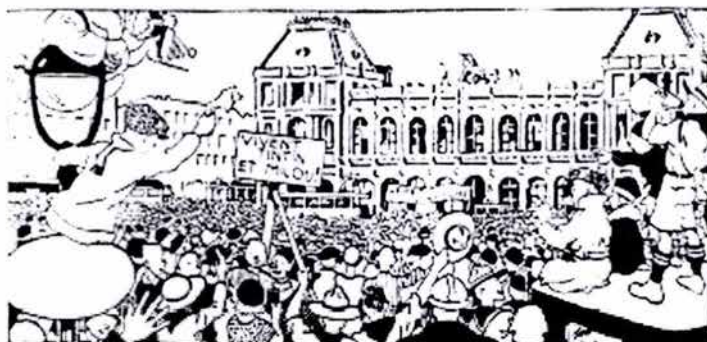


Figura 35. *Tintin au pays des Soviets*, 1929, p. 137.



Figura 36. *Tintin au Congo*, 1937, p. 117.

*Tintin au Congo* refleja claramente un espíritu paternalista, donde los congolese quedan como huérfanos tras la partida del reportero que se dedica durante todo el álbum a desenmascarar una conspiración contra él, y no precisamente a ayudar a los habitantes del país visitado. De hecho, en el transcurso de su aventura, Tintin perjudica sustancialmente el Congo. En efecto, en la primera parte del álbum Tintin mata “accidentalmente” y de manera repetida varios animales; después provoca que el tren se descarrile al poner su automóvil en medio de la vía; Milou arranca la lengua de un león y logra aterrorizarlo; Tintin resulta culpable de la muerte de un elefante y hace explotar un rinoceronte. Estos ejemplos muestran que la presencia de Tintin en el Congo se puede reducir a una matanza de animales y a la provocación de un desequilibrio de éstos y de los habitantes.

Cuando Tintin interviene como bienhechor, lo hace desde una postura claramente paternalista. Pensemos por ejemplo en dos episodios significativos: el de la pelea por un sombrero (véase figura 37) y el del enfermo (véase figura 38).

Durante el primero, Tintin interviene abruptamente en una pelea entre dos adultos, los trata como niños, declara que “no quiere pleitos” y parte el sombrero por la mitad. Esta solución a todas luces ridícula, pues omite la función utilitaria del sombrero, tiene como fin hacer reír al lector a costa de los congolese, que no saben resolver sus problemas por sí mismos y quedan muy contentos a pesar de un reparto absurdo.



Figura 37. *Tintin au Congo*, 1937, p. 51.

Durante el segundo episodio, Tintin irrumpe sin pedir permiso en una choza, pregunta sin mayor preámbulo qué le sucede al hombre que yace en el suelo, y cura milagrosamente al enfermo con una tableta de quinina. La esposa agradece de rodillas el favor recibido y lo cubre de alabanzas, mientras Tintin se aleja de espaldas, con las manos en los bolsillos y sin decir palabra. Una vez más, los congolese no pueden resolver por sí

mismos problemas sumamente sencillos, pues son ignorantes y fatalistas (la esposa atribuye una enfermedad que considera mortal a los “malos espíritus”), y no disponen de las sencillas y eficaces herramientas del hombre blanco.



Figura 38. *Tintin au Congo*, 1937, p. 52.



Otro personaje clave que ilustra el paternalismo es el del misionero: aunque breve, su aparición es fundamental pues refleja claramente la postura del colonizador que piensa haber hecho un favor a los colonizados (véase figura 39). Los belgas aparecen como los salvadores que llevaron al Congo los hospitales, las granjas, las escuelas y las capillas, allí donde un año antes no había nada. Los comentarios de Milou son igualmente reveladores de esta idealización: “*C’est gentil, ici !*”, “*C’est merveilleux*”, “*Quels ‘as’, ces missionnaires*”.<sup>43</sup>



Figura 39. *Tintin au Congo*, 1937, p. 69.

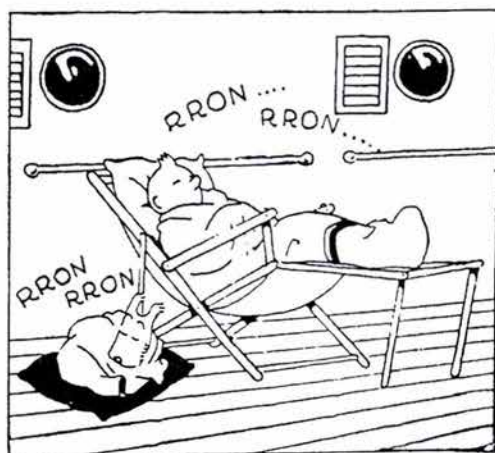
<sup>43</sup> “¡Qué lindo es aquí!”, “Es maravilloso”, “Estos misioneros son unos ‘ases’” (p. 69)

Hergé presenta pues al Congo como un país atrasado, al que la colonización ha aportado bienestar material y moral. No cabe duda de que reflejaba una postura ideológica muy común en su tiempo; sin embargo, así cómo se documentó para preparar diversos aspectos de sus álbumes, Hergé pudo haberse informado mucho más a fondo para entender cabalmente el por qué de esa situación en el Congo, en lugar de caricaturizarla de manera tan violenta. La violencia radica aquí en el hecho de que, a pesar de su ambición realista e incluso hiperrealista, el autor utilizó información incompleta de segunda mano para ambientar esta aventura. Hay que señalar que, con el paso del tiempo, Hergé se volvió más cuidadoso en cuanto a procurarse una buena documentación del lugar dónde su próxima aventura tendría lugar.

Al paternalismo se suman otros dos rasgos íntimamente ligados al espíritu colonialista: el maniqueísmo y la focalización sensacionalista. En el primer caso, la oposición simplista entre buenos y malos brinda al héroe un pretexto idóneo para arrogarse todos los derechos, incluso el de decidir por los demás. En el segundo caso, a la manera de un periódico sensacionalista, el álbum contiene una focalización orientada únicamente hacia las peripecias de Tintin, sin preocuparse por sus antecedentes ni por sus consecuencias, y que impide mostrar los problemas de fondo que existen en el Congo.

Podría pensarse que el álbum sí proporciona antecedentes del viaje, pues supuestamente Tintin parte rumbo al Congo para cumplir con su trabajo de reportero. Al principio de la aventura, tenemos la impresión de que Tintin se encuentra de vacaciones a bordo de un crucero. De hecho, dedica todo su tiempo a dormir junto con Milou (véase

figura 40). En realidad, Tintin estructura su actividad en torno a dos polos opuestos y complementarios: la aventura y el ocio. Su trabajo como reportero parece ser un mero pretexto para el viaje durante el cual alternarán los períodos de inactividad y de peripecias. Ahora bien, a lo largo de toda su aventura en el Congo, nunca se le ve tomando notas o entrevistando gente como un reportero debiera hacerlo. Ciertamente que saca una foto, pero ésta parecen ser más bien un souvenir turístico, ya que se trata de Milou sobre el cadáver de un búfalo. Así, hay incluso momentos en el álbum en los que pareciera que Tintin es un turista. Curiosamente, a pesar de no cumplir con su oficio y de causar diversos perjuicios, Tintin cosecha reconocimiento y fama mundial. El alto precio de la fama es el menosprecio de otras culturas y el engaño.



**Figura 40.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 13.

Existen a lo largo de la aventura varios otros rasgos que marcan muy definidamente las oposiciones que hay entre el colonizador y el colonizado. Tomemos el ejemplo de los transportes: Tintin se embarca en lo que parece ser un bello barco tripulado tanto por blancos –el capitán, el timonel, el doctor... es decir, los oficios nobles y que implican cierto grado de responsabilidad– como por negros –el botones, el carpintero, los grumetes... es decir, los cargos subalternos–. Más tarde, durante una travesía por el río, se repite una situación análoga: los personajes blancos van platicando, sin remar, en oposición a los negros, que reman para ellos. En ambos casos, los personajes de raza blanca siempre ocupan una posición más elevada que los de raza negra; éste se encarga del mantenimiento de las cosas mientras que el blanco supervisa sin efectuar ningún esfuerzo físico. Al recalcar la distinción entre la vida de colonizador belga y la del colonizado congolés, se transmite la idea de que el colonizador no tiene que trabajar ya que está a su disposición el pueblo colonizado, los nuevos esclavos.

En otro orden de ideas, cabe mencionar que el universo de Tintin es totalmente masculino. La gran mayoría de los personajes secundarios son hombres. Así, de un total de más de cien personajes, sólo cinco son mujeres (véanse figuras 41A a 41E), y ninguna de ellas desempeña una función sustancial en la historia. El predominio de los personajes masculinos es un rasgo presente en todos los álbumes de Tintin. De hecho, el único personaje femenino que habrá de sumarse de manera permanente –y relativamente tardía– al entorno de Tintin es el de Bianca Castafiore (véase figura 42).



**Figura 42.** *Le Sceptre d'Ottokar*, 1947, p. 38.

La primera de las mujeres presentes en *Tintin au Congo* es una viajera del tren descarrilado, que reclama por el chichón de un niño; la segunda es una madre que espera el tren en la estación, en compañía de su pequeño hijo; la tercera es la esposa del enfermo milagrosamente curado, y tiene a su lado a su hijo; la cuarta está acompañada por un varón y lamenta la partida de Tintin; la última regaña a un niño advirtiéndole que si no se porta bien nunca llegará a ser como Tintin. Curiosamente, no hay ninguna niña en todo el álbum.



**Figura 41A.** *Tintin au Congo*, 1937, p. 34.

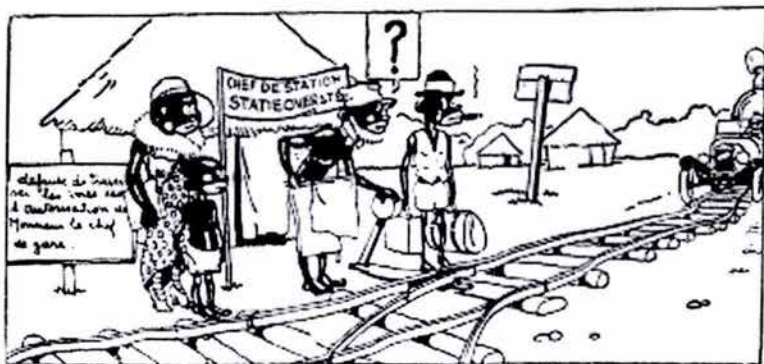


Figura 41B. *Tintin au Congo*, 1937, p. 37.



Figura 41C. *Tintin au Congo*, 1937, p. 52.



Figura 41D. *Tintin au Congo*, 1937, p. 117.



Figura 41E. *Tintin au Congo*, 1937, p. 118.

Destaca el hecho de que, salvo en el caso de la esposa del enfermo, que porta una túnica muy sencilla y un sombrero de bombín, las mujeres congoleesas están mejor vestidas que los hombres. Por supuesto, también son víctimas de la caricaturización por la manera descontextualizada de vestir, ya que resulta absurdo que usen sombrero de plumas,

tacones altos y abrigos de pieles en pleno continente africano, pero al menos no visten prendas incompletas.

Más importante aún es subrayar que todas ellas, salvo la que está en pareja, aparecen como figuras claramente maternas y protectoras. Esposas y madres, tales son las funciones de las pocas mujeres que aparecen en este álbum.

Las diversas carencias mencionadas –indefinición del personaje, ausencia de contexto histórico, presentación del ocio como *modus vivendi*, bajo porcentaje de mujeres...– facilitan la identificación del lector, pero también aceleran el proceso de alienación. Al presentar una visión racista, paternalista, maniquea, sensacionalista y machista, Hergé incide en la percepción del mundo de su lector y contribuye a perpetuar los valores de la colonización.

### 3.2. Leer e interpretar *Tintin au Congo* a comienzos del siglo XXI

A mediados del siglo XX, en un mundo marcado por las guerras de independencia, *Tintin au Congo* resultó un álbum problemático, tal como lo señala Farr: “*As colonial problems mounted during the 1950s and the painful process of decolonization and disengagement was undertaken, Tintin’s Congo adventure slipped from view.*”<sup>44</sup> En la

---

<sup>44</sup> Farr, *Tintin. The Complete Companion*, p. 27: “A medida que los problemas coloniales se incrementaban durante los años 1950 y se emprendía el doloroso proceso de descolonización y de separación, la aventura de Tintin en el Congo desapareció de la vista.”



actualidad, sin embargo, esta aventura de Tintin es muy leída en muchos lugares y también en los que alguna vez formaron parte de algún imperio colonial:

*Of all the Tintin adventures, it is today the one most likely to be encountered in Africa, particularly French-speaking countries where it enjoys special favour-just as the reporter himself was enthusiastically received in the Congo and was greatly missed following his departure. Tintin had over the years become an international figure with an appeal extending to all races in an increasing number of languages.*<sup>45</sup>

Vimos anteriormente que existen dos versiones de esta aventura, y que en la segunda, elaborada en 1946, manejaba ya con mayor precaución los elementos que imprimen al álbum un sello colonialista. Sin embargo, el éxito actual de *Tintin au Congo* no depende exclusivamente de la transición del blanco y negro al color, del cambio de formato ni de las modificaciones introducidas por Hergé en la segunda versión. Por regla general, la manera de leer e interpretar una obra cambia con el paso del tiempo; dicho de otra manera, un lector de principios del siglo XX no puede haber hecho la misma lectura que uno del siglo XXI, pues el horizonte de expectativas correspondiente se modifica.

En efecto, el horizonte de expectativas varía sincrónicamente, según cada lector de una misma época, y varía aún más diacrónicamente, dependiendo de la lejanía temporal que exista entre la creación de una obra y su lectura posterior. En este sentido, Hans Robert Jauss señala:

---

<sup>45</sup> Farr, *Tintin. The Complete Companion*, p. 27: "De todas las aventuras de Tintin, es hoy la más reconocida en África, particularmente en países francófonos donde disfruta de un favor o interés especial tal como el reportero mismo fue recibido entusiastamente en el Congo y fue extrañado a su partida. Tintin se

A la hermenéutica literaria le resulta de aquí la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de la recepción, es decir, por un lado de aclarar el proceso actual, en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro lado reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas. La aplicación debe ser entonces la exigencia de medir el efecto actual de una obra de arte en la historia previa de su experiencia y formar el juicio estético de las dos instancias: efecto y recepción.<sup>46</sup>

Lo que se debe entonces hacer es considerar la recepción actual y a la vez tratar de plasmar ese pasado en el que nació y se desarrolló la obra, estableciendo así una relación entre los dos horizontes de expectativas: el pasado y el presente.

Recordemos aquí que la primera versión de *Tintin au Congo* aparece en 1930, en un momento de la historia belga en el que el dominio sobre la colonia del Congo era muy grande. Como en todos los casos de países colonizados, existía una falta de información acerca del pueblo sometido y un menosprecio paternalista por parte del pueblo colonizador. Cabe decir que entonces no existían los medios de comunicación inmediatos como los de nuestro tiempo, lo que producía que el periódico fuera una fuente importante de información. Ahora bien, los medios de comunicación siempre han ejercido cierto poder sobre el pensamiento de una cultura, contribuyendo a crear y consolidar estereotipos.

---

había vuelto con el paso de los años en una figura internacional con una atracción extendida a todas las razas en un número creciente de lenguas.

<sup>46</sup> Jauss, "Experiencia estética y hermenéutica literaria" en *En busca del texto*, p. 75.

En los años 1930, la mayor parte de la población belga no tenía idea de la situación real del Congo. Las escasas fotografías que circulaban entonces mostraban una imagen rudimentaria e incluso caricaturizada de los congolese (véase por ejemplo figuras 43 y 44). Al igual que en el álbum que hemos venido analizando, era común hallar una justificación moral para la colonización, considerada como una fuente de bondades para un pueblo atrasado que habría de conocer al fin el desarrollo y el progreso, así fuera en su condición de pueblo dominado.



**Figuras 43 y 44.**

Congolese en canoa y Habitante de un pueblo en el Congo<sup>47</sup>.

Quiero hacer énfasis aquí en las fotografías ya que éstas constituyeron para Hergé la más importante de sus fuentes documentales. Ello demuestra la ausencia de una visión crítica. En efecto, este tipo de fotografías del Congo equivalen a las imágenes estereotipadas del “típico” mexicano con un sombrero recargado en un nopal con una botella de tequila en la mano. Esta imagen reduccionista, falsa y engañosa del otro impide

---

<sup>47</sup> Farr, *Tintin. The Complete Companion*, p. 26.

percibirlo y comprenderlo verdaderamente. Podemos retomar aquí a propósito de la lectura lo que Pédanx afirma acerca del aprendizaje:

*au seuil de tout apprentissage [de toute lecture], l'apprenant [le lecteur] est loin d'être vierge de toute connaissance. Il véhicule des préjugés, des préconceptions ou des connaissances fragmentaires, des images implicites et des attentes concernant l'univers culturel lié à la langue qu'il va apprendre [au texte qu'il va lire], et la manière d'apprendre [de lire] elle-même: ces représentations peuvent, selon les cas, l'aider dans son apprentissage [sa lecture] ou y faire obstacle.<sup>48</sup>*

Ahora bien, a comienzos del siglo XXI, la recepción del álbum *Tintin au Congo* es muy diferente a la de entonces. Ha habido cambios drásticos en el horizonte de expectativas, y las referencias de un niño de 1930 han dejado de funcionar para un niño del presente siglo XXI, marcado por los avances tecnológicos así como por un proceso globalizador en el que los matices de diferentes culturas se van diluyendo al mismo tiempo que los diferentes horizontes de expectativas.

Hemos mencionado ya que el proceso de recepción de una obra ocurre en el momento de lectura, vista como una apropiación del texto. Un texto por sí solo no contiene un significado, sino es potencialmente convertible en muchos significados a la luz de la interacción texto-lector. Así, en lugar de ser hecho existente e inamovible, imposible de ser modificado, la interpretación del texto es siempre única, aun tratándose de un

---

<sup>48</sup> Pédanx, *Les Activités d'apprentissage en classe de langue*, p. 10: "en el umbral de todo aprendizaje [*de toda lectura*], el sujeto dista de ser virgen de todo conocimiento. Vehicula prejuicios, ideas preconcebidas o conocimientos fragmentarios, imágenes implícitas y expectativas relativas tanto al universo cultural vinculado con la lengua por aprender [*con el texto por leer*] como con la manera misma de aprender [*de*

mismo lector que retoma un texto por segunda vez, y se realiza diacrónicamente. Si la interpretación de un texto se redujera a hallar de una vez por todas un significado oculto pero único, el texto no sería más que un proceso mimético; dicho de otra manera, no tendría que existir interacción alguna con un factor exterior (entiéndase el lector) para crear significados.

En el caso de una lectura de *Tintin au Congo* a principios del siglo XXI, es evidente que la interpretación que puede asumir un lector actual es a la vez más pobre y más rica de la que pudo tener un lector siete décadas atrás.

Por un lado, la interpretación será más pobre, ya que el lector actual no se halla inmerso en el contexto histórico de la colonización y dejará por lo tanto pasar detalles que resultaban elocuentes para el público de entonces. El personaje del misionero, por ejemplo, parecerá obedecer a necesidades narrativas y no remitirá forzosamente a la realidad de la presencia de la iglesia católica en las filas de la colonización. Asimismo, la utilización del fonógrafo, que en 1930 podía simbolizar el adelanto tecnológico de la raza blanca y por lo tanto abrir hacia el futuro, remite hoy claramente al pasado. A un nivel más elemental, incluso, el lector actual carece por regla general de conocimientos detallados sobre las instituciones literarias de aquella época y su funcionamiento, por lo que las numerosas alusiones a *Le Petit Vingtième* pasarán desapercibidas o constituirán un enigma.

---

*leer*]: dichas representaciones pueden, según el caso, ayudarlo en su aprendizaje [*su lectura*] o constituir un obstáculo para él.”

Por otro lado, la interpretación será más rica en la actualidad, pues el universo referencial del lector se ha ampliado considerablemente. El papel del cómic en la formación del niño-lector ha variado considerablemente; se han diversificado las fuentes de información disponibles así como la naturaleza de los datos que contienen; las colonias de antaño han dejado de existir; la intertextualidad juega asimismo un papel diferente ya que el aficionado a las aventuras de Tintin puede leer el conjunto de las aventuras del reportero así como otros comics ambientados en el mismo tipo de entorno y con enfoques diferentes.

Palabras y dibujos permanecen allí, produciendo durante cada nueva lectura nuevos significados. Por ende, las interpretaciones de *Tintin au Congo* no se limitan a un solo periodo de la historia sino que se proyectan hacia el pasado y el futuro.

## **Conclusión**

A lo largo del presente trabajo, hemos intentado abordar los principales elementos narrativos y gráficos que constituyen un cómic, lo cual nos permitió mostrar cómo en el caso de *Tintin au Congo* dichos elementos, por inocentes que parezcan, vehiculan un contenido de violencia ideológica.

De hecho, en el primer capítulo de este trabajo, esbozamos una breve historia del cómic belga para recordar las condiciones de nacimiento y desarrollo de este tipo de historias, señalando las técnicas de creación utilizadas desde finales de siglo XIX y durante el siglo XX. Procedimos asimismo a una revisión conceptual de los elementos constituyentes de un cómic, además de interesarnos por la manera en que interactúan entre sí. Indicamos también que la combinación del ícono, de la realidad y del lenguaje es distinta en cada cómic, y que es la mezcla de esos tres elementos en diferentes medidas la que proporciona una gran diversidad de géneros dentro de los comics. En cuanto a la construcción del discurso gráfico y del discurso narrativo, observamos que la arquitectura general de la página es la estructura más importante, pues de ella dependen tanto las características de las viñetas como las relaciones que existen entre estas últimas.

Aplicando al análisis de *Tintin au Congo* las herramientas conceptuales anteriormente presentadas, vimos en la segunda parte del mismo capítulo cómo en el álbum de Hergé la combinación entre ícono, realidad y lenguaje es bastante sobria y equilibrada. Por otra parte, la disposición y la forma de las viñetas connota un trabajo y un discurso equilibrados debido a la simetría y a la regularidad en las medidas. Más adelante, hicimos un breve recuento tanto de lo que ha sido la historia del cómic belga,



como de los comienzos de Tintin, a menudo considerado como el mejor exponente a lo largo de tres cuartos de siglo.

Para facilitar una cabal comprensión del trabajo, introdujimos en la tercera y última parte del capítulo primero elementos sociohistóricos que resultan claves para el contexto en el que se desarrolla la obra.

En el segundo capítulo, nuestro propósito consistió en mostrar a través de un detallado análisis los elementos de ilusión y alusión que pertenecen al mundo “superior” belga y al mundo “inferior” congolés. Ello nos permitió apreciar cómo Hergé recurre primariamente a la ilusión cuando se trata del trazo grueso empleado en la creación de los congolese; de manera opuesta utiliza un trazo mucho más fino en el dibujo de los belgas lo que nos lleva a pensar como lectores que se trata de un discurso gráfico racista. Retomando los elementos expuestos en el capítulo anterior, analizamos entre otros aspectos la manera en que Hergé modifica la arquitectura de la página y las dimensiones de las viñetas para resaltar la importancia de la presencia de Tintin; la evidente diferencia entre el físico realista de Tintin y la figura más caricaturesca de los congolese. Interesándonos por la estructura temporal, vimos cómo ésta se manifiesta de diferentes maneras a través de la evolución de los personajes y de la luminosidad de cada viñeta, no sólo para hacer avanzar la narración sino también para ayudar a la lectura. Por ejemplo, señalamos la superioridad que se imprime al discurso de Tintin, al hacer aparecer sus palabras dentro de un globo mientras que las de los congolese aparecen a menudo fuera de la estructura del globo. Por su parte, el análisis narrativo se centró principalmente en los personajes del cómic y en sus funciones, siguiendo el esquema de los actantes de Greimas.

Todos los aspectos analizados durante este segundo capítulo concuerdan y permiten afirmar que Hergé refleja de manera exagerada y burda el discurso congolés. La última parte del capítulo sirvió de hecho para mostrar de manera contundente que la primera versión de este álbum contiene diversos elementos de un claro carácter racista, mientras que en la segunda versión del álbum se censuran varios de los elementos ofensivos.

Dedicamos el tercer capítulo a la discusión de las posibles repercusiones de la lectura de este álbum sobre un público principalmente infantil. El análisis previo nos permite decir que muchas escenas o viñetas del álbum son violentas tanto física como emocionalmente. Esta aventura de Tintin se desarrolla de una manera confusa para los jóvenes lectores a quienes se les presenta de manera totalmente descontextualizada una situación de dominación de un pueblo sobre otro. Ahora bien, es importante considerar que el contexto en el que se originó este álbum y su contexto actual de recepción son muy distintos. Los niños de hoy tienen un horizonte de expectativas muy diferente al de los niños de los años 1930. Empero, si bien los imperios coloniales conocidos como tales hasta mediados del siglo XX ya no existen, persiste la dominación de algunos pueblos sobre otros. En este sentido creo que la temática de esta obra sigue y seguirá siendo vigente por mucho tiempo.

En breve, las principales características de segunda aventura de Tintin hacen de ella un álbum que vehicula una visión negativa del pueblo del Congo. El Congo belga allí representado remite sin ninguna ambigüedad al imaginario colonialista con todos sus prejuicios. Tintin es el representante de Europa y actúa a la manera de un embajador de la

civilización dominante a la que pertenece; a lo largo de toda la aventura se siente “como en casa” y no parece detenerse nunca a considerar la alteridad, ignorando las diferencias y al mismo tiempo sacando provecho de ellas. Haciendo gala en todo momento de una actitud condescendiente y paternalista, Tintin aparece en este álbum como el “buen blanco” y los congolesees como unos “buenos salvajes”.

El proyecto de hacer un análisis de *Tintin au Congo* nació para mí de un profundo desacuerdo con la visión de Hergé sobre los congolesees. El efecto provocado por esta lectura fue de no aceptación hacia la narración y los dibujos. Ahora bien, como lectora, y conociendo la historia de Bélgica y la del Congo, veo mi horizonte de expectativas expandido gracias a este álbum. Aun tratándose de una obra visiblemente racista y colonialista, puede ofrecer una lectura positiva en quien a través de esta lectura decide informarse acerca del proceso de colonización que vivió el Congo.

A fin de cuentas, un lector no puede negar lo que existe en la obra, pero sí puede modificar la interpretación que tiene de la misma, remitiéndose a su propio contexto de recepción. En el caso concreto de un yo-lector ubicado en México a comienzos de siglo XXI, me doy cuenta de que mi lectura cobra mayor vida desde el momento en que la aventura de Tintin en el Congo deja de ser un mero episodio aislado del imperio colonial belga sobre el Congo, para reflejar algo tan básico como la relación entre un dominador y un dominado. En *Tintin au Congo* es claro que el poder lo ejerce quien tiene no sólo la fuerza bruta sino también los recursos y la tecnología. En América Latina no sufrimos hoy un estado colonial propiamente dicho, pero en la relación con Estados Unidos existe una

dependencia en muchos ámbitos, propiciando el mismo tipo de relación entre dominador y dominado; en este sentido, mi yo-lector se logra identificar con los congolese.

A final de cuentas, más allá de sus connotaciones particulares, el álbum de Tintin puede hallar eco en la experiencia de cualquier lector, sea cual fuere su cultura de origen, pues *Tintin au Congo* es un reflejo de la naturaleza del hombre.

## **Bibliografia**

## Bibliografía directa

- Hergé, *Tintin au Congo*, nueva edición a color, Casterman, París-Tournai, 1984.
- Hergé, *Tintin au Congo*, facsímil de la edición original en blanco y negro de 1937, Casterman, París-Tournai, 1995.

## Bibliografía crítica

- Assouline, Pierre, *Hergé, P.O.L.*, París, 1989.
- Barbieri, Daniele, *Los lenguajes del cómic*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Bérard, Évelyne, *L'Approche communicative. Théorie et pratiques*, Clé International, París, 1991.
- Bitsch, Marie-Thérèse, *Histoire de la Belgique*, Hatier, Turin, 1992.
- Brémond, Jean-Claude, *Logique du récit*, Seuil, París, 1973.
- Crépin, Florence et al., *Français méthodes et techniques*, Nathan, París, 1992.
- De la Croix, Arnaud, *Pour lire la Bande Dessinée*, De Boeck-Duculot, Bruselas, 1992.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1995.
- Farr, Michael, *Tintin, The Complete Companion*, Last Gasp, San Francisco, 2002.
- Frémion, Yves, "Bandes dessinées", pp. 795-801, en *Encyclopædia Universalis*, vol. 3, Encyclopædia Universalis France, París, 1980.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, *Hergé ou le secret de l'image*, Éditions Moulinsart, Bruselas, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, París, 1966.
- Jauss, Hans Robert, "Experiencia estética y hermenéutica literaria", pp. 73-87, en *En busca del texto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- McCloud, Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, Harper Collins Publishers, Nueva York, 1994.
- Moliterni, Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Pierre Horay Éditeur, París, 1989.
- Peeters, Benoît, *Case Planche Récit. Lire la bande dessinée*, Casterman, Bruselas, 1998.
- Peeters, Benoît, *Le Monde d'Hergé*, Casterman, Bruselas, 1983.
- Pendanx, Michèle, *Les Activités d'apprentissage en classe de langue*, Hachette, París, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores, México, 1998.

Skilling, Pierre, *Mort aux tyrans! Tintin, les enfants, la politique*, Éditions Nota Bene, Quebec, 2001.

Soumois, Frédéric, *Dossier Tintin*, Jacques Antoine, Paris, 1992.