



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN LINGÜÍSTICA

La construcción de las figuras del Otro en la obra de Hergé

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LINGÜÍSTICA**

PRESENTA

Dominique René Nicolas de Voghel Lemercier

Comité tutorial:

Teresa Carbó, tutora

Carmen Curcó Cobos, co-tutora

Dietrich Rall Waldenmayer, co-tutor

México, D.F.

Octubre 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, Laure y Léon,
quienes tuvieron que afrontar
mi viaje definitivo al Sur...,
in memoriam

Agradecimientos

Al cabo de estos cinco años de investigación, es mi esperanza quedar lo suficientemente agradecido con ciertas personas que fueron primordiales en este camino que, por momentos, para varias de ellas fue tan arduo como para mí. En mi entorno íntimo, la primera de ellas es Cristina, mi compañera de toda la vida, quien me brindó su apoyo hecho de consejos fundados en su amplia experiencia de dirección de tesis de enfermería, y de reconveniones afectuosas y estimulantes, y cuya paciencia llegué a colmar en ocasiones. Desde luego están también mis hijas Susana y Clara, de cuyas vidas repentinamente me encontraba ausente y quienes, tampoco, jamás aflojaron su adhesión a su padre metido en estos estudios.

En la cercanía académica, va mi agradecimiento genuino para Teresa Carbó quien, entusiasmada desde el principio con un proyecto de investigación sobre texto e imagen, no dudó en iniciar conmigo, como tutora, esta exploración espinosa, durante la cual me enseñó, entre muchas otras nociones, a desatar las ideas y la escritura por medio del 'árbol temático'. Es justo reconocer a la vez que en varias ocasiones llevé su paciencia y su comprensión más allá de los límites plausibles. También agradezco a Carmen Curcó quien, como co-tutora, siempre estuvo dispuesta con inquietud intelectual, aportando temprano el concepto fundamental de *agency* que dio pie a mi acompañamiento puntual del Otro en la narración. De igual manera, mi gratitud a Dieter Rall, maestro y amigo, también co-tutor, quien indujo y condujo mi interés de adulto en *Tintin* desde la tesis de maestría que dirigió, y estuvo presente de nuevo en esta etapa académica, con sus observaciones certeras. A Marisela Colín y a Roland Terborg, les agradezco su anuencia a ser parte de mi jurado desde el examen de candidatura; sus valiosas anotaciones fueron una luz independiente sobre el manuscrito. También deseo agradecer a la semióloga Nicole Everaert-Desmedt su interés, desde Bélgica, en mi trabajo que siguió puntualmente, y sus sugerencias en cuanto a la narrativa.

Agradezco de manera especial y póstuma al Dr. César Carrizales Retamoza †, quien en 1998, como director del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, me brindó su apoyo, imprescindible para la obtención de la beca PROMEP.

Se cita siempre esta oración de Talleyrand, según la cual la lengua existiría para disimular los pensamientos del diplomático (o de todo hombre astuto y dudoso en general). Pero es exactamente lo contrario lo que es verdad. Lo que alguien quiere disimular deliberadamente, a los demás o a sí mismo, y también lo que lleva en sí inconscientemente, la lengua lo saca a luz.

Victor Klemperer, *LTI*

Índice

Introducción	1
1. Rasgos y procesos de construcción social e histórica de un modo de lectura.	1
2. Líneas de acción.	8
3. Rasgos y procesos de construcción social e histórica de una creación literaria.	13
Capítulo I: marco conceptual.	17
1. El objeto.	17
1.1. El objeto de estudio.	17
1.2. El objeto y el investigador.	18
1.3. La construcción del corpus.	21
1.4. El futuro del corpus.	22
2. El método.	24
2.1. Relato y discurso.	24
Sentido e interpretación del relato.	28
El relato como historia y como discurso.	29
La narrativa y el relato.	31
2.2. Los personajes.	33
La posición estructural de los personajes.	33
Los roles narrativos.	34
La motivación.	37
La agentividad.	39
2.3. La alteridad.	41

2.4. El discurso.	45
a) El discurso verbal.	46
La lingüística del discurso.	48
Aprehender al discurso.	50
Discurso y sociedad.	55
El discurso para acceder al poder.	56
El análisis del discurso.	59
Discurso e ideología.	63
b) El discurso visual.	66
¿Una gramática del diseño visual?	66
Análisis del discurso e imágenes.	69
Los procesos narrativos visuales.	70
Los patrones narrativos.	74
Los vectores en las historietas.	75
La posición del productor y del observador.	75
La distancia social.	80
2.5. La historieta.	83
Las escenas.	83
Los cuadros.	84
Los ángulos de vista.	85
La puesta en colores.	85
Los ajustes de dirección.	86
Capítulo II: Descripción del acervo.	88
1. Motivación al viaje en las aventuras.	88

1.1. Móviles hedónicos.	89
1.2. Móviles pragmáticos.	89
1.3. Móviles éticos.	90
2. Nudo del conflicto.	94
2.1. Amigo desaparecido.	94
2.2. Amigos secuestrados.	95
2.3. Científicos aniquilados.	95
2.4. Tráficos diversos.	95
2.5. Amenaza de los malos.	98
2.6. Tesoro robado.	99
2.7. Conflicto ajeno.	99
3. Geografía del autor.	99
3.1. Geografía física.	100
Los países visitados por Tintin.	100
Caracterización de los países.	101
3.2. Geografía cultural.	102
Hábitat.	102
Edificios públicos.	107
Edificios de culto.	115
3.3. Geografía ideológica.	117
Creencias, ritos y tradiciones.	117
Política y administración pública.	121
4. Historia.	123
4.1. Historia de Hergé.	124
Hergé empieza a trabajar.	129

El nacimiento de Tintin.	131
De la pasión al oficio.	136
<i>Le Soir</i> robado.	137
La purga.	139
Los años negros.	141
El patrón.	144
Nuevos bríos.	144
4.2. Historia aludida en los textos.	148
Tintin au pays des Soviets (1929)	148
Tintin au Congo (1930)	149
Tintin en Amérique (1932)	149
Les Cigares du pharaon (1932)	150
Le Lotus bleu (1934)	150
Le Crabe aux pinces d'or (1940)	151
Tintin au pays de l'or noir (1939)	151
Coke en stock (1956)	152
Tintin au Tibet (1958)	152
Les Bijoux de la Castafiore (1961)	152
Vol 714 pour Sydney (1965)	153
5. Dinámica de las aventuras.	153
5.1. Policiaco.	153
5.2. Científico.	154
5.3. Gran gesta.	155
6. Cambio del mundo.	155
6.1. El mundo es liberado de los malos.	156

6.2. El mundo no cambia.	157
6.3. El Otro se vuelve bueno.	157
6.4. Cambio político.	157
7. Personajes.	157
7.1. Tintin.	158
Personalidad.	159
Relación con el Otro.	166
7.2. La ‘familia’ de Tintin.	168
Milou.	170
Haddock.	171
Tournesol.	173
Los Dupondt.	174
7.3. Personajes cercanos a Tintin.	175
La Castafiore.	175
Nestor	175
Igor Wagner.	176
Irma.	176
Séraphin Lampion.	177
7.4. El Otro.	177
Los buenos.	178
Los malos.	181
Capítulo III: análisis del corpus.	184
1. <i>L’Oreille cassée</i> (1935).	186
1.1. Motivación al viaje.	186

1.2. Nudo del conflicto.	187
1.3. Dinámica de la aventura.	187
1.4. Análisis.	187
1.5. Cambio del mundo.	208
2. <i>Les sept boules de cristal</i> (1943).	209
2.1. Motivación al viaje.	209
2.2. Nudo del conflicto.	209
2.3. Dinámica de la aventura.	210
2.4. Análisis.	210
2.5. Cambio del mundo.	216
3. <i>Le temple du Soleil</i> (1945).	216
3.1. Motivación al viaje.	216
3.2. Nudo del conflicto.	216
3.3. Dinámica de la aventura.	216
3.4. Análisis.	217
3.5. Cambio del mundo.	237
Capítulo IV: <i>Tintin et les Picaros</i>: un acercamiento a su composición textual.	238
1. Elección del objeto de análisis.	238
2. Algunas dimensiones de análisis en el caso que se observa.	239
2.1. Motivación al viaje.	239
2.2. Nudo del conflicto.	240
2.3. Dinámica de la aventura.	240
2.4. Análisis focalizado.	240

2.5. Cambio del mundo.	272
2.6. Cierre.	272
Conclusiones.	276
Bibliografía.	285
Anexos.	289
1. Un acercamiento al autor y su obra.	290
1.1. <i>La aventuras de Tintin</i>	290
1.2. Línea del tiempo de la obra de Hergé	293
1.3. Los continentes visitados por Tintin	293
1.4. Duración del relato	295
2. Formas de descomposición textual.	296
2.1. Introducción	296
2.2. Corpus	299
a) Ficha de caracterización	299
b) Resúmenes en unidades narrativas	302
c) Formas escritas de la lengua	331
d) Formas habladas de la lengua	337
e) Uso oral del francés y de otras lenguas por el Otro (por hablas)	340
f) Uso oral del francés y de otras lenguas por el Otro (por escenas)	344
g) Situaciones de crisis	355
h) Caracterizaciones textualmente fundadas del Otro según acciones, rasgos de personalidad y atributos	358
i) Roles narrativos del Otro	364

2.3. Acervo	372
a) Ficha de caracterización	372
b) Estructura en unidades narrativas	380
c) Formas escritas de la lengua	391
d) Formas habladas de la lengua	405
3. Breve catálogo de recursos visuales de Hergé	414

La construcción de la figuras del otro en la obra de Hergé

Introducción

Toda investigación se sustenta en un eje, un hilo conductor que llevará a la elección de un objeto de estudio: es el vínculo entre el sujeto analista y ese objeto construido. Esta relación no existiría sin la toma de consciencia, al principio del largo proceso de investigación, por parte del investigador (desde luego el único ente pensante del nuevo binomio, aunque vamos a ver más adelante cómo el material, aunque no piense, “habla”), de sus raíces existenciales, de su andar por la vida, del camino que lo ha formado hasta ser la persona que es. En el caso que nos ocupa, se trata de la formación de un cierto modo de lectura, una de las capacidades básicas del ser humano: una lectura, la lectura, justamente gracias a Hergé, literalmente formadora de la (mi) infancia y la (mi) juventud.

1. Rasgos y procesos de construcción social e histórica de un modo de lectura

La construcción de las figuras del Otro en la obra de Hergé tiene su origen en un cierto modo de lectura de la obra, en un tramo de vida que inició cuando este analista, de manera simultánea a sus primeros pasos de lector, tuvo pleno acceso a estas aventuras. Pleno acceso fue cuando las viñetas dejaron de ser significantes solamente por medio de las imágenes, sino gracias a su simbiosis con lo verbal, para devenir, con pleno derecho, la historieta, la *bande dessinée*, el *comic*, lo que se conoce como ‘el noveno arte’. Tener acceso a *las aventuras de Tintin*, esta literatura (no tan) infantil, se da de modo habitual en las familias belgas de clase media desde hace tiempo: la colección completa suele ocupar un lugar destacado en algún librero del hogar.

El modo de lectura de la obra de Hergé que se materializa en esta tesis puede ser reconstruido social e históricamente en su génesis, ubicándonos en cierto contexto de la segunda mitad del siglo XX, en el medio urbano de la capital de la fértil (en sentido propio y figurado) y relativamente tranquila Bélgica. Ahora, ya ha quedado lejos, muy lejos, la lectura inicial (¿iniciadora?) de *las aventuras de Tintin*, en una infancia económicamente acomodada de un europeo blanco, de sectores mayoritarios, clase media, católico (como Hergé) con familiares religiosos, misioneros y colonos en el Congo Belga, en ambas líneas de filiación (materna y paterna). Dos familias gran-

des: los de Voghel, con nueve hijos, y los Lemercier, con quince, y por ello muchos primos: era la época del boom demográfico, en pleno Plan Marshall o *European Recovery Program*.

Desde luego, era indudablemente una época importante de la historia económica de Bélgica. Y África era un continente que, de cierta manera, empezaba a serle de cierto modo familiar a este autor. Así, nació en él una cierta noción del Otro, gracias al encuentro con becarios congolese enviados a la metrópoli por un tío misionero; sus becas eran dadas, ha de considerarse, en justa compensación por la riqueza robada a su país. La reciente lectura de *Tintin au Congo* (el segundo libro de Hergé, escrito en 1931¹) había dejado imágenes (en sentido propio y figurado) simples y gratuitas, es decir, sin saberlo, ya estereotipos. Los jóvenes congolese no se parecían en nada a los personajes de *Tintin au Congo*: no tenían la boca exageradamente gruesa, no hablaban un francés en puro infinitivo, sin pronombres sujetos, y no vestían como en esa ficción, con taparrabo ni con el tradicional ‘boubou’². Pero como nos lo había enseñado Hergé, su país debía ser salvaje y naturalmente atrasado. Sin embargo, México era el país con más presencia en la familia: mi tío Joseph Lemercier, monje benedictino, había fundado un monasterio en Cuernavaca.

Más allá del círculo cercano, había otros extranjeros: los trabajadores inmigrados italianos y españoles³, requeridos para el fomento, después de la guerra, de la economía y de las industrias de una región donde han estado los centros de poder, desde luego asentados desde Francia hacia el noreste. Es decir, en ese tiempo, los años 50 y 60, a esa escala, ya estaba formado el paradigma Norte-Sur: al norte, el Benelux, Francia, Gran Bretaña, los países escandinavos, las dos Alemanias y el Bloque del Este. Al sur, España⁴, Portugal, Italia y Grecia. Bélgica y sus vecinos fueron siempre de los países favorecidos: gracias a la explotación de la mano de obra local, extrajeron de las colonias sus materias primas y, cuando éstas consiguieron su independencia y dejó de ser tan fácil sacar su sustancia, otro *Sur*, el europeo, les dio su mano de obra.

El Congo, debe decirse en honor a la historia y a la verdad, no ‘dio’ sus materias primas; particularmente a él, se las arrancaron de manera brutal. Bélgica, al igual que sus países vecinos de Europa Occidental, fundó su riqueza en las materias primas de su colonia, pero sus medios para

¹ El primero, *Tintin au pays des Soviets*, no estaba a la venta; era un objeto muy raro, casi de culto, en esa época.

² Hergé despreció en la aventura esta ropa tradicional del oeste de África; vemos unos taparrabos en forma de falda de algodón beige y uno, del brujo, de piel de leopardo, así como unos viejos shorts, de color beige también.

³ En los 70 llegaron los trabajadores de Turquía y Norte África.

⁴ Recordemos que España fue durante mucho tiempo un país lejano y exótico para los países del norte de Europa, inclusive desde Francia. A manera de ejemplo, basta mencionar *Carmen* de Bizet.

hacerse de esas riquezas difieren de los usados por las otras potencias de esa época. Es ésta una parte oscura, negra, vergonzosa, de la historia de Bélgica, entonces bajo el reinado de Leopoldo II (de 1865 a su muerte en 1909).

Formado por largos viajes, cuenta el historiador Henri Pirenne (1948:350), “(el rey) sabía cuántos espacios libres se ofrecían todavía por el mundo a la expansión de Europa. No concebía que su pueblo, rebosando de hombres y de actividad, no se dejara seducir por ese mar que bañaba sus riberas”. Además, Europa lo condenaba a confinarse en la neutralidad y la constitución lo obligaba a gobernar al capricho de una burguesía engreída, tímida y pacata. Pero la riqueza de Leopoldo, heredada de su padre, le iba a permitir actuar. Haciendo a un lado las dos cámaras, se afana en lograr el reconocimiento de sus nuevos dominios como estado. Para ello se apoya en un discurso antiesclavista muy bien visto, reuniendo el consenso de las principales potencias europeas. Pirenne escribe (1948:355): “Le es necesario, desde Bruselas, crear a partir de nada una organización administrativa, arreglar las relaciones con los indígenas, organizar un fuerza pública, abrir vías de comunicación, acabar la exploración del país y finalmente valorizarlo”. Conforme se afianzaba el éxito, hubo que fortalecer la organización administrativa con un aparato financiero. Para salvar al imperio, en 1890 no le queda otra solución que considerar legarlo a Bélgica en un testamento antedatado gracias al cual impone a su país la carga de ayudarlo y consigue de las dos cámaras 25 millones de francos, pagables en diez años. Este éxito aviva su ambición: olvidando los ideales humanitarios, se siente lleno de ambición renovada. Lo que quiere ahora es construirse un imperio que encuentre en sí mismo los recursos vitales. Para ello, el estado del Congo se impone sin ninguna dificultad como monopolio en todo el comercio del país. Al hacer esto, señala Pirenne, el estado no solamente iba a suscitar la hostilidad de las compañías privadas, sino además iba someter a los indígenas al trabajo forzado para su provecho, restableciendo, bajo otra forma, la esclavitud que supuestamente iba a abolir. Y escribe con justa razón el historiador (1948:358): “Así como la expansión de la industria capitalista había acarreado la explotación de los obreros, asimismo el progreso colonial era aquí a costa de la explotación de los negros”.

Acerca de la organización del Congo, el soberano había pensado muy bien cómo hacerle. Sir Conan Doyle, autor de *The Crime of the Congo* y uno de los personajes prominentes, entre los cuales se contaba también a Joseph Conrad, Anatole France y Mark Twain, que se manifestaron en

contra del estado de cosas en África Central, nos da detalles sobre los medios inhumanos que sirvieron para la posesión total y la expansión, para fines ajenos a los nativos, del país.

El primer paso fue la expropiación masiva. A finales de 1887, cuenta Doyle, un edicto decretó que todas las tierras que no eran realmente ocupadas por los nativos, es decir, todas las extensiones más allá del sitio real de las aldeas y sus campos de granos y de mandioca que las rodeaban, fueran proclamadas propiedad del estado. Así, explica el autor (1909:10),

en cualquier parte más allá de estos diminutos pedazos de tierra se extienden las llanuras y los bosques que han sido los lugares de paso ancestrales de los nativos, y que contienen el caucho, el sándalo, el copal, el marfil, y las pieles que son los únicos objetos de su comercio. De un simple plumazo en Bruselas, todo les fue quitado, no solamente la tierra, sino el producto de la tierra. ¿Cómo podían comerciar si el estado les había tomado todo lo que tenían para ofrecer?

Habiendo asegurado la posesión de la tierra y sus productos, el rey tenía que pensar en la mano de obra. A diferencia de los kaffirs de Sudáfrica u otras poblaciones nativas que hacían un trabajo de un día y escogían su empleo, los congolese estaban ligados a sus amos por periodos de siete años de servicio, de una manera que no difería en nada de la esclavitud. Tras negociaciones entabladas con el jefe del pueblo, el desafortunado sirviente, escribe Doyle, era trasladado con poco provecho personal y un escaso conocimiento de las condiciones de su sometimiento. Este método sirvió también para contratar a empleados y a soldados para una Fuerza Pública muy *sui generis*. Este ejército consistía en una milicia salvaje compuesta de varias tribus bárbaras, entre ellas muchas caníbales, todas capaces de cualquier exceso de crueldad o ultraje.

Para la construcción, en 1888, del ferrocarril (de 1888 a 1898) que iba a permitir evitar las cataratas del río Congo, se utilizó una mano de obra local sometida al trabajo forzado. Al respecto, Doyle nos da el testimonio de un senador belga, Edouard Picard (1909:28)⁵:

(...) Así, ellos van y vienen, organizados en un sistema de transporte humano, requisados por el Estado armado con su irresistible *force publique*⁶, proveídos por los jefes cuyos esclavos son y quienes se abalanzan sobre sus salarios; avanzando despacio, con las rodillas dobladas y el estómago salido, un brazo levantado y otro apoyado en un palo largo, polvorientos y malolientes; cubiertos de insectos al pasar su enorme procesión sobre las montañas y por los valles; muriendo en la trampa o, cuando la trampa ha quedado atrás, yendo a sus pueblos a morir de agotamiento.

Habiéndose apropiado ahora de todo el país y sus productos, el estado belga empezó a construir un sistema, encabezado por dos mil agentes blancos, destinado a la recolección, más rápido y a

⁵ A menos que se indique a un traductor diferente, las traducciones que aparecen en este trabajo son de su autor.

⁶ En francés en el texto.

menor costo. Desde luego, las personas que habían sido desposeídas eran obligadas a recolectar para el estado lo que antes era suyo. Dos mil agentes blancos repartidos solos o por pares en puntos centrales, reciben cada uno una porción de tierra con un cierto número de aldeas. La función del agente, explica Doyle, es recolectar hule, el bien más valioso, con la ayuda de los nativos. El blanco era pagado miserablemente, pero podía aumentar esa paga con bonos y comisiones sobre la cantidad de hule recogido. Rendimientos elevados significaban aumento de salario, reconocimiento oficial, pronto regreso a Europa y posibilidades de promoción; en cambio, con bajos rendimientos, pobreza, acerbos reproches y degradación.

Los dos mil agentes estaban ansiosos de imponer la recolección de hule a nativos renuentes y, cuenta el autor, (1909:17), “el método era tan eficiente como absolutamente diabólico”. En efecto, a cada agente le tocaba el control de un cierto número de africanos traídos de las tribus salvajes, pero provistos de armas de fuego, que eran colocados en cada pueblo para asegurar que los aldeanos hicieran su quehacer. Estos hombres, llamados “capitas” o jefes, son los ejecutores reales, aunque no morales, de los peores actos. Cuanto más horror causaba el capita, más útil era, más afanosamente obedecían los aldeanos y más subía la comisión del agente. Si el monto de la cosecha bajaba, le tocaba al capita sufrir los tormentos. El agente blanco a menudo superaba al africano que llevaba a cabo sus encargos. Aunque la regla era que el capita perpetrara los ultrajes con la aprobación del blanco y en su presencia, sucedía también que éste hiciera a un lado al africano y actuara él mismo como torturador y ejecutor.

Pero, escribe Pirenne, a raíz de las restricciones de mercado impuestas por los monopolios del estado (es decir, del rey) y del trato inhumano infligido a los africanos, la opinión pública reacciona. Importa que el gobierno considere la anexión, que sería el único modo de salvar al Congo y al propio rey. Habiendo recaído, a causa de sus ambiciones, en dificultades financieras, Leopoldo II se convence de esa necesidad. En Bélgica, el sentir es que la anexión podría, por un lado, acabar con las acusaciones de maltrato y, por el otro, quitar al estado del Congo el monopolio del comercio que, sin duda, es muy remunerador. La anexión parecía a la vez una buena acción y un buen negocio. El 18 de octubre de 1907 es promulgada la ley de transferencia del Congo a Bélgica.

El episodio del estado independiente del Congo fue vergonzoso para Bélgica; no se habla de él en los manuales escolares. Pero no deja de ser el cimiento de una posterior explotación, hasta finales

de los años 50, de los recursos naturales de esta parte de África Central, en beneficio de la economía central belga.

Bélgica, que sigue siendo un país de régimen de monarquía parlamentaria cuyo soberano es Alberto II, fue uno de los países fundadores de la comunidad del BENELUX (Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo), de la EURATOM (Comunidad Europea de la Energía Atómica) y de la CEE (Comunidad Económica Europea), ancestros de la Unión Europea. Hasta los años sesenta, gracias a las minas de carbón y a la industria hullera, la parte sur del país era la región económicamente más fuerte, pero poco a poco, con el advenimiento del petróleo, el norte, gracias al puerto de Amberes, uno de los principales de Europa, se desarrolló rápidamente con refinerías y fábricas constructoras de coches.

Confundido durante siglos en los remolinos de las luchas de poder entre los grandes imperios europeos, el territorio que conforma la actual Bélgica empezó a delimitarse en las guerras fronterizas de los siglos XVII y XVIII. Allí quedaron englobadas, al azar del serpenteo de las fronteras, dos comunidades (los flamencos y los valones) distintas en lengua pero iguales en religión (católica). Los flamencos, en el norte, son de origen germano y los valones, en el sur, de origen latino. La línea que divide así a Bélgica representa exactamente el lugar donde se detuvo el Imperio Romano frente a los germanos. Por ello, en el sur hablan francés y también en Bruselas⁷, mientras en el norte hablan neerlandés.

El país consiguió su independencia de Holanda en 1830. Cuando se trató de escogerle un rey, las dos grandes potencias, Francia e Inglaterra, se pusieron de acuerdo: el nuevo soberano no podría ser ningún miembro de las familias reales de estos dos países. Pensaron entonces en una familia católica de la alta nobleza alemana, y Leopoldo de Sajonia-Coburgo y Gotha prestó juramento como Leopoldo Iero, rey de Bélgica, el 21 de julio de 1831⁸.

En su origen, Bélgica fue un estado *de facto* francófono para la administración y la enseñanza, mientras la gran mayoría de la población, tanto en el norte como en el sur, hablaba diversos dialectos del neerlandés, del francés y del alemán. A finales del siglo XIX, la economía estaba en manos de la élite francófona del sur, donde se encontraban las grandes industrias, cerca de las

⁷ Donde hay mayoría de francófonos a pesar de estar en la región de Flandes.

⁸ Esta fecha fue escogida como día de la Fiesta Nacional de Bélgica.

minas de carbón. En el norte, en Flandes, vivía una aristocracia francófona en medio de una población campesina flamenca pobre.

El francés era la lengua hablada por la corte, las clases superiores y la burguesía en el poder, inclusive en Flandes. Buscando un mejor estatus social y económico, numerosas familias flamencas se adhirieron al habla y la cultura francesas. Al mismo tiempo, el pueblo flamenco logró que se establecieran leyes que reconocieran y protegieran sus derechos lingüísticos y culturales.

Mi proceso de formación de lector de Tintin tiene su origen en un giro ideológico, cultural y hasta religioso realizado gracias a mi tío José Lemercier, monje benedictino formado en el seminario del Mont César en Lovaina (Bélgica), quien fundó en los años 50 en el pueblo de Santa María Ahuacatitlán, al norte de Cuernavaca, el monasterio de Santa María de la Resurrección. Allí, como abad, tuvo la idea de usar el psicoanálisis como modo de prueba de las vocaciones sacerdotales: por medio de un proceso de psicoanálisis de grupo, los monjes pudieron esclarecer su propia vocación. La experiencia, revelada en 1962, tuvo un gran eco en la prensa, particularmente en *Paris-Match* y en *Life Magazine*, pero la Curia Romana puso un alto a Gregorio⁹ Lemercier, quitándole sus votos de sacerdocio y reduciéndolo al estado laico. Además, mandó cerrar el monasterio, interrumpiendo así las prácticas psicoanalíticas. Todo el tiempo que Lemercier estuvo en el monasterio y luego en Emaús, el centro psicoanalítico que abrió después cerca del monasterio, ya era una presencia cierta de México en nuestras vidas; los sobrinos sabíamos de él por nuestros padres. Esta presencia se acrecentó cuando, unos años después, llegó a Bélgica con su joven esposa, Graciela Rumayor, con quien se había casado en 1968.

En mayo de 1975, en Cuernavaca, conocí a Cristina Gutiérrez Suárez. Al casarnos casi tres años después, ya estaba dado el giro. Mi vida estaba pasando definitivamente del Norte al Sur.

Fue un giro ideológico marcado. Ya quedaba lejos la ideología católica moderada estilo *Parti Social Chrétien* de Bélgica, favorito en mi medio, que veía a la izquierda como una opción desordenada, casi anarquista, una lucha innecesaria. Pero por aquí, la realidad dolorosa fue reveladora: la izquierda era la única opción para conseguir un país mejor, sin injusticias, sin esa zanja profunda e infranqueable entre pobres y ricos. Al mismo tiempo, en mi mente tomó forma el binomio distante, antagónico, 'Norte-Sur'.

⁹ Su nombre de monje.

En lo religioso también hubo un vuelco. Pronto la Teología de la Liberación se le reveló a este autor cuya fe, en concordancia con lo ideológico, se volvió consciente y crítica. Y, no tan sorprendentemente, la iglesia que era suya en Bélgica, que creía una, se resquebrajó, se partió en dos. Aquí coexisten la iglesia ‘oficial’ mexicana, autoritaria, oscurantista, arropada en ‘la ley divina’, la que se codea con las élites, y la otra iglesia, la del pueblo, la que no se guía más que con el mensaje del Evangelio de opción por los necesitados.

Así pues, este sujeto lector de *Tintin* ha evolucionado por medio de su proceso de construcción histórica y social, a tal punto que una lectura anodina de *Tintin et les Picaros*, por una tarde tranquila de 1996, en lugar de traerle el acogedor y melancólico ensueño de los recuerdos de niñez, hizo germinar en él una incomodidad confusa que devino un malestar agudo. Lo que iba a ser una lectura amena, se volvió asombro, primero, ante las imágenes, propias y figuradas, de los habitantes de este continente. Así apareció la evidencia de ese humorismo gratuito, fácil, que se perpetra a costa de los extranjeros, y justamente los latinoamericanos. Esta lectura de infancia tuvo un eco definitivo (y definitorio) más de 40 años después. Los europeos siguen utilizando a los latinoamericanos para reírse con historietas.

2. Líneas de acción

Después de casi 20 años pasados en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos entre la docencia del francés como lengua extranjera y varias responsabilidades administrativas en el ámbito de las lenguas extranjeras, la Maestría en Lingüística Aplicada de la UNAM, de 1999 a 2000, fue una oportunidad de avanzar en el conocimiento sobre las lenguas. Al mismo tiempo, se vislumbraba esta posibilidad como un modo de abrir, tras el giro ideológico, un nuevo cauce al sentimiento de pertenencia a esta sociedad y a la pretensión (modesta) de defensa de ella. La intención era resolver un dilema en forma provechosa, para una mayor comprensión de este universo. Era factible hacerlo, quizá de manera un poco utópica, por medio de la lingüística, pero ese proyecto aún carecía de claridad. Durante el primer ciclo de estudio de posgrado, con este ilusorio designio en mente (y en el corazón), hice una distinción primordial, y ciertamente burda, entre lo puramente lingüístico y lo lingüísticamente realizable. En efecto, por un lado, la lingüística teórica que, con la fonología, la morfología, la lexicología, la sintaxis y la semántica, estudia fenómenos intrínsecos, muy propios del sistema ‘lengua’, parecía ajena a toda intromisión en lo social. La lingüística aplicada, por su parte, aparentemente se afanaba exclusivamente con la docencia de

LE, más precisamente con la elaboración de materiales, la evaluación, la autonomía en el aprendizaje, la interacción en el salón de clase, entre otros intereses.

La indignación sentida al releer *Tintin et les Picaros* tuvo su eco a lo largo del ciclo de la maestría. El lenguaje en todas sus formas, verbal, visual, gestual, teatral, entre otros, está en el centro de la humanidad, la hace vivir; es el eje y la esencia de la interacción social, y esta certeza fue la pauta durante los estudios. Así, hubo áreas del estudio de las lenguas que tenían en cuenta mucho más claramente las implicaciones sociales del uso del lenguaje (evoco aquí a J. L. Austin y “¿Cómo hacer cosas con las palabras?”¹⁰). La lingüística coloca a sus investigadores ante un campo amplio y fértil donde es posible trabajar sobre la lexicografía, la morfología, la historia de las lenguas, las políticas lingüísticas, el desplazamiento y la desaparición de las lenguas, los abusos de poder, las relaciones interculturales y el entendimiento entre los pueblos, entre otros temas.

La Maestría en Lingüística Aplicada, cabe subrayarlo, es un programa ‘plural’ en el cual se van presentando las numerosas áreas de estudio del lenguaje, entre las cuales habremos de profundizar las que nos interesan. En este caso, fueron de gran interés la sociolingüística porque es la disciplina que tiene que ver con los derechos lingüísticos, la pragmática porque atañe a la interacción verbal en sus aspectos extralingüísticos y, en los dos últimos semestres, por corresponder más precisamente al interés de este investigador, los estudios de discurso, los estudios interculturales y la imagología. Son tres disciplinas con las cuales se puede mostrar, por ejemplo, el abuso del poder en un sinnúmero de áreas de la vida y los estereotipos en la literatura; son dominios necesarios para evidenciar (y con ello luchar contra) el uso arbitrario del lenguaje.

Un estudio de la imagen del Otro en la literatura se vislumbraba ya como línea de investigación de tesis, y el análisis de discurso iba a ser su puntal. Una primera opción de tema era *Bajo el Volcán* de Malcolm Lowry, una novela donde seguramente habría mucho que decir de la representación de los mexicanos. Al mismo tiempo, *Tintin et les Picaros* ya era relevante desde esa relectura sacudidora. ¿Cuál de las dos opciones escoger?: ¿Lowry o Hergé? Como futuro tutor, Dieter Rall, indudablemente al tanto de los estudios de alteridad sobre *Bajo el Volcán*, me sugirió – sin mucho trabajo, por cierto – escoger a *Tintin*. Así renació, ahora transformada, la relación entre sujeto y objeto, ya no como lector lego europeo, sino como nuevo lector quizás distante...

¹⁰ Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words?* Oxford: Clarendon Press.

Ya se puede hablar de esa distancia acerca de la tesis de maestría. Se emprendió el estudio con un propósito muy claro: mostrar los estereotipos en las aventuras de Tintin en América Latina. Por medio de una lectura sistemática, se trabajó con los tres libros, con énfasis en los personajes latinos, en lo que era considerado ofensivo hacia ellos, es decir, los estereotipos. Se observó su físico, su forma de vestir y sus acciones (el habla y lo gestual). Trabajar con este marco me dio suficiente amplitud para hacer un esbozo claro de los estereotipos plasmados en los personajes originarios de nuestro continente.

Para fijar el concepto de estereotipo, una fuente fue la psicología social. La imagología, por su parte, fue esencial para delimitar el concepto de alteridad en la literatura. La recepción literaria sirvió para precisar la ubicación del analista, con su nueva mirada, frente a la obra. El fenómeno del etnocentrismo, por su lado, es el resultado de la estereotipia entre grupos alejados. En todo el trabajo, lo que más resaltó fue, desde luego, la noción del Otro, siempre ligada al estereotipo.

Los estereotipos, en su figura más elemental, encontrados en *Tintin et les Picaros* en la primera 'relectura' casual, dieron nacimiento al interés por los libros de *Tintin*, ya no como lector nostálgico, sino como mexicano adoptivo agraviado. La motivación a analizarlos también en los otros dos relatos en Sudamérica (*L'Oreille cassée* y *Le Temple du Soleil*) provino del parecido de los habitantes de "San Theodoros", un país que no existe en la realidad, con las y los mexicanos.

Posiblemente, para Hergé no había mucha necesidad de plasmar las diferencias entre aquellos lejanos países sudamericanos que eran simples escenarios para las hazañas de su héroe. Por ello simbolizó de una sola manera al Otro de San Theodoros: con la piel y el cabello oscuros, características que encontramos en toda América Latina. Las escasas mujeres del libro – que casi siempre aparecen perdidas en medio de multitudes –, son obviamente también de piel y cabello oscuros, peinadas generalmente con chongo; los hombres son de bigotes grandes y patillas largas. Pero lo que más los hace ver mexicanos son el sombrero de charro y el sarape de colores y grecas colgado del hombro; a veces aparece una cartuchera atravesada sobre el pecho como los revolucionarios mexicanos. De ahí, el lector tiene en la mente todavía más a México, sugerido indudablemente por los dibujos; se figura a América Latina con esos cuantos rasgos de mexicanos o, al revés, México es representativo de toda América Latina. En cualquier sentido en que se considere, los estereotipos que aparecen atañen entonces a nuestro país.

En cuanto a los gobiernos, en *L'Oreille cassée*, desde la llegada de Tintin a San Theodoros, Hergé nos introduce en un ambiente autoritario. Llama la atención el hecho de que Tintin vaya a ser fusilado. El padre de Tintin induce así al lector a pensar que, aunque se trate de San Theodoros, un país ficticio, en el México de mediados de los años 30 se aplicaba la pena de muerte. De hecho, fue cancelada en el Código Penal mexicano de 1929. Cabe preguntarse qué piensan de nuestro país tan lejano y diferente los jóvenes europeos hoy en día...¹¹ Hergé se burla también de la facilidad con la que se dan los grados militares altos: Tintin recibe como recompensa por su apoyo al nuevo dictador, el grado de coronel ayudante de campo, pero otro ayudante de campo hace notar a su superior que solamente hay 49 caporales contra 3,487 coroneles.

En *Le Temple du Soleil*, vemos a la gente con vestimenta de la región de los Andes; ya no se trata de mexicanos, dado que el país aludido es el Perú. Vemos inclusive, en un pequeño mapa de América del Sur en la primera imagen, el puerto de Callao donde da inicio la historia. En ella, los personajes negativamente notorios son los indios, inclusive Hergé precisa que son quechuas. En efecto, desde el principio de la aventura del *Templo del Sol*, Hergé introdujo la idea de una conspiración de los indios en contra del profesor Tournesol y de Tintin.

Esta conspiración inventada por Hergé es un verdadero estigma sobre todos los indios de Sudamérica; ellos son capaces de ensañarse contra un inocente científico que se ha puesto al puño un brazalete de oro encontrado en el parque del castillo de Moulinsart. En otras aventuras de Tintin hay gente coludida así, pero en ninguna el rasgo que los distingue tan nítidamente es la raza. Si se habla del racismo de Hergé, éste es un caso que no ha sido criticado por nadie, y que por consiguiente, no ha sido corregido, como en los casos de los judíos o de los árabes demasiado 'marcados'.

La escena de la hoguera de la cual Tintin y sus amigos se salvan gracias a un eclipse amerita varias observaciones; primero su anacronismo: cabe decir que en 1949 ya no había ceremonias incas como la que es presentada aquí; el autor, al mostrar a este pueblo antiguo como todavía vigente (lo que causa una confusión a los jóvenes lectores), quiere hacer ver un supuesto atraso del país. Además, vemos que Hergé presenta, en 1949, a un pueblo andino capaz de quemar vivos a

¹¹ En verano de 1995, una adolescente de 16 años, hija de un primo hermano mío, estudiante en un importante colegio de Bruselas, preguntó a nuestra hija de la misma edad si en México teníamos televisión. En julio de 2007, el hijo de otro primo hermano "chateaba" y recibió varios mensajes de sorpresa de sus amigas y amigos que no podían creer que en México ya hubiera Internet y'chat'.

sus inculpados; recordemos que en *L'Oreille cassée*, ya había presentado a los salvajes bibaros reductores de cabezas. Recordemos también que los indios son presentados como ingenuos que se dejan fácilmente engañar por un joven europeo, mientras sabemos que ellos son astrónomos, hecho que el autor desdeñó.

En el tercer libro analizado en la tesis de maestría, *Tintin et les Picaros*, la manera de Hergé de ver la revolución es llamativa. En esta aventura ya no se trata mucho de imágenes, sino, sobre todo, de discurso verbal, principalmente el de los dos jefes de estado, el vencedor y el vencido.

La tesis doctoral se guía por la hipótesis de que el Otro no nativo de Europa Occidental exhibirá rasgos negativos en su acción narrativa y en su carácter. El objetivo buscado es detectar los procedimientos verbales, narrativos y visuales de construcción de la alteridad en un subconjunto de historietas de *Tintin*. En este trabajo, se retoma la observación crítica de la alteridad, pero ahora se trata de ‘alteridades’ porque provienen de todos los continentes. Han cobrado vida; las vemos desempeñarse en la narración, son vivas en los relatos. Son muchos personajes, buenos y malos, no importa. Lo que cuenta, es ver cómo los construyó el autor. Ahora se trata de examinar toda la alteridad de Hergé, que es como el ‘pedazo de mundo’ que nos interesa; de allí surgió el acervo, que sirve para dar cuenta de las alteridades no-latinoamericanas. Al mismo tiempo, proporciona una ubicación segura de las alteridades a lo largo de la historia de la creación de la obra literaria. Se ve cómo están construidas, y servirán para una comparación con las que nos interesan, las de nuestro continente. Además, la primera indagación en los 11 libros restantes del acervo ha permitido tener una idea más precisa de la concepción que Hergé tuvo durante toda su vida sobre el Otro. El acervo permitió una mejor comprensión de la obra literaria, lo que llevó a un contexto para el corpus. Los cuatro libros, *L'oreille cassée*, *Les sept boules de cristal*, *Le Temple du Soleil* y *Tintin et les Picaros*, se ubican cada uno en un momento histórico, en el vecindario de otros viajes de Tintin.

3. Rasgos y procesos de construcción social e histórica de una creación literaria

Después de la explicación del proceso de construcción de este modo de lectura y de la línea de acción que de él deriva naturalmente, vamos a abordar lo que hay en frente del analista y ver cómo se formó, a lo largo de la historia, el material que ha escogido.

Fue un proceso largo de una creación literaria, un proceso social porque Hergé tuvo que abrirse camino en el mundo y porque *Les aventures de Tintin* tuvieron un impacto innegable en la juventud de entonces – y lo sigue teniendo hoy en día –, e histórico porque la obra se inserta en un periodo de casi medio siglo, que refleja en sus páginas. Vamos a ver el cómo el autor, primero con muchas dificultades y pocas esperanzas (escogió su seudónimo ‘Hergé’ por vergüenza, para ocultar su identidad de autor de los primeros dibujos), logró darse a conocer, para comenzar a vivir de los incipientes ingresos obtenidos.

Gracias a sus nexos con el medio católico, a mediados de los años 20, el joven dibujante ya se abre algunas puertas. En efecto, participar en las actividades de la poderosa “Association Catholique de la Jeunesse Belge” (A.C.J.B.) le da acceso a nuevas revistas como *Le blé qui lève* (*El trigo que crece*), para la cual dibuja encabezados de secciones, numerosas ilustraciones y, en abril de 1925, una pequeña historia sin palabras de cuatro imágenes. También llega a hacer carteles para fiestas parroquiales y para una tienda scout, *El Campista*.

Para Peeters, una de las características más asombrosas de la obra de Hergé es el haber sido publicada inmediatamente; podría decirse inclusive que fue publicada antes de ser publicable. Así lo explica (2002:43):

Toda su formación se hizo al descubierto: bajo la mirada de sus primeros lectores. De entrada, sus trabajos eran socializados y destinados a gustar. Aún si los tirajes eran modestos, el joven se encontraba confrontado a una serie de mediaciones. Primero, porque sus dibujos eran reproducidos: ‘pasaban’ más o menos bien, lo que influyó directamente sobre la evolución de su estilo. Luego, porque se colocaban en un contexto: el tamaño de la imagen, su lugar en la página y en el número eran elementos fundamentales. En último lugar, y es lo esencial, porque se dirigían a verdaderos lectores, de reacciones tajantes: una ilustración podía sorprender o permanecer sin eco, un ‘gag’ hacía reír o no causaba gracia. Antes de saber dibujar y contar, Georges Remi tuvo la suerte de ejercitarse, a la manera de un artesano.

Cuando, después del servicio militar, Hergé regresa sin mucho ánimo a *Le Vingtième Siècle* pero decidido a mostrar sus dibujos, el nuevo director, el enérgico padre Wallez, le da un buen empujón inicial; Wallez, y con él una cierta derecha católica, será para siempre el que le abrió las puertas de una carrera. Gracias al sacerdote, Hergé, quien ya tiene 20 años, evolucionará hacia una especie de oficio. Todavía no le apasiona el quehacer en el periódico, pero, como dice Peeters (2002:55): “aquí se trata de ganarse la vida, escapando a la tristeza de esas tareas administrativas que probó al salir del colegio. No es hora de estados de ánimo. Hay que producir, producir sin

protestar, respetar los plazos y cumplir honorablemente proposiciones generalmente poco exaltantes”.

Hergé se casa en julio 1932 con Germaine Kieckens, la secretaria del sacerdote católico Wallez. Ahora, escribe Peeters (2002), Hergé tiene en ella su primera cómplice y principal colaboradora. Germaine tiene un buen sentido del humor y, cuando se necesita, no duda en echar una mano al trabajo de su esposo con el trazo de las líneas de orilla de las viñetas, retoques o bien pintando las partes negras.

Recién empezada la guerra, Hergé se encuentra acuartelado en Amberes. Al principio de su encierro, logra entregar al *Vingtième Siècle* cada semana dos hojas, pero en febrero de 1940 no alcanza hacer más de una por semana a causa del servicio. Gracias a sus relaciones, obtiene dos días de permiso por semana para realizar sus tiras.

Después de la capitulación, el 28 de mayo de 1940, del ejército belga ante las tropas invasoras, Bélgica es ocupada por los militares alemanes. *Le Vingtième Siècle* y el *Petit Vingtième*, al serles negado el permiso de publicación, dejan de salir. Como única fuente de ingresos, Hergé no cuenta más que con las regalías de su editor Casterman, todavía insuficientes. Podríamos pensar que, después de los primeros éxitos de su pupilo, el Padre Wallez le daría trabajo, algún empleo aunque sea de oficinista, pero el joven dibujante, seguramente ya embriagado por las primeras palmas, ha de tener otras ambiciones. No quiere caer en el olvido del público. Algo se tiene que hacer... Justamente, su amigo Raymond De Becker acaba de ser nombrado jefe de redacción del periódico *Le Soir*, el primer diario nacional, recién requisado por los alemanes. Hergé, quien desde hace tiempo sueña con ver publicadas sus tiras en el diario, aprovecha inmediatamente la oportunidad y, sin ningún escrúpulo, entra a *Le Soir*, un periódico en manos de los ocupantes de su tierra natal. Pronto se acomoda sin dificultad a su nueva situación de colaboracionista. Tintin, supuestamente ajeno a todo asunto político, puede ser visto como una proyección más o menos directa de las posturas ideológicas de Hergé ante los hechos históricos del momento. Cabe pensar que, como autor de ficción, con personajes extranjeros aventuras en otros continentes y escenarios de ultramar, Hergé se creía exento de consecuencias por su conducta durante la guerra. Evidentemente, fue acusado de colaboracionismo. Peeters (2002:232) escribe que

Mientras tanto, los propietarios legítimos han retomado la posesión de los periódicos y promulgado medidas en contra de los colaboradores. Desde el 7 de septiembre (de 1944¹²), son expuestas las decisiones del Alto Mando Interaliado: toda persona “que ha prestado su ayuda a la redacción de un periódico durante la ocupación, sea cual sea la sección a la cual ha sido afectada, se ve de momento impedida del ejercicio de su ocupación. Los reporteros-fotógrafos son objeto de la misma medida.

Junto con algunos colegas periodista y administradores de *Le Soir* volé y de otros periódicos, fue detenido e interrogado por la policía, aunque su notoriedad sirvió para que corriera con más suerte que otros. La indagatoria se diluyó, probablemente gracias a Tintin. No fue nunca condenado por esa colaboración consciente, aunque vivió varios años con ese estigma, sin aceptar jamás haber hecho algo reprochable. Según Peeters, esa “cruda” (2002:235) tomará la forma de una depresión nerviosa, de la cual tardaría quince años en reponerse.

El 26 de septiembre de 1946, cuenta Peeters (2002), mientras Bélgica se recupera de los daños de guerra, nace el semanario *Tintin*, dirigido por el amigo Raymond Leblanc. Rápidamente, Hergé y su héroe ocupan un lugar preponderante en el semanario: además de la continuación de *Le Temple du Soleil* empezado en *Le Soir* ‘robado¹³’, el autor de Tintin tiene a su cargo la editorial « Tintin vous parle » y diversas secciones de correspondencia entre los lectores y los personajes de su historieta y de divulgación científica. Hergé, ahora en el puesto de director artístico del semanario, es absorbido por el trabajo. Tomando su función en serio, es tan exigente con sus colaboradores como consigo mismo; es intransigente sobre la calidad del dibujo. Sin embargo, se ausenta frecuentemente de su trabajo. Además, tiene dificultades para terminar sus historias, le falta imaginación, se siente atrapado; acepta hacerse ayudar por sus amigos más cercanos a los que paga muy bien.

Según Assouline (1996:438), “cualquiera creería que (Hergé) puede permitirse ciertas actitudes puesto que se le debe todo; es también que, desde hace poco tiempo, su notoriedad ha dado un salto. La curva de venta de sus álbumes conoce un ascenso impresionante: el periódico *Tintin* constituye cada semana, tanto en Bélgica como en Francia, una formidable caja de resonancia para su prestigio personal. Parece que, de ahora en adelante, Georges Remi se cree verdaderamente Hergé”.

¹² Nota del autor.

¹³ Nombre dado por los belgas al diario durante la requisita por los alemanes y todavía ahora: *Le Soir volé*.

El autor de *Las Aventuras de Tintin*, quien se acerca a los 43 años, crea la sociedad anónima “Studios Hergé”, que es inaugurada el 6 de abril de 1950. Para Peeters (2002), desde un punto de vista concreto, no es un gran cambio puesto que los ‘Studios’ son domiciliados avenida Delleur, en la casa que Hergé ocupa desde hace más de diez años. Pero señala que es una clara manera de reafirmar el hecho que, de ahora en adelante, ya no puede trabajar solo”. Assouline (1996) va en el mismo sentido y precisa que un primer motivo que indujo al creador de Tintin a crear sus ‘Studios’ es de orden personal: integrarse a una organización estructurada le permitiría superar las desventajas causadas por su estado depresivo y la falta de autoconfianza; la presencia de dibujantes cerca, listos para paliar sus deficiencias, lo tranquilizaría.

A mediados de los 60, la difusión de la obra alcanza nuevas cimas: la casa editorial Casterman vende un millón y medio de sus álbumes. Empiezan a notarse las marcas de un Hergé más maduro, cuya celebridad es innegable. Más que nunca, cuenta Assouline, necesita de los “Studios”. Le es cada vez más difícil dar una nueva historia que todos esperan; en cambio, se obliga a asegurar, en primer lugar, la permanencia y la continuidad de la obra ya cumplida. De hecho, las modernizaciones, modificaciones y refundiciones de sus antiguos álbumes se han vuelto al fin de cuentas la última justificación de los ‘Studios’. Hergé retoca así muchos aspectos ‘delicados’ de los libros, a menudo a raíz de peticiones o sugerencias de lectores, a veces por iniciativa propia.

En esta introducción, hemos hablado de un proceso de construcción del modo de lectura del sujeto investigador, para la lectura de un objeto específico que también fue construido por medio de un proceso de creación. El siguiente paso es hablar del objeto de estudio escogido por el analista y de cómo se va constituyendo cada vez con más precisión como un material dinámico que se muestra elocuente ante el análisis. Éste es un binomio de trabajo, dinámico y cambiante, compuesto por dos entes que, a pesar de mantenerse frente a frente por un cierto tiempo, mientras dura la investigación, darán testimonio de un vínculo profundo, esclarecedor para el propio investigador, en primer lugar, y (es mi deseo) también iluminador para otros lectores de esta obra de ficción tan influyente.

Capítulo I: marco conceptual

1. El objeto

En esta primera parte del capítulo I, la escritura se enfoca en el objeto de estudio y su formación: no sólo cómo lo va formando el analista, sino la forma que va tomando solo, lo que va revelando. El investigador y su material son dos entes que permanecerán unidos, podrá decirse, de por vida. En efecto, después de convivir durante el ciclo de estudio, los dos quedarán marcados por la cercanía que se instauró entre ellos; no se puede desvanecer la intensidad de la relación.

Es asombroso ver cómo el objeto va tomando forma ante los ojos de su analista. Al principio de la investigación, nace una simpatía entre las dos partes, y conforme avanza el tiempo y el estudio, esta simpatía se va volviendo estima, respeto. Obviamente, el material no expresa sentimientos, pero es dinámico, casi habla y propone. Por ello, podemos decir que hay un flujo de vida entre los dos.

Es que mi lectura de *las aventuras de Tintin* ha cambiado; ahora se leen con ‘otros ojos’...

1.1. El objeto de estudio

El objeto de esta investigación es la serie de *las Aventuras de Tintin*, la obra literaria que hizo famoso y rico – también, como veremos más adelante, abatido – a su autor, Georges Remi, mejor conocido como Hergé. Las 23 aventuras de Tintin vieron la luz, una tras otra, en un proceso de creación literaria muy prolífico de 44 años, de 1929 a 1973.

Estas aventuras tienen muchos competidores hoy en día: en Bélgica y en Francia ya no se cuentan las nuevas historietas. Sin embargo, el culto a Tintin no ha perdido nada de su vigor: existen numerosas tiendas "Tintin" en las cuales se venden toda la colección de libros, estatuillas, playeras, camisas, chamarras, gorras, llaveros y plumas con las efigies del héroe y de su perro, o de alguno de los personajes de la ‘familia’ de Tintin. Ya fue colocada en Louvain-la-Neuve¹⁴, el 21 de mayo de 2007 (un día antes del centenario de Hergé) por su viuda Fanny Rodwell, la primera piedra del museo que llevará el nombre del padre de Tintin y que será abierto en la primavera de 2009.

¹⁴ Sede la Universidad Católica de Lovaina, sección francófona.

Tintin fue testigo de más de 40 años de la historia del siglo XX, entre 1929 y 1973. Su ‘padre’, a veces con una cierta osadía, lo hizo intervenir en numerosos acontecimientos históricos; al principio, era claramente a favor de la civilización europea, por ejemplo al evidenciar el régimen soviético de finales de los años 20 o exaltar las maravillas de la colonia, o denostar la industrialización a ultranza de América del Norte. El joven héroe se enfrentó también directamente a todo tipo de traficantes internacionales y a bandidos y políticos sin escrúpulos.

No tiene gran relevancia el hecho de que la última historieta haya sido escrita hace más de 30 años. No importa ver lo anacrónico del vestuario de los personajes del grupo de Tintin, o de los extranjeros que visten, a su manera, ‘a la occidental’, ni los automóviles de modelos pasados o las calles tan diferentes de las de ahora: es una parte del encanto mismo de la serie. El anacronismo, sin embargo, bien podría ser, sobre toda hoy en día que han pasado tantos años, una figura ideal de la gran brecha que existe entre la civilización del héroe y la civilización ‘mirada’, de por sí atrasada, la de todos los extranjeros, sus enemigos o sus amigos ‘buenos salvajes’.

1.2. El objeto y el investigador

El momento germinal de un trabajo de investigación es, evidentemente, cuando el investigador descubre su objeto de estudio. Todo empieza con el interés y la inquietud del sujeto, que hacen que surja un material con el que va a vivir en una cercanía cada vez más estrecha, para llegar a compartir un gran intimidad, como lo propone Teresa Carbó (2003) en su artículo *Investigador y objeto: una extraña/da intimidad* (2003). No parece exagerado usar ese término, porque la compañía entre los dos entes de la investigación es sólida y larga. El caso del presente estudio, además es peculiar: el objeto de estudio estuvo en un largo periodo de letargo tras el cual ha vuelto a cobrar vida: las señales que presenta ahora a este lector adulto son distintas, son graves, y son materia de reflexión y análisis. A la vez, toda relación íntima que empiece o que se reanude con nuevos bríos, posiblemente también sufra tiempos de duda, de cuestionamiento, de alejamiento y, ¿por qué no?, igualmente de perdón, de reconciliación y de serenidad. Una genuina relación...

A lo largo de los años y a lo ancho del trabajo, la intimidad siempre será atravesada por “una extrañeza profunda, un asombro radical y un desconocimiento persistente” (Carbó, 2003:16). Cabría añadir que el ‘asombro radical’, cuando se repite, se vuelve un estimulante para el analista; y reconocer un ‘desconocimiento persistente’ es una prueba de humildad ante el objeto, que propi-

cia una apertura que lleva de vuelta al asombro. Asombro y desconocimiento van de la mano y dan así vida al proceso de investigación.

Toda mirada inicial, toda pregunta, se sustentan en las líneas de pertenencia o de exclusión ‘definitivas’ del sujeto investigador, de su identidad política, ideológica y social. Las líneas de pertenencia, no de exclusión, que definen la identidad de este analista son, en lo político e ideológico, la lucha por la justicia y la igualdad; en lo social, la pertenencia a la clase media, en contacto con luchadores sociales (el primero y más cercano fue mi suegro, Manuel Gutiérrez Tola), con religiosos y laicos.

La relectura de *Tintin et les Picaros* se inserta en el paradigma ‘Norte-Sur’, en la perspectiva de la desigualdad entre los países. Tintin es oriundo de un país europeo próspero y va por el mundo con una mentalidad colonialista y eurocentrista con la que cree poderlo todo. El agravio infligido por esta historieta a los pueblos latinoamericanos, y en general a todos los pueblos del Sur del mundo, es innegable. Es que con la edad y la vida misma, ha desaparecido la ingenuidad de la primera lectura de hace más de cuarenta años.

Otro momento clave de esta nueva relación entre el sujeto y su material es cuando se trata de delimitar el *territorio* de la investigación. El deslinde del territorio de este estudio se hizo en varias etapas: la tesis de maestría se ciñó a los tres relatos en los que Tintin viaja a Sudamérica, *L’oreille cassée*, *Le Temple du Soleil* y *Tintin et les Picaros*, quedando fuera *Les sept Boules de cristal* que se desarrolla en Bélgica. Para buscar los estereotipos, no se partía todavía tanto de la noción precisa del ‘Otro’ ni de su construcción, sino de las evidencias plasmadas en las representaciones de los países visitados y de sus habitantes. Estudiar estos tres libros propició una primera mirada al mundo de Tintin circunscrita, desde luego, a América Latina, pero que sirvió como primer acercamiento al mundo latinoamericano visto por Hergé. El trabajo de maestría fue un punto de partida, una primera indagación, en busca de las originarias figuras del Otro que fue posible encontrar entonces.

La lectura tiene un lugar metodológico innegable; gracias a ella, dice Carbó (2003), se dan los procesos y las prácticas descriptivas que constituyen el análisis de discurso¹⁵ en sentido propio (técnico especializado). Por extenso que se llegue a recopilar el acervo, el territorio investigado

¹⁵ En el caso que nos ocupa, acerca tanto de “texto” como de “discurso”, lo verbal y lo visual van de la mano.

no es más que un ángulo del asunto, una pequeña porción del mundo que es nuestra en este momento. Conforme avanza la lectura/análisis, ya podemos empezar a fijar los primeros límites. Esta información, primero rudimentaria, se expandirá y se precisará si la intimidad entre investigador y objeto se mantiene, si ambos están – ¿podría decirse? – abrazados.

Ha llegado el momento metodológico: tras la selección, el establecimiento, la jerarquización de los materiales que conforman un acervo, podremos pensar en construir un corpus de análisis. Los verbos definen precisamente las acciones: un acervo *se recoge* y un corpus *se construye*. Según la definición que se le da comúnmente, el corpus es una compilación de textos, lo mismo que se acaba de hacer para constituir el acervo. Pero el corpus es algo más: se genera en el acervo, se desprende de él y, al principio, su perfil se va definiendo borrosamente dentro del espacio de lo relativamente semejante del que proviene y que lo envuelve. Lo ‘relativamente semejante’ que envuelve este corpus es toda la obra de Hergé; en efecto, en busca de aventura o metido en ella, el héroe viaja casi siempre (en 21 de 23 libros). El viaje es un primer común denominador, una semejanza, pero fue gracias la noción fundamental de ‘Otro’ que se pudo empezar a delimitar más nítidamente el territorio a investigar y llegar al acervo: las 15 aventuras donde es representado el Otro ‘no nativo de Europa occidental’.

El corpus se establece (o construye) como un subconjunto del acervo, evidentemente más pequeño y de aspecto particular, que será sometido a una exploración más fina.

Todo corpus nace del acervo como pieza única; podemos afirmar que nadie más tiene uno igual. Se encuentra con el analista hasta el final de la investigación y también después, accesible y prevenido, casi como una persona; está presente en su mente en todo momento y le confiere un sentimiento de pertenencia: primero con el material mismo que lo moldea, y también, después, en este caso, con todos los estudiosos de Tintin y Hergé. El corpus no se alejará porque marca a uno de por vida. Por ejemplo, uno deja de ser un lector lego de Tintin devenido adulto, con sus aprendizajes y recuerdos obtenidos de esa lectura, sino, gracias al *corpus* – y a su ‘pariente’ el *acervo* –, un lector con una mirada diferente sobre Hergé y su obra.

Para enfocar y explotar mejor el corpus, es necesario considerar su contexto. Aquí se trata del vínculo entre el texto y su contexto, una concepto por definición plural. Por ejemplo, en su nivel, la oración o el enunciado son el contexto de ocurrencia (fondo) de un elemento-palabra (figura); a su vez, oración o enunciado pueden ser tratados como el texto (figura) que se halla en el contexto

mayor de un párrafo (fondo); de allí, éstos pueden inscribirse en un turno de habla. Más allá, pueden ser tomados como fondo también un evento público, un recinto, hasta un pasaje o un momento históricos. Hay una infinidad de contextos posibles...

En el caso de las historietas, textos y contextos no se dan de manera tan nítida puesto que son visuales y verbales, íntimamente unidos para volverse significantes. Técnicamente hablando, podría decirse, hay dos vías, la visual y la verbal: la visual donde la 'figura' puede ser constituida de un dibujo – por ejemplo un rostro –, con la viñeta de 'fondo', o la viñeta en el contexto de la tira, la tira en la página, la página en el libro, y el libro en el corpus, en el acervo o el 'repositorio' (la obra completa), o inclusive en la vida de Hergé, en el momento histórico de su creación o de su publicación. La vía verbal se refiere a la unidad básica que es el balón (o globo) o el eje narrativo; o bien el eje del habla (lingüístico), el geográfico, el histórico, el ideológico, entre otros, llegando aquí siempre, desde luego, a la construcción del Otro. Estos ejes prefiguran, de cierta manera, el análisis multicanal.

Otra fase del trabajo es la deconstrucción analítica de la estructura del discurso, tarea que, dice Carbó (2003), exige precisión y finura. En esta frágil edificación, las nociones de *frontera* y *nivel* son muy importantes. La frontera hace posible la existencia de unidades discretas, comparables, contrastables, relacionables entre sí según las líneas de búsqueda. El nivel, por su lado, describe el territorio donde ocurren, recíprocamente ajustados, los diversos funcionamientos del sistema en uso. La segmentación del material discursivo según criterios claros y sistemáticos se expande hacia la detección de unidades mayores y, sobre todo, distintas, en los procesos discursivos y sus desarrollos.

Finalmente, la autora (2003) nos explica que, una vez inmersa la mirada analítica en una búsqueda detallada y amplia, la tarea investigativa entera se sujeta a un doble efecto: por una parte, de perspectiva o punto de vista, o de colocación de la pregunta, y por la otra – y al mismo tiempo –, del transcurso del tiempo, como práctica en desarrollo. Cada respuesta que se obtiene suscita nuevas preguntas que producen asimismo cuestionamientos.

1.3. La construcción del corpus

Una vez investigador y materia (literalmente, materia maleable) bien identificados y colocados frente a frente, empieza el trabajo del primero que, con sus miradas e interrogaciones (que se

vuelven manos), va dando forma a la segunda. El corpus adquiere una forma; es momento de construirlo.

En su artículo *El cuerpo herido o la constitución del corpus en análisis del discurso* (2001), Carbó señala en qué el concepto de corpus difiere del de acervo: el análisis discursivo necesita siempre el volumen más fino y amplio posible de información histórica sobre las condiciones particulares de producción de los textos. En el análisis del discurso, se entiende como *corpus* “una selección de material que ha estado precedida por una interrogación de tipo histórico y de carácter específico”. Hace notar la autora (2001) que en el espacio de los estudios críticos del lenguaje, es preciso multiplicar los frentes en contra de la reacción conservadora que crece en el mundo, alimentada por el miedo y la confusión. El valor testimonial de los corpora sobre el poder y la desigualdad que trabaja Teun van Dijk, y de sus aseveraciones, dirigidas a las elites políticas y económicas, resulta necesario y debe propagarse.

Para la autora (2001), la configuración del corpus responde a la forma probable que puedan tener las respuestas a las preguntas cuyas condiciones de formulación equivalen en lo básico al proceso mismo de investigación. En este caso, las preguntas en cuestión son: ¿Por qué construyó Hergé al Otro? ¿Con qué ideología de fondo? ¿Por qué medios? ¿Qué efecto pueden tener hoy en día esas representaciones del Otro en los jóvenes lectores europeos?

En cuanto al tema del tiempo en relación con el asunto del *corpus*, la autora (2001) afirma que éste proviene de una concepción del lenguaje como algo no estático ni dado de antemano, sino como algo inserto en la historia y en el tiempo y que no deja de reconfigurarse. La historieta, que es una obra literaria, es un material estático y dado de antemano; está insertado en la historia y el tiempo como reflejo de la ideología del autor y de la sociedad en la que vivía en ese entonces, y no se reconfigura.

1.4. El futuro del corpus

Carbó (2003) presenta la intimidad como extraña y extrañada. Desde luego, podría ser extrañada por el investigador quien la abandona al voltear la página tras haber alcanzado su meta, con la satisfacción del deber cumplido. Ya no vivirá este acompañamiento cognitivo estimulante.

De hecho, cabe preguntarnos si el corpus tiene vida; obviamente, hablar de su vida es una visión algo metafórica, pero consideraremos que sí la tiene porque no deja de dar señales, las que busca

o anhela el analista o las que se le aparecen inesperadamente. Por ello, decimos que el corpus tiene vida desde la época de la cercanía. Pero podríamos pensar que al acabarse el tiempo de la investigación, se acaba la relación entre el analista y su objeto de estudio. Puede no ser así. Además de la 'intimidad' entre sujeto y objeto, podemos introducir el concepto de 'fidelidad'. La fidelidad se dará si, para el resto de su vida, el sujeto sigue 'fiel' para con su objeto de estudio. Es que una investigación doctoral en sí es una etapa importante, si no germinal, en la vida del sujeto quien posiblemente seguirá trabajando sobre su tema. Por ello, la *cercanía* inicial, que con el paso de un corto tiempo devino en *intimidad*, se transformará en *fidelidad*.

Hay dos posibilidades de futuro para el corpus. La primera es que siga siendo el mismo, pero en crecimiento, si el analista, habiendo descubierto nuevas vetas o escuchado (y aceptado) comentarios y sugerencias de lectores que le abren la mente, progresa en la misma línea. Es un proceso de *profundización de la investigación*. En el caso que nos ocupa, sería buscar más modos de análisis, más maneras que haya usado el autor, de construir al Otro.

La segunda posibilidad es cuando el corpus crece; desde luego sigue presente, será el iniciador o el 'padre' del nuevo corpus después de que se le haya sumado más material de análisis. Es el caso de la *ampliación de la investigación*. Concretamente, en este caso de estudio, el actual corpus será parte del nuevo, que no es otra cosa que el actual acervo. Es decir, el corpus regresa a su origen para, literalmente, abrazar al acervo, aunque, desde luego podrá pensarse, es más pequeño por haber emanado de él. Pero la atención que ha recibido del investigador y los frutos que le ha dado hacen de él un conjunto mayor. En este caso, el objeto de estudio, el nuevo corpus, consistiría en los 15 libros con otredad. El nuevo acervo, entonces, sería lo que ha sido hasta ahora el repositorio o, dicho de manera más coloquial, el pedazo del mundo: la obra completa del padre de Tintin.

El concepto de fidelidad tiene entonces plena vigencia: el corpus puede cambiar y, más o menos transformado, se quedará con el analista, quien tiene nuevas bases sobre las cuales edificará nuevas exploraciones.

2. El método

La materia prima de esta investigación es la narración, la de *las aventuras de Tintin*, y la herramienta para trabajarla es el análisis del discurso que, tratándose de una historieta, es verbal y visual a la vez; cada uno necesita del otro para volverse significante.

Lo que está escrito en los cinco primeros puntos de esta tercera parte del capítulo I tiene que ver con el relato, con conceptos de Roland Barthes, Claude Brémond y Tsvetan Todorov, no tanto como una explicación histórica y teórica general, sino desde diferentes ángulos particulares que atañen a este trabajo. Abordaremos también, dada su importancia en el análisis, el concepto de personajes, con su posición estructural, sus roles narrativos, su motivación y la agentividad.

2.1. Relato y discurso

Para Gérard Genette (2006), el relato se define sin dificultad como la representación de uno o varios acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, más particularmente del lenguaje escrito. Considera que “esta definición positiva (y corriente) tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad; su principal inconveniente es quizá, justamente, el encerrarse y encerrarnos en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente, en el ser mismo del relato, constituye el problema y la dificultad, borrando en cierto modo las fronteras de su ejercicio, las condiciones de su existencia” (2006:199). Advierte que definir positivamente el relato es reconocer, tal vez peligrosamente, la idea o la sensación de que todo fluye espontáneamente, que es natural contar una historia, combinar una serie de acciones en un mito, un cuento, una novela. Pero considera que la evolución de la literatura y de la consciencia literaria desde hace medio siglo¹⁶, “ha tenido, entre otras felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo. Genette afirma que la literatura moderna ha vivido e ilustrado este asombro fecundo y se ha hecho, en su fondo mismo, interrogación, conmoción, controversia sobre el propósito narrativo y sugiere que se busquen o, más simplemente, se reconozcan los límites en cierta forma negativos del relato, que se consideren los principales juegos de oposiciones a través de los cuales el relato se define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato.

¹⁶ Artículo publicado por primera vez en el número 8 de la revista *Communications* (1966).

Para Roland Barthes (2006), los relatos son innumerables. Sus géneros son distribuidos entre sustancias diferentes como materias buenas al hombre para confiarles sus relatos. El relato puede apoyarse en el lenguaje articulado, oral o escrito, en la imagen, fija o móvil, en el gesto y en la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la historia, el drama, la comedia, la pantomima; en el cuadro pintado (Barthes recuerda la Santa Úrsula de Carpaccio), la pintura rupestre, el vitral, el cine, la historieta, las noticias policiales, y la conversación.

En estas formas, el relato se encuentra en todos los tiempos, los lugares, las sociedades; empieza con la humanidad y a menudo es disfrutado en común por personas de culturas diferentes y a veces opuestas. “Una tal universalidad del relato, se pregunta Barthes, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante?” (2006:7).

¿Dónde buscar la estructura del relato? Muchos de los que admiten la idea de una estructura narrativa, afirma Barthes, no se resignan a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales y exigen que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para hacer luego el esbozo de un modelo general, una propuesta de sentido común que sin embargo le parece utópica. En efecto, la lingüística misma, que solo investiga tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha vuelto deductiva y es cuando se ha constituido y ha progresado rápidamente, alcanzando a prever hechos aún no descubiertos. El análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos, sostiene el autor, está condenado a un procedimiento deductivo y obligado a concebir un modelo hipotético de descripción (lo que los lingüistas norteamericanos llaman teoría). A partir de este modelo, debe descender poco a poco hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: sólo a nivel de estas conformidades y desviaciones y por medio de un instrumento único de descripción, se recuperará la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.

Barthes piensa en más allá de la oración¹⁷, que es la última unidad de que se ocupa la lingüística. El enunciado, por su lado, no es más que la suma de oraciones que lo componen. Así, en la lin-

¹⁷ En la traducción de este artículo de Barthes, se usa repetidamente la palabra ‘frase’. La sustituí por “oración”, inclusive en las citas, por ser ésta gramaticalmente superior a la frase. Es una traducción literal del francés « phrase » que significa tanto ‘frase’ como ‘oración’.

güística, afirma Barthes (2006), no podría haber un objeto superior a la oración, porque más allá de la oración, nunca hay más que otras oraciones. En efecto, explica Barthes, el discurso, como conjunto de oraciones, está organizado y aparece como un mensaje de otro lenguaje, superior al de los lingüistas; teniendo sus unidades, sus reglas, inclusive su gramática. El discurso debe ser objeto de una segunda lingüística, más allá de la oración. La retórica, señala el autor, era el nombre glorioso de esta lingüística del discurso, pero a consecuencia de todo un juego histórico, ésta pasó al campo de la literatura, que a su vez se separó del estudio del lenguaje; por ello ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema. Para un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, a Barthes le parece razonable postular una relación de homología entre las oraciones del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones. Así, “el discurso sería una gran ‘oración’ (cuyas unidades no serían necesariamente oraciones), así como la oración, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño ‘discurso’ ” (2006:9).

Dado que la lengua general del relato es evidentemente sólo uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, el autor formula la hipótesis homóloga según la cual el relato es una gran oración y toda oración constativa es, de cierta manera, el esbozo de un pequeño relato. Aunque aparezcan en el relato significantes originales, descubrimos, sostiene Barthes (2006), agrandadas y transformadas a su medida, las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas. Además, los ‘sujetos’ mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional.

La homología implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato). Según Barthes, difícilmente se puede concebir “la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura” (2006:10).

Genette (2006), haciendo abstracción de los detalles y las variaciones de las lenguas, dice que todo se reduce a una oposición entre la subjetividad del discurso y la objetividad del relato. Pero subraya que éstas se basan en criterios de orden propiamente lingüísticos. Para él (2006), es ‘subjetivo’ el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un yo, pero este yo no se define sino como la persona que pronuncia este discurso. El presente, que es el

tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso. A la inversa, escribe el autor, la objetividad del relato se caracteriza por la ausencia de toda referencia al narrador: los acontecimientos aparecen conforme se han producido; parecen narrarse a sí mismos.

Genette afirma que tenemos aquí una descripción perfecta de lo que es, en su oposición radical a toda forma de expresión personal del locutor, el relato en estado puro, tal como puede concebirse y observarse en algunos ejemplos privilegiados. En este grado de pureza, dice Genette, “la dicción propia del relato es en cierto modo la transitividad absoluta del texto, la ausencia perfecta (...) no sólo del narrador, sino de la narración misma, por supresión rigurosa de toda referencia a la instancia del discurso que la constituye” (2006:208). El texto no es proferido por nadie; para ser comprendida o apreciada, ninguna información allí contenida exige ser referida a su fuente, evaluada por su distancia o por su relación con el locutor y el acto de la locución. A partir de una oración como “esperaba poder fijar mi estadía para escribirle. Por fin me decidí: pasaré el invierno aquí”, Genette afirma que se puede medir hasta qué punto la autonomía del relato se opone a la dependencia del discurso, cuyas determinaciones esenciales (¿quién es yo, quién es usted, qué lugar designa aquí?) sólo pueden ser descifradas por referencia a la situación en que aquél fue producido. El autor (2006) afirma entonces que en el discurso, alguien habla y su situación en el acto mismo de hablar es el foco de las significaciones más importantes; en cambio, en el relato, nadie *habla*: en ningún momento tenemos que preguntarnos *quién* habla (*dónde* y *cuándo*, etc.), para percibir la significación del texto.

Una observación general, un adjetivo un poco más que descriptivo, una comparación, un inocente ‘quizá’, un condicional, una articulación lógica, introducen en la trama del relato un elemento extraño. Para estudiar el detalle de estos accidentes, Genette (2006) sugiere que se haga un inventario y una clasificación de los medios por los que la literatura narrativa (y en particular la novelística) ha organizado, dentro de su propia *lexis*, las relaciones que se dan entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso.

Sentido e interpretación del relato

Para facilitar el trabajo de descripción del relato, Tsvetan Todorov (2006) propone dos nociones preliminares: el sentido y la interpretación (2006:161): “El sentido (o la función) de un elemento

de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad”. Da los ejemplos del sentido de una metáfora que es de oponerse a tal otra imagen o ser menos intensa que ella. El sentido de un monólogo puede ser el de caracterizar a un personaje. Según Todorov, cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre. “Es en el sentido de los elementos de la obra en que pensaba Flaubert cuando escribía: “no hay en mi libro ninguna descripción aislada, gratuita: todas *sirven* a mis personajes y tienen un influencia lejana o inmediata sobre la acción”.

Por su parte, la interpretación de un elemento de la obra, escribe Todorov (2006), varía según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según la época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que es del crítico, no de la obra. “La interpretación de la metáfora, dice Todorov, puede ser una conclusión sobre la vivencia del poeta acerca de la muerte o sobre sus inclinación por tal ‘elemento’ de la naturaleza más bien que por otro. El mismo monólogo puede entonces ser interpretado como una negación del orden existente o, digamos, como un cuestionamiento de la condición humana” (2006:162). Estas interpretaciones, de todos modos necesarias, pueden ser justificadas; no olvidemos, subraya Todorov, que se trata de interpretaciones.

Para el autor (2006:162), “La oposición entre sentido e interpretación de un elemento de la obra corresponde a la distinción clásica de Frege entre *Sinn* y *Vorstellung*. Una descripción de la obra apunta al sentido de los elementos literarios; la crítica trata de darles una interpretación”.

Fácilmente podría uno ser llevado a hacer un juicio de valor sobre lo supuestamente aséptico de la descripción de la obra y el compromiso de su interpretación y de su crítica. El presente trabajo de investigación sobre los modos de construcción de la alteridad en la obra de Hergé es básicamente una crítica cuya hipótesis es que el Otro no europeo será presentado de manera negativa, tanto en su personalidad como en su acción narrativa. Pero sin la descripción del material (capítulo II) no sería posible hacer una interpretación, un análisis (capítulo III). Descripción e interpretación van de la mano, se necesitan mutuamente. La segunda necesita imperiosamente de la primera; sería imposible y deshonesto formular una interpretación sin el respaldo de la descripción; más bien, simplemente, ¿qué es lo que se interpretaría? Y la descripción sin su interpretación quedaría trunca, vana.

Yendo un paso adelante, Todorov se puso a pensar, además, en el sentido de la obra entera (2006:162): “¿qué sucede con la obra misma? Si el sentido de cada elemento reside en su posibilidad de integrarse en un sistema que es la obra, ¿tendrá esta última un sentido?” Si decidimos que la obra es la mayor unidad literaria, evidentemente la cuestión de su sentido no existe. Para tener un sentido, la obra debe pertenecer a un sistema superior. De no ser así, sostiene Todorov (2006), carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma siendo así un *index sui*; no remite a nada fuera de ella; es una ilusión creer que una obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes al que se integrará.

Y ¿cuál es el universo literario de los libros de este estudio? Son 23 aventuras de Tintin escritas entre 1929 y 1976, que hicieron la alegría de niños y adultos en los años sombríos que precedieron y luego fueron de la segunda guerra mundial, y los años negros (para el autor) posteriores, los años del boom demográfico y económico de Europa Occidental. Es el universo literario de la literatura infantil; también pueden considerarse, según los casos, los universos literarios de la divulgación científica y de la ciencia ficción, el de las grandes gestas, o de las aventuras policíacas, etc. Para los 15 libros que conforman el acervo, ya se va precisando el concepto de universo literario: es el del colonialismo en general, por la visión eurocentrista del autor y la innegable superioridad del héroe sobre los extranjeros, aún en el país de ellos. Para cada uno de los cuatro relatos del corpus, su nivel superior es el corpus mismo y su universo literario es el la visión de América Latina en diferentes facetas: tradiciones, civilizaciones antiguas, magia, brujería, gobiernos fantasiosos, revoluciones.

El relato como historia y como discurso

En el nivel más general, afirma Todorov, el relato es al mismo tiempo historia y discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, con acontecimientos que habrían sucedido y personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. En el caso de historietas que nos ocupa, logramos tener algo más que una cierta realidad gracias a las imágenes; el relato se enriquece también con las expresiones de los personajes y los diálogos plasmados en los globos. No por nada este género literario se llama, en español, historieta. El autor precisa que la historia podría haber sido referida por otros medios: una película, o el relato oral de un testigo sin que ella estuviera reproducida en un libro o una revista.

“No hay que creer, dice Todorov, que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia ‘natural’. La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía ‘durante ese tiempo’. Pues la historia raramente es simple; la mayoría de las veces contiene varios hilos y sólo a partir de un cierto momento estos hilos se entrelazan (2006:164). Cabe señalar, sin embargo, la historieta permite no perder estos hilos porque, por medio de la imagen, podemos ver lo que el otro personaje ‘está haciendo durante ese tiempo’.

Con la historia, escribe Todorov, se hace una abstracción del hecho de que estamos leyendo un libro, de que la historia leída no forma parte de la vida sino del universo imaginario que sólo conocemos por medio del libro. Partiendo de una abstracción inversa, se puede concebir el relato como discurso, es decir, palabra real dirigida por el narrador al lector. La obra, afirma Todorov, es únicamente discurso: hay un narrador que relata la historia y un lector que la recibe. Ahora no son los acontecimientos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace llegar.

Todorov separa los procedimientos discursivos en tres grupos: el tiempo del relato, que trata de la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; los aspectos del relato, que tienen que ver con la manera en que la historia es apreciada por el narrador, y los modos del relato, que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para darnos a conocer la historia.

La cuestión de la presentación del tiempo del relato se debe a la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, de cierto modo, lineal, mientras el de la historia es pluridimensional. Todorov dice (2006:180): “En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión ‘natural’ de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad”.

Acerca de los aspectos del relato, Todorov explica que al leer una obra de ficción, no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo, observamos, aunque de otro modo, la percepción que de ellos tiene el narrador. Se trata de los diferentes tipos de percepción reconocibles, con el término ‘aspectos’ del relato, aclarando que se toma esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, que es ‘mirada’. “Más precisamente, el aspec-

to refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador” (2006:183).

En *las aventuras de Tintin*, los aspectos del relato así concebidos son bastante nítidos: durante toda la serie, que Hergé inició teniendo apenas 22 años, vemos claramente reflejada la relación estrecha de él con su personaje: al principio y avanzada la creación literaria, el héroe era intrépido, a menudo inconsciente, y tenía mucho talante, el mismo que su joven y esperanzado autor. Más tarde, conforme se instalaban en su vida el éxito y el renombre, Tintin se volvió más maduro, reflexivo, hasta que, en la última aventura, *Tintin et les Picaros*, la cuarta del corpus, el héroe se niega a ir al rescate de sus amigos encarcelados por el tirano sudamericano Tapioca. El muy claro el reflejo del autor en su personaje, durante los 47 años que duró la obra.

La narrativa y el relato

Empezaremos este apartado sobre narrativa y relato con una cita de Robert Hodge y Gunther Kress, los autores de *Social Semiotics* (1988:230):

Entre las narrativas de varios tipos que rodean a cada uno, de niño a adulto, hay una amplia clase que tiene una particular importancia: el relato. Los niños los piden desde temprana edad, y sin cesar construyen y cuentan los suyos propios. Los adultos conocen el peligro de ver el inicio del cuento más banal y desgastado cuento en televisión. Cuesta un verdadero trabajo levantarse y dejar la historia, o apagarla. ¿Cuál es la atracción de los relatos, y cuál es el trabajo social que realizan?

Los autores hacen una distinción entre ‘narrativa’ y ‘relato’. Para ellos, la narrativa es la organización del mundo como construido por un texto; se encuentra en el plano mimético. El *relato*, en cambio, es un tipo genérico de narrativa, ordenado según modos particulares, formales y textuales, dependientes de la organización social de los participantes en la situación, dónde o para quién funciona el relato; incorpora más aspectos del plano de semiosis, junto con sus estructuras miméticas características. Para explicar estos dos planos, Hodge y Kress (1988:5) remontan a la más pequeña forma semiótica que tenga una existencia concreta: el *mensaje*. El mensaje, sostienen los autores, tiene una direccionalidad (tiene una fuente y un fin, un contexto y propósito social). Se orienta hacia el proceso de semiosis, el proceso social mediante el cual el significado es construido e intercambiado; es el plano ‘semiósico’¹⁸. El mensaje es acerca de algo que existe fuera de él; está conectado con el mundo al que se refiere de alguna manera y su significado deriva de la fun-

¹⁸ Traducción libre de “semiosic”, adjetivo proveniente de “semiosis” en inglés.

ción representativa o mimética que realiza. El plano donde sucede la representación, dicen los autores, es el ‘mimético’.

Hodge y Kress (1988:230) definen la narrativa como “un modo culturalmente dado de organizar y presentar el discurso”. Según ellos, las estructuras características mismas de la narrativa llevan importantes significados. La narrativa vincula acontecimientos en cadenas secuenciales y causales, y les da un principio y un fin, peculiaridades que son claros significantes de coherencia, orden y cierre, cuyo uso permite naturalizar el contenido de la narrativa misma. Al presentar varias categorías culturales fortuitas en un marco narrativo, sostienen, las categorías mismas adquieren la apariencia de la naturalidad y llegan a parecer tan inevitables como la naturaleza misma.

Otra propiedad conocida de la narrativa, afirman, es que sirve para la estabilidad del *status quo*. La tesis de Aristóteles según la cual la narrativa tiene un principio, un medio y un fin les parece demasiado banal y no amerita un desafío. Precisan sin embargo que esa afirmación enmascaraba una progresión cargada ideológicamente, desde un estado inicial de equilibrio, pasando por una complicación o una alteración, hacia una crisis y su resolución, lo que lleva a un nuevo equilibrio. Acotan los autores (1988:230):

Ello da la fórmula para la narrativa clásica del *status quo*. Ideológicamente, esta estructura admite que el estado de las cosas puede ser alterado e incierto, pero promete que regresarán a un estado de equilibrio que es previo y natural y por eso inevitable. Por la tanto, la narrativa es una estrategia efectiva y flexible que sociedades particulares pueden usar para reproducir sus sistemas de valores. La narrativa toma flujos, actividad incesante, problemas insolubles, y los transforma en estabilidad, coherencia, solución. Pone cercos alrededor de procesos y acontecimientos destrozadores, y a menudo los desmenuza posteriormente en pasos o estados discretos, restringiendo de nuevo su fuerza agitadora.

Y *las aventuras de Tintin* ¿mantienen el *status quo*? Podríamos pensar que a Hergé, nativo de la así llamada cuna de la civilización, del centro del poder económico y político (en su tiempo), católico y anticomunista, de pensamiento colonialista y mirada eurocentrista, le interesaba “reproducir los sistemas de valores” de su sociedad y mantenerlos. Y en su mundo narrativo, de hecho era la tarea de su héroe: Tintin, quien es un buen muchacho, un boy scout europeo de buenos valores, presto a socorrer a los débiles y a dismantelar bandas de maleantes, hace mover al mundo, desde luego el suyo, lo más a menudo para bien; ese mundo ficticio mejora, en resumidas cuentas, porque, en el bien puede más que el mal. Y como Tintin regresa a casa, a la casilla de salida, siempre satisfecho del deber cumplido, su mundo queda en orden.

Además de instrumento para el mantenimiento del *status quo*, la narración es también un modo de comunicación. Joël Saucin, especialista belga en historietas y autor de *Sémiologie et herméneutique de la bande dessinée* (1998), afirma que hay una puesta en *relato* que engendra una confrontación entre la *comunicación* (mensaje) y la *ficción* (puesta en forma del mensaje). En cada narración se desarrolla de manera particular una interacción entre el código narrativo y la información. Nótese, por otro lado, señala Saucin, que toda representación es ficticia.

Aquí cabe comentar que Hergé no parece haber sentido la confrontación entre comunicación y ficción que señala Saucin: su mensaje, de sobra conocido (el ejemplo de joven europeo intrépido y generoso, portador de los valores de su civilización a confrontar con las otras) se yuxtapone sin dificultad a la ficción. Es más, la ficción sirve de soporte, está al servicio, de la comunicación.

Según Saucin (1998), hay dos tipos de relatos: el relato factual, basado en acontecimientos reales, y el relato ficcional, basado en acontecimientos no reales, imaginarios. La ficción, dice el autor, aunque se base en acontecimientos reales, nunca será más que una transformación de éstos. Y luego distingue entre la realidad ficcionalizante, tan bella que parece ser ficción, y la ficción realista, que se pretende creíble.

2.2. Los personajes

Para esta investigación sobre la alteridad, los personajes de las historietas son fundamentales: como en toda narración, son el motor que hace evolucionar el relato. En las *Aventuras de Tintin*, la particularidad de los protagonistas es que son un instrumento para el humorismo y las lecciones de moral de Hergé. Además, son el foco de la mirada del analista en busca de las manifestaciones de alteridad.

La posición estructural de los personajes

Barthes (2006) nos recuerda que en la poética aristotélica, la noción de personaje, sometida a la de acción, es secundaria. Más tarde, el personaje que hasta ese momento no era más que un sustantivo, agente de una acción, tomó consistencia psicológica, se volvió individuo, persona, un ser plenamente constituido aún cuando no hiciera nada e inclusive antes de hacer algo; es lo que vamos a ilustrar al hablar, más adelante, de los roles narrativos básicos de paciente y agente.

El personaje ha adquirido de golpe una esencia psicológica; Barthes dice que estas esencias podrían ser sometidas a un inventario cuya forma más pura ha sido la lista de los ‘tipos’ del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etc.).

A partir de Propp, señala Barthes, el personaje plantea al análisis estructural del relato el mismo problema: primero, los personajes, sin importar que sean designados *dramatis personae* o actantes, constituyen un plano de descripción necesario fuera del cual las pequeñas acciones narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir que no existe un solo relato sin personajes o, al menos, sin agentes.

Los roles narrativos

Un relato se sustenta principalmente en las acciones de sus protagonistas. Éstos, que sean animales o seres humanos, son en todo caso seres animados. Los personajes de la narración llenan funciones que permiten que ésta avance, retroceda, dé saltos, se extravíe, y llegue a su fin, feliz o no.

Para ayudarnos a distinguir y observar las acciones de los personajes, tenemos un concepto fundamental de Claude Brémont (1973), uno de los grandes exponentes de la teoría narrativa: el concepto de los roles narrativos. Los roles básicos propuestos por él son dos: los de ‘paciente’ y de ‘agente’. Ambos roles presuponen, al inicio del relato, dice el autor, una serie de atributos propios del personaje como sexo, edad, condición social o apariencia física. Contar la historia de este protagonista significa decir lo que sucede con sus atributos, o en virtud de ellos, en el desarrollo y culminación del relato. Algunos de los atributos no son más que rasgos descriptivos sin una función específica en la intriga; sirven para el retrato del personaje y se mantienen fuera del dinamismo central del relato. En el caso de Tintin, es su edad joven, su rostro simple, su baja estatura, su pelo rubio o rojizo, su copete levantado. Pero otros rasgos no podrían ser suprimidos sin comprometer la comprensión de la historia contada. Brémont da el ejemplo de Barba Azul: sus atributos son su gran fortuna, el color de su barba y la aversión que inspira a las mujeres. Los de Tintin son su condición de europeo, de ‘buen muchacho’, su paternalismo, su supuesta misión en el mundo. Estos atributos pueden influir sobre la intriga de dos maneras: por la evolución que les afecta o por la evolución que ellos mismos imprimen al curso de las cosas. Aunque estáticos, estos atributos son esenciales para dinamizar la acción.

El personaje que ocupa el rol de *paciente* es quien resulta afectado en su estado o condición, presente o futura, dice Brémont (1973). De entrada, exhibe una serie de atributos o ‘estados’, pero,

puesto que hay relato, debemos considerar que algo sucederá, un acontecimiento que modificará en tal o tal aspecto el estado de esta persona, y lo conservará idéntico en otros. El autor presenta ejemplos: puede suceder que el personaje haya envejecido o haya cambiado de aspecto físico o de condición social pero no de sexo, o que conserve la misma edad pero haya cambiado de sexo. Citemos a Brémond (1973:139): “De los estados atribuidos a un paciente en un instante dado, ninguno puede *a priori* ser sustraído a la eventualidad de un cambio, ni condenado a la necesidad de cambiar”. Es el personaje que sufre la evolución. Al parecer, una característica gramatical que sería una prueba de su ‘pasividad’ es que el verbo de la acción de la que es objeto puede ser formulado en voz pasiva. Por ejemplo, ‘es invitada’, ‘es hecho preso’, ‘es felicitado’, etc.

Relacionándose con el paciente, estableciendo un equilibrio y un estira y afloja con él, el *agente*, dotado de sus propios atributos y calificado para jugar ese rol, tiene un poder de influencia sobre el desarrollo de la historia; es el personaje que *produce la evolución* del relato; es el ‘Fraude’ frente al ‘Engaño’. Al hablar de ‘acción’, se nos antojaría dar inmediatamente a Tintin el rol de ‘agente’: es un héroe inquieto, intrépido, con una alta misión: luchar contra los malos. Sin embargo, en sentido estricto, como todo héroe, antes de decidir sobre un viaje o de lanzarse a la acción, se encuentra todavía en la función narrativa de ‘paciente’; está en espera de un llamado trascendental. Así es como todos los personajes de un relato, dice Brémond (1973), asumen alternadamente un rol de paciente y uno de agente: el *paciente* no es otra cosa que un agente virtual; está sometido a influencias que pueden motivar un paso al acto, bajo la forma de una reacción a la situación en la que se siente colocado. El *agente*, a su vez, es un paciente virtual en la medida en que el proceso que desencadena tendrá como resultado una modificación de su situación, por ende un estado nuevo de su propia persona. Por lo general, dice Brémond, la historia de una persona se desarrolla según este esquema (1973:174): “paciente (= agente virtual) → agente (= paciente virtual) → paciente (= agente virtual), etc. “.

El autor observa (1973:174): “Ciertamente, podemos concebir roles de pacientes que no se transforman en agentes: basta con imaginar a una persona que permanece sin reacción frente a unos acontecimientos que la afectan: bien sea que no tenga conciencia de ellos, o que no conciba ningún motivo para replicar, o que una impotencia completa se lo impida”. Y también se pregunta si es posible, paralelamente, concebir un rol de agente que no se encuentre en un rol de paciente en su punto de partida y su punto de llegada. Lógicamente, no: el paso al acto implica una influencia

anteriormente sufrida, un estímulo al cual el acto responde; la consumación del acto implica asimismo una modificación de la persona agente, aunque fuera solamente la disminución de potencial energético invertido en la ejecución de la tarea (...).

Teniendo los roles narrativos básicos de ‘paciente’ y ‘agente’, veremos ahora por qué un personaje, llamado por Brémond ‘agente voluntario eventual’, es motivado a emprender una tarea o bien a abstenerse de ella. Notemos que el agente, en este momento, sólo es eventual: no ha tomado aún la decisión de realizar o no una encomienda y, para hablar en términos narrativos, menos está en medida de ‘producir la evolución del relato’. El autor explica (1973:186):

No basta que el agente eventual haya considerado una tarea para que decida ejecutarla: es necesario que se sienta motivado a quererla; en otros términos, es necesario que el cumplimiento de esta tarea le parezca susceptible de proporcionarle, como paciente afectándose a sí mismo por su acción, una mejora de su propia suerte; si, al contrario, el cumplimiento de la tarea le parece deber tender hacia un menoscabo de su estado, no puede estar motivado más que a abstenerse.

Brémond propone entonces los dos roles fundamentales siguientes (1973:186):

“- *Agente eventual motivado a emprender una tarea por la esperanza de mejorar su estado.*

- *Agente eventual motivado a abstenerse de emprender una tarea por temor a dañar su estado”.*

Así formuladas, sostiene Brémond, estas dos categorías de móviles – esperanza de mejora, temor a menoscabo – son demasiado generales; es necesario especificarlas. Además de proveer el punto de partida de un sistema de clasificaciones, estas formulaciones generales son necesarias para codificar ciertos enunciados narrativos que mantienen en ese nivel de generalidad su explicación de los móviles. Y nos da un ejemplo: si el héroe, cediendo ante un oscuro presentimiento, renuncia a su empresa, sólo podemos codificar este rol como *agente eventual, motivado a abstenerse de emprender una tarea por temor a un menoscabo de su estado*. No nos imaginamos para Tintín, desde luego, esta eventualidad que no es propia de un héroe valiente que tiene que servir de modelo para la juventud europea, luchando contra los malos. Sin embargo, de sus 23 aventuras, en una, la última, se niega a salir con el capitán a socorrer a sus amigos presos del general Tapioca en San Theodoros. Afirma categóricamente que es una trampa que les tiende el dictador; se abstiene de *emprender una tarea por temor a un menoscabo de su estado*.

Toda aventura se genera a partir de una motivación del personaje que ya se siente o podría sentirse héroe en el curso (y con el concurso) de los acontecimientos. Tintín bien podría quedarse en su país o uno cercano donde fácilmente actuaría como héroe, enfrentándose allí a los peligros y a los

malos. Pero, como dice Peeters (2004), el héroe saca su sustancia de las regiones que atraviesa, y, entre más lejos se va, más sustancia saca; entra más grandes los peligros o los enemigos enfrentados, más mérito para él. Se nos ocurren regiones lejanas, diferentes, donde los peligros, producto de lo desconocido, son más probables y grandes. Y es precisamente allí donde se encuentra el Otro que Hergé introdujo en sus aventuras. Es notorio que Tintin viaja en 20 de sus 23 aventuras y que, de esos 20 viajes, 13 fueron a continentes lejanos. Poner así a Tintin a viajar permitió a Hergé ubicarlo en medio de nuevos peligros, más graves, en tierras desconocidas y, sobre todo, entre gente por lo menos extraña, cuando no mala.

En las aventuras que nos interesan, el viaje de Tintin coincide en general con el inicio de la acción. Vamos a ver en este apartado las diferentes razones por las cuales se lanza a la acción viajando. Notaremos que en general hay un motivo muy poderoso que lo empuja a alejarse de su tierra. Pero antes de actuar, Tintin ya tiene su papel como personaje de la historia; tal vez se encuentre en espera, intuya algo que lo ‘sacuda’ o, sencillamente, no sospeche nada y, repentinamente, un acontecimiento le cae de sorpresa y lo ‘despierta’.

La motivación

El paciente, antes de convertirse en agente, sufre ciertos procesos de influencia. En efecto, señala Brémond, los móviles que lo impulsan y orientan su anticipación de los eventos futuros son el resultado de acontecimientos anteriores. De estas influencias anteriores, el relato bien puede no decir nada. Así lo explica Brémond (1973:158):

Factores explicativos de la actitud asumida no requieren ellos mismos de explicaciones. Son hechos primeros que son, de parte del relato y para su público, objeto de una mera constatación. Este silencio reserva a cada lector, oyente, espectador, la libertad, si así lo quiere, de formular hipótesis y soñar acerca del relato.

Si al contrario el narrador escoge explicitar las influencias que precedieron la concepción de los móviles, añade un eslabón a la cadena de las funciones narrativas: al develar el móvil, el relato explica el acto; al develar la influencia, explica el móvil.

Se pueden caracterizar diversos géneros de influencias, según el móvil que suscitan en el paciente. Brémond distingue así tres órdenes de móviles: el hedónico, el ético y el pragmático. Para ilustrarlos, recurre a la escena en la cual Sócrates bebe la cicuta. En el primer caso, el filósofo, alegre comensal, está dispuesto a beber hasta el amanecer; se trata aquí de satisfacer un deseo, de saciarlo en la ejecución de la tarea, y “alcanzar la saciedad en la plenitud del éxito alcanzado”. El

cumplimiento de la tarea por la persona agente es a la vez una mejora del estado de la persona paciente. Es entonces un móvil de orden hedónico, una tarea deseada como agradable en sí. En el segundo caso, Sócrates, al decidir beber, no intenta satisfacer el deseo mismo de beber; al contrario, beber una purga es una acción fastidiosa que, en sí, sólo puede inspirar un móvil negativo de aversión (lo contrario de un deseo). Según Brémond (1973), beber es entonces una acción útil para recobrar la salud. El agente la concibe como el medio para llevar a cabo otra tarea. Hablaremos ahora de un móvil de orden pragmático, de una elección hecha por cálculo favorable. En el último caso, Sócrates decide beber la cicuta porque es su deber. No siente ningún placer en ejecutarlo, puede no esperar ninguna ventaja en el más allá o en la memoria de la humanidad; simplemente quiere cumplir con lo que considera como una obligación. Es un móvil de orden ético, de una elección hecha por conciencia de una obligación.

A estos móviles incitadores, que empujan al agente eventual a pasar al acto, se contraponen móviles contrarios, inhibidores, que se reparten según las mismas tres categorías: en el orden hedónico, al deseo le corresponde la aversión, que hace que el agente eventual se abstenga de una empresa desagradable; en el orden pragmático, al cálculo favorable corresponderá el cálculo desfavorable, que permite darse cuenta de los inconvenientes de un medio desventajoso; finalmente, en el orden ético, el de la consciencia de obligación, el móvil inhibitor es la consciencia de prohibición, que hace temer cometer una acción culpable.

Más adelante, gracias a los conceptos de Brémond sobre la motivación, vamos a entrar a cada una de las 11 aventuras del acervo y a las cuatro del corpus donde reconoceremos los tres tipos de móviles – hedónico, pragmático y ético – para comprobar, por medio del material mismo, cuáles fueron los motivos de nuestro héroe para, la mayoría de las veces, emprender el viaje/aventura. Es importante precisar, sin embargo, que el viaje no siempre corresponde con el inicio de la acción; en efecto, hay ocasiones en que Tintin es motivado a viajar por una razón dada, inclusive de placer, y que luego es motivado de nuevo, por otros móviles, a entrar seriamente a la acción; así, podremos encontrar diferentes motivaciones en un mismo relato. En cuanto a su papel narrativo, recordemos que no siempre va a ser agente al momento de emprender la acción: habrá casos en que será ‘arrastrado’ hacia ella, como paciente.

La agentividad

La agentividad es un concepto esencial en esta investigación, en la que se circunscribe desde luego a la narrativa. *Agentividad* remite, naturalmente, a *acciones* y a *agente*, el que hace mover el relato, pero recordemos que también todo paciente es un agente en potencia y todo agente se puede volver, en un instante, paciente. Es un concepto que engloba las acciones y *no-acciones* de los personajes, sin importar su rol narrativo de agente o paciente; se trata del rol narrativo en general, sin importar si el personaje es sujeto u objeto.

Agentividad es entonces, en el caso que nos ocupa, el nombre genérico que daremos a todas las intervenciones (las veleidades) de los personajes. Partiendo de la determinación de los roles narrativos, la agentividad sirve de hilo conductor para llegar a las acciones de los Otros frente a Tintin. Así, el camino que nos lleva por este análisis es lo que podría llamarse *un relato invertido*: partiendo de una relectura (con una mirada diferente) de los cuatro relatos del corpus, se hace una nueva narración desde un punto de vista opuesto a 'la norma', es decir, dando al Otro la prominencia arrebatada a Tintin. La norma, obviamente, es que el prominente sea el héroe. Yendo *a contracorriente*, nos centramos en el Otro, lo vemos cada vez que interviene, que es actor del proceso narrativo, sin importar que sea *paciente* o *agente*.

A continuación, se explica cómo apareció la noción de 'agentividad', desde luego en el ámbito narrativo. Más adelante, conoceremos las ideas de Kress y Van Leeuwen (1998), y la coincidencia entre la narración y las imágenes, que obviamente también expresan agentividad.

La agentividad da cuenta de las (inter)acciones de los personajes, que son los pilares de este estudio. Toda narración contiene a los personajes y, por eso mismo, los crea y los presenta a los destinatarios del relato. Como una continuación del estudio de sus atributos y personalidades – que forma la base de datos – toca ahora el examen de los roles narrativos asignados a ellos, es decir, de la agentividad encerrada en los relatos. Cabe señalar que cada uno de los roles básicos de 'paciente' y 'agente' se puede subdividir en 'positivo' y 'negativo', es decir, que, por un lado, el agente actúa bien o mal – según el autor, por supuesto – para hacer evolucionar el relato, y que, por el otro lado, el paciente es perjudicado o agasajado.

Partiendo de la noción básica de 'provocar o sufrir la evolución', la agentividad puede darse de dos maneras: sin interacción y con interacción. En efecto, el personaje puede realizar una acción

que le beneficie y lo haga seguir adelante; por ejemplo, logra, después de muchos esfuerzos, abrir una puerta y salir libre, y lo hizo sin interactuar con un ‘paciente’. Hizo evolucionar el relato porque ahora sigue una nueva fase en su aventura. O bien, la casa donde duerme es destruida por un incendio accidental y el personaje resulta gravemente quemado e impedido. En ambos casos, no hay interacción, no hay adversario: en el primero, la evolución es producto del esfuerzo personal y en el segundo, de un accidente. En cambio, hay numerosos casos en que el personaje – sobre todo si es un héroe – tiene una interacción y debe oponerse a un contendiente con el que habrá, valga decirse, un juego de equilibrio (de reciprocidad) entre los roles de ‘agente’ y ‘paciente’: cualquiera de los dos roles podría tocar a cualquiera de los dos personajes. Aquí, por ejemplo, el protagonista observado resultaría vencedor o perdedor ante un adversario, y el curso de la narración se vería afectado de una u otra manera.

Las dos ‘agentividades’ (paciente o agente con o sin interacción) me permiten ver desenvolverse los actores, observar su personalidad y su carácter, para llegar a formarme una idea del plan que Hergé tenía para ellos, especialmente para el Otro. Con la ‘agentividad interactuada’, puedo ver cómo éste se desempeña; observo cómo Tintin lo encara y hace valer sus propios valores, y cómo se lleva a cabo lo que bien podría ser, finalmente, muy acorde con la idea del autor, la lucha entre el bien y el mal.

Para llegar a la ‘agentividad en interacción’, partimos de la figura del héroe del cuento. El héroe es un personaje creado de la nada para entretener al lector, para mantenerlo ‘febril’, atento al desarrollo del relato. Es el personaje central que vive en un entorno social; nunca puede existir solo: ¿qué haría sin nadie frente a él?¹⁹

Para volverse héroe, Tintin debe encontrar dificultades, y sobre todo enemigos. Por ello el autor ha instituido al Otro para darle la réplica; a Tintin se le debía fabricar un adversario al cual enfrentarse. Y puede decirse que sin Tintin, el Otro no habría existido; fue generado, de cierta manera, por él. A la inversa, Tintin no sería el héroe que es, sin la presencia del Otro. En este punto, sin embargo, es importante señalar que el Otro de Tintin no siempre será su contendiente; hay numerosos casos en que es amigo o coadyuvante.

¹⁹ Aclaro que no tomo en cuenta aquí los casos en que el héroe tiene que enfrentar monstruos o fuerzas de la naturaleza.

En este trabajo, el Otro se entiende como el extranjero no nacido en Europa Occidental; fue construido por Hergé – con medios verbales y visuales – y aparece en las dos terceras partes de *las aventuras de Tintin*. El autor le da un papel esencial e invariable: existir para que su héroe pueda salir a otros continentes a hacer el bien que él mismo encarna, luchando contra el mal, a menudo personificado en el Otro. De allí la importancia de nuestra mirada sobre todos los personajes, máxime para encontrar el significado del cometido de todos ellos, plasmado en sus acciones narrativas.

Tintin, evidentemente, es el héroe de la obra de Hergé; aunque no salga de su país en un tercio de las aventuras, lo es porque se opone, de todos modos, a los obstáculos y a los malos, pero éstos no son objetos de estudio aquí porque son europeos. Podríamos decir que, cuando no viaja, Tintin es un héroe sin Otro²⁰.

2.3. La alteridad

Si la agentividad nos dio el método para desmenuzar el relato desde otro punto de vista, la alteridad, un concepto esencial, más bien fundacional, es la que da su sustento a este trabajo: la búsqueda de *las figuras del Otro en la obra de Hergé* es justamente una tarea sobre la alteridad.

Eric Landowski, con su libro *Présences de l'Autre* (1997), nos explica el concepto. Como preámbulo, recordando la lengua misma, hace un paralelo con el plano fonológico o semántico, en el que no es posible distinguir unidades más que por la localización de las diferencias que las interdefinen: fonemas y semas sólo son las derivaciones de relaciones subyacentes, formando un sistema, y no términos primeros definibles en sí mismos, sustancialmente. Llevando la idea a nivel de nuestro mundo, Landowski escribe (1997:15):

(...) para que el mundo adquiera sentido y sea analizable tal cual, es necesario que se nos aparezca como un universo articulado – como un sistema de relaciones donde, por ejemplo, el ‘día’ no es la ‘noche’, donde la ‘vida’ se opone a la ‘muerte’, donde la ‘cultura’ se desmarca de la ‘naturaleza’, donde el ‘aquí’ contrasta con una ‘otra parte’, etc. Aunque la manera en que esas magnitudes difieren entre sí varíe de un caso al otro, es el reconocimiento de una *diferencia*, de cualquier orden que sea, que es la primera en todos los casos. Sólo ella permite constituir como unidades discretas y significantes las magnitudes consideradas y asociarles, no menos diferencialmente, ciertos valores, por ejemplo de orden existencial, tímico o estético.

²⁰ Con excepción de *Les sept boules de cristal*, donde el Otro está en Bélgica por medio de una maldición venida del Perú, y de *Les bijoux de la Castafiore*, donde el extranjero es el cingaro.

Lo mismo sucede en gramática, sostiene Landowski (1997), con el ‘sujeto’ – *yo* o *nosotros* – cuando uno lo considera como una magnitud *sui generis* para constituir en su ‘identidad’. Aparentemente condenado a poder, el también, construirse sólo por diferencia, el sujeto necesita a un *el* – a los ‘otros’ (*ellos*) – para cobrar una existencia semiótica, y con doble razón. Según el autor (1997:16), “lo que da forma a mi propia existencia no es solamente, en efecto, la manera en la que, reflexivamente, me defino (o intento definirme) en relación con la imagen de mi mismo que el próximo me devuelve, (sino que) también es la manera en que, transitivamente, objetivo *la alteridad del otro* asignando un contenido específico a la diferencia que me separa de él.” Así, parece que, tanto en el plano de lo vivido individualmente como el de la consciencia colectiva, la emergencia del sentimiento de ‘identidad’ pasa necesariamente por una ‘alteridad’ a construir. Landowski (1997) hace notar, sin embargo, que todo indica que, socialmente hablando, este Otro está, hoy en día, cambiando de estatus: todavía lejano hace poco, se encuentra ahora entre nosotros. Es el caso de los inmigrados en Europa, principalmente los de origen musulmán.

¿Y Tintin? Es indiscutible que se construye también sólo por diferencia con el Otro... Por supuesto, Hergé es quien vivió la emergencia del sentimiento de ‘identidad’ de su héroe y tuvo que “pasar necesariamente por una ‘alteridad’ a construir”, que justamente es el objeto de este trabajo.

Landowski, después de dar las bases de la alteridad, expone las estrategias a las que puede recurrir un sujeto individual o colectivo para configurar y administrar su propia ‘identidad’ frente a la figura complementaria que se da como representación del ‘Otro’. Subraya que estas estrategias son variadas y, por ello, propone algunos principios de organización elemental para la construcción de la relación nosotros/ellos. El hecho mismo de hablar, acerca de esto, de *estrategias*, nos indica en qué plano nos encontramos; lo aclara el autor (1997:45): “no aquél de una interrogación de orden filosófico que concerniría el estatus del Sujeto como entidad definible de manera general y abstracta, sino él de una problemática de las relaciones intersubjetivas vividas, a asir a través de un conjunto de discursos y de prácticas empíricamente observables.” En esta investigación, estamos en el plano de *los discursos y las prácticas empíricamente observables*.

Obviamente, nota Landowski, todo cambia según estamos en uno u otro de estos planos, el filosófico o el de las relaciones vividas. Así lo explica (1997:45) “Respecto a una filosofía política, el Sí y su Otro no podrían ser considerados de otra manera que como dos unidades que se hacen frente en una relación de simetría e igualdad perfectas: en derecho, todo individuo es Sujeto de pleno

derecho, a partes iguales con el otro, su semejante, cualquiera que sea. Pero ocurre muy de otra manera en el plano de las prácticas sociales, al considerar las relaciones entre sujetos *en situación*”.

Dejemos el mundo ideal de la filosofía política y confinémonos al real, a lo vivido. Landowski explica que entre los sujetos devenidos actores sociales, se introducen todo tipo de disparidades que se describen en términos de estatus, roles y posiciones que interdefinen a los individuos o los grupos y los diferencian unos en relación con otros. Si bien todo mundo es en principio ‘sujeto’ al mismo título, cada uno aparece, tanto a los ojos de otros como de sí mismo, como perteneciente a ‘su’ categoría socioprofesional, a ‘su’ medio étnico o cultural, a ‘su’ grupo lingüístico o confesional, y además, como lo subraya Landowski, su clase de edad, a su generación, a su sexo, etc. Escribe (1997:46-7):

No es por eso menos a fe de prejuicios de esta naturaleza, teniendo como efecto valorizar sistemáticamente la posesión de ciertos atributos sociales, heredados o adquiridos, en relación con otros, como se funda lo más comúnmente la consciencia y, aún más quizá, el orgullo identitario de los grupos que, en el marco de una sociedad dada, se consideran como constituyendo el ‘Nosotros’ de referencia y, a título de ello, como únicos detentores del derecho a ser plenamente ellos mismos, por oposición a los individuos o a las comunidades particulares a las que sus diferencias señalan (con grado de extrañeza infinitamente variables) como tantos avatares previsibles del ‘Otro’ (...).

La hipótesis de Landowski (1997) en *Présences de l'autre* es que, desde cualquier perspectiva, la del grupo que se impone y se -comporta como ocupante natural y legítimo, casi como propietario, del espacio social considerado, o la de los ‘otros’ del cual proyecta la imagen alrededor de sí, ninguna de estas dos posiciones es jamás dada de antemano, *a fortiori*, fijada de modo inmutable. Por supuesto, escribe el autor (1997), sociológicamente hablando, la coexistencia entre las personas o las colectividades se inscribe en el marco de situaciones de hecho que tienen todos los caracteres de estados de cosas creados o heredados de la historia y de realidades ‘inevitables’.

Terminaremos con Landowski citando el último párrafo de su capítulo 2, de donde fueron tomadas estas ideas. A manera de corolario, nos (pro)pone un reto, nos sacude en nuestra postura intomable (1997:86):

Pero después de todo, más que encarnizarnos en poner en fichas esos viajeros de entre al menos dos mundos, ¿por qué no a nuestra vez *admitir* (quizás hasta envidiar) esta invencible disposición que manifiestan en ser, simplemente, ellos mismos? Ellos mismos a pesar de todo, ellos mismos con todo desenfado a pesar de nuestras posturas y nuestras leyes: en una palabra, a pesar de nosotros. – O, por qué no, un día, *con*, si nosotros también, cambiando nuestras leyes y nuestras posturas, quisiéramos un día volvernos nosotros mismos, es decir otros – un poquito.

Tzvetan Todorov (1989), se pregunta en su libro *Nous et les autres*, (1989:21): “La diversidad humana es infinita; si quiero observarla, ¿por dónde empezar?”. Una pregunta sencilla que, sin embargo, aborda el espinoso problema de “la relación entre la diversidad de los pueblos y la unidad de la especie humana”. Afirma que hay que distinguir entre dos perspectivas que tienen conexiones entre sí. En la primera, la diversidad es la de los mismos seres humanos; se quería saber si formamos una sola especie o varias (en el siglo XVIII, el debate se formulaba en términos de ‘monogénesis’ y de ‘poligénesis’); y, anota el autor, si la especie fuera una, se preguntaban cuál era el alcance de las diferencias entre los grupos humanos, lo que es el problema de la unidad y de la diversidad humanas. La segunda perspectiva desplaza el centro de la atención hacia la cuestión de los valores: ¿existen valores universales y por lo tanto una posibilidad de emitir juicios más allá de las fronteras? O bien, ¿todos los valores son relativos (a un lugar, a un momento de la historia, incluso a la identidad de los individuos)? En el caso, escribe Todorov (1989), de que admitiéramos una escala de valores, ¿cuál es su extensión, qué engloba, qué excluye? El problema de la unidad y de la diversidad se transforma en este caso en el de lo universal y lo relativo.

El concepto de alteridad está ligado al de etnocentrismo. Para Todorov (1989), el etnocentrismo es la primera de las figuras de la opción universalista. En la aceptación dada aquí a este término, dice el autor (1989:21-2),

consiste en erigir, de manera indebida, los valores propios a la sociedad a la cual pertenezco en valores universales. El etnocentrista es, para así decirlo, la caricatura natural del universalista quien, en su aspiración a lo universal, parte de un particular que se afana después en generalizar; y este particular, forzosamente, debe serle familiar, es decir, en la práctica, hallarse en su cultura. El etnocentrista procede de manera no crítica: cree que sus valores son *los* valores, lo cual le basta; jamás intenta comprobarlo. Frente a él, escribe Todorov (1989:22), “el universalista no etnocéntrico (que podríamos al menos intentar imaginar) intentaría, él, fundar en la razón la preferencia que percibe por ciertos valores, en detrimento de otros; estaría incluso particularmente vigilante en relación con lo que, al mismo tiempo que se le aparezca universal, resulta figurando en su propia tradición; y estaría listo a abandonar lo que le es familiar y a abrazar una solución que observó en otro país, o encontró por deducción.

El etnocentrismo antagónico empezó con marcar a los miembros y los no-miembros de un grupo; de allí, los antropólogos encontraron los términos *ingroup* y *outgroup*, que podríamos traducir como *endogrupo* y *exogrupo*, respectivamente. Los humanos nunca existen solos en su cultura aislada; hay una interacción entre los grupos. Cada persona, marcada desde su nacimiento por la cultura de su sociedad, se forma en el mismo molde que los demás miembros de la misma, quienes tienden a actuar y pensar de la misma manera y a identificarse con su cultura. Un individuo,

al encontrarse frente a las costumbres del Otro, las traducirá y las explicará en función de su propia cultura, como explica Todorov (1989). Puesto que ha asimilado sus normas y valores culturales, al individuo le es difícil comprender la cultura de otras sociedades y va a afirmar que su cultura es la mejor.

Encontramos un ejemplo de etnocentrismo exacerbado en los zoológicos humanos, la atracción principal de las exposiciones coloniales, organizadas en el siglo XIX y en la primera mitad del XX en los países colonizadores para mostrar a los habitantes de la metrópoli diferentes aspectos de las colonias, por medio de grandes escenografías. Entre las atracciones, tenían un lugar preponderante los indígenas, traídos literalmente presos y expuestos al público en condiciones infrahumanas y denigrantes, en medio de llamativas reconstituciones de sus costumbres y de su modo de vida. De esta manera, los europeos comparaban su sociedad con la de los ‘salvajes’ que, además, eran mostrados del modo más prosaico y exagerado posible. Al verlos así, menos culpas había, principalmente para los súbditos y para el gobierno de Leopoldo II, de explotar su fuerza de trabajo y tratarlos como si no fueran humanos.

2.4. El discurso

Se suele entender como discurso un proceso oral delante de un auditorio, validado por medio de un evento que le sirve de marco; su principal función es, por lo general, persuadir; puede, sin embargo, animar, felicitar, congratularse, prometer, etc. Evidentemente, si es usado para persuadir, es como una herramienta en manos del orador, que es un personaje de alguna manera prominente. Pero el discurso humano, del que dispone cada ser humano, no se limita a lo oral; tiene numerosas representaciones: lo que decimos y escribimos, cómo lo decimos y escribimos, lo que dibujamos o fotografiamos, la mirada que echamos, la ropa que llevamos, el coche que manejamos, la música que tocamos, la que escuchamos, también pueden ser discurso. Tenemos a la mano decenas de discursos por medio de los cuales logramos expresar algo, a menudo con una intención, ante alguien que nos escucha, nos mira o nos lee.

Vamos a ver en este capítulo el discurso entendido de manera general, el que tenemos todos, en diferentes grados, a nuestro alcance. Y veremos cómo se convierte, literalmente, en una herramienta (cuando no en arma) para el desenvolvimiento, a menudo malévolo, en la sociedad.

a) El discurso verbal

La noción de discurso, explica Dominique Maingueneau (2002), ya estaba en uso en la filosofía clásica donde, por encadenamiento de razones, al conocimiento *discursivo* se oponía el conocimiento *intuitivo*. Su valor de entonces era cercano al del *logos* griego.

Al presentar los valores clásicos del concepto en lingüística, Maingueneau señala que ‘discurso’ entra en una serie de oposiciones clásicas: primero, “discurso vs. oración”: el *discurso* es una unidad lingüística que se compone de una sucesión de *oraciones*. En esta aceptación, se habló de ‘análisis del discurso’ y también de ‘gramática del discurso’, pero hoy en día se prefiere hablar de ‘lingüística textual’. Una segunda oposición que hace Maingueneau es la de “discurso vs. lengua”:

1) la lengua entendida como sistema de valores virtuales se opone al discurso, al uso de la lengua en un contexto particular, que filtra esos valores y puede suscitar nuevos. Para el autor, estamos cerca de la oposición saussureana *langue/parole*, pero podemos orientar el discurso hacia la dimensión social o bien hacia la dimensión mental. En la primera, escribe el autor, el discurso es la utilización de signos sonoros articulados para comunicar deseos y opiniones sobre las cosas. En la opción social, el discurso presenta a la palabra como efectiva, materializada y salida de su condición psíquica de inicio; ha tomado cuerpo, realidad, existe físicamente.

2) La ‘lengua’ definida como sistema compartido por los miembros de una comunidad lingüística se opone al ‘discurso’, considerado como un uso restringido de este sistema. Maingueneau hace notar que se puede tratar (a) de un campo discursivo (el ‘discurso comunista’, el ‘discurso surrealista’...), donde ‘discurso’ es constantemente ambiguo ya que puede designar tanto el sistema que permite producir un conjunto de textos como este conjunto mismo. Así, el ‘discurso comunista’ es de igual manera el conjunto de textos producido por los comunistas y el sistema que permite producirlos. Ocurre por lo tanto un deslizamiento constante del sistema de reglas hacia los enunciados efectivamente producidos.

También puede tratarse de (b) ‘un tipo de discurso (‘discurso periodístico’, ‘discurso administrativo’, ‘discurso televisual’, ‘discurso del docente en clase’, etc.); (c) de las producciones verbales específicas de una *categoría de hablantes* (el ‘discurso de las enfermeras’, el ‘discurso de las madres de familia’, etc.); o tratarse (d) de una *función del lenguaje* (el ‘discurso polémico’, el ‘discurso prescriptivo’, etc.).

La tercera oposición clásica que Maingueneau (2002) señala es la de “discurso vs. texto”: en este caso, el discurso se considera como la inclusión de un texto en su contexto.

Robert Hodge y Gunter Kress recuerdan en *Social Semiotics* (1988) que ‘texto’ viene de la palabra latina *textus*, que significa ‘algo tejido’ (en español tenemos, por ejemplo, ‘textura’), y señalan que ‘discurso’ a menudo se usa como texto para el mismo tipo de objeto. Sin embargo, hacen una distinción entre ambos, conservando al ‘discurso’ para referirse al proceso social en el cual los textos están incrustados, mientras ‘texto’ es el objeto material concreto producido en el discurso. Tratándose aquí de algo concreto, podemos inferir que el discurso, por oposición, es abstracto. ¿Sería entonces el discurso un rasgo del proceso social mismo en el que y por el cual es producido? Pienso que sí: los procesos sociales no son tan fáciles de estudiar y de acreditar como los fenómenos científicos y, por ello, las humanidades y las ciencias sociales no son consideradas ciencias exactas.

Por su lado, Teun van Dijk, en su libro *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*, también hace – y da por concluida – la oposición entre ‘texto’ y ‘discurso’. Según él, ‘discurso’, aquí, se refiere al texto o la conversación concretos, socialmente desplegados, y ‘texto’ se refiere a sus estructuras abstractas (por ejemplo, gramaticales). Esta distinción realiza, para el análisis del discurso, la conocida distinción entre *langue* y *parole*, o entre *competencia* y *actuación* en la lingüística estructural y generativa. El autor precisa (2006:247):

Discurso’ es, entonces, una unidad de uso o actuación del lenguaje (*parole*), y ‘texto’ una unidad teórica abstracta (como una frase nominal, cláusula u oración) que pertenece a la esfera del conocimiento lingüístico abstracto o competencia, o al sistema de la lengua (*langue*). Si bien es importante, no utilizaré más esta distinción. En el análisis del discurso multidisciplinario contemporáneo, ella se ha tornado demasiado confusa u obsoleta: los estudios del discurso actualmente analizan generalmente los discursos como formas de *uso* de la lengua. Concentrarse en el uso concreto, en desarrollo, del lenguaje *no* significa que la explicación teórica en sí misma sea menos abstracta. Del mismo modo en que los lingüistas abstraen las propiedades gramaticales de los actos verbales reales, los analistas del discurso también lo hacen cuando describen, por ejemplo, gestos, entonación, pausas, enmiendas, diseño gráfico, estructuras narrativas, metáforas, movimientos conversacionales, secuencias de cierre, etcétera.

La última oposición propuesta por Maingueneau (2002) es la que se da entre el “discurso y el enunciado”. Muy cercana a la precedente, esta distinción permite contraponer *dos modos de aprehensión* de las unidades transoracionales²¹: como unidad lingüística (el enunciado) y como

²¹ En francés en el texto: ‘transphrastiques’.

rastros de un acto de comunicación sociohistóricamente marcado. Hace notar que esta oposición es la que ha servido en Francia para atribuir un punto de vista específico al análisis del discurso: un texto al que se aplica un estudio lingüístico de sus condiciones de producción es un discurso. En cambio, un texto estudiado desde el punto de vista de su estructuración en lengua es un enunciado.

La lingüística del discurso

Desde los años 80, señala Maingueneau (2002), ha proliferado el término ‘discurso’ en las ciencias del lenguaje, tanto en singular (‘el dominio del discurso’, ‘el análisis del discurso’, etc.) como en plural (‘cada discurso es particular’, ‘los discursos se inscriben en contextos’, etc.), según nos referimos a la actividad verbal en general o a cada evento de habla. Señala (2002:187) que “la proliferación de este término es *el síntoma de una modificación en la manera de concebir el lenguaje*. Al hablar de ‘discurso’, uno toma implícitamente posición en contra de cierta concepción del lenguaje y de la semántica”. Este fenómeno de proliferación, según Maingueneau, se debe a la influencia de diversas corrientes pragmáticas que subrayaron un cierto número (ocho) de ideas de fuerza que enumera: (a) El discurso supone una organización transoracional. No todo discurso se manifiesta con encadenamientos de palabras superiores a una oración; moviliza estructuras de otro orden que las de la oración. Un máxima o una prohibición como ‘No fumar’, aunque estén constituidas de una frase o una oración única, son discursos. Como unidades transoracionales, los discursos se someten a las reglas de organización de múltiples géneros de discursos: reglas que atañen al plan de texto (una nota roja no se segmenta como una disertación o como un instructivo, señala el autor), a la longitud del enunciado, etc. (b) El discurso es orientado. Es orientado no solamente porque se concibe en función de una meta del hablante, – se supone que va hacia algún lado –, sino también porque se desarrolla en el tiempo. Puede desviarse en el camino (lo que el autor llama digresiones), retomar su rumbo inicial, cambiar de rumbo, etc. Su linealidad se manifiesta a menudo por anticipaciones (“vamos a ver que...”) o de regreso hacia atrás (“o más bien...”, “debí haber dicho...”). Así, el hablante literalmente guía sus palabras, en condiciones muy diferentes si se trata de un enunciado monologal (en este caso es controlado por el hablante) o de uno dialogal (es desviado o interrumpido en cada instante por el interlocutor). Es necesario recuperar las palabras, precisarlas, en función del otro. (c) El discurso es una forma de acción. Los conceptos de actos de lenguaje de Austin y de Searle dieron pie a la idea de que

toda enunciación es un acto (prometer, sugerir, afirmar, etc.) tendiente a modificar una situación. A un nivel superior, dice Maingueneau, estos actos elementales se integran en actividades de lenguaje de un género determinado (un volante, una consulta médica, un noticiario televisivo, etc.), mismas que se relacionan con actividades no verbales. (d) El discurso es interactivo. Maingueneau (2002:188) explica que “La manifestación más evidente de esta interacción es la conversación, donde los dos hablantes coordinan sus enunciaciones, enuncian en función de la actitud del otro y perciben inmediatamente el efecto que tienen sobre él sus palabras”. Además de los enunciados escritos, hay numerosas formas de oralidad que no parecen ‘interactivas’: es el caso, por ejemplo, de un conferencista o de un locutor de radio. Para algunos, dice Maingueneau (2002), la manera más sencilla de sostener que el discurso es interactivo es considerar que el intercambio oral es su uso ‘auténtico’ del discurso, y que las demás formas de enunciación no son más que usos de cierto modo debilitados. Pero subraya que conviene no confundir la interactividad fundamental del discurso con la interacción oral. En efecto, dice,

toda enunciación, aún producida sin la presencia de un destinatario, es de hecho atrapada dentro de una interacción constitutiva, es un intercambio, explícito o implícito, con otros hablantes, reales o virtuales, supone siempre la presencia de otra instancia de enunciación a la cual se dirige el hablante y en relación con la cual construye su propio discurso. En esta perspectiva, la conversación no se considera como el *discurso* por excelencia, sino solamente como uno de los modos de manifestación – aún si es sin ninguna duda el más importante – de la interactividad fundamental del discurso (2002:188).

(e) El discurso es contextualizado. No se puede considerar la intervención del contexto de un discurso como si fuera solamente un marco, una escenografía, afirma Maingueneau; de hecho, no hay discurso que no sea contextualizado: no se puede asignar un sentido a un enunciado fuera de contexto. Además, el discurso contribuye a definir su contexto y puede modificarlo en el transcurso de la enunciación. (f) El discurso es asumido. Dice Maingueneau (2002) que el discurso sólo es discurso si se presenta como como *fuerza de los puntos de referencia* personales, temporales, espaciales, e indica cuál *actitud* adopta en relación con lo que dice y con su interlocutor (proceso de modalización). Por ejemplo, el hablante puede modular su grado de adhesión (“Tal vez esté lloviendo”), atribuir la responsabilidad a alguien (“Según Pablo está lloviendo”), comentar sus propias palabras (“Francamente, está lloviendo”), etc. También están los casos de ironía, en que uno muestra al interlocutor que sólo finge asumir el enunciado. (g) El discurso se rige por normas. Como todo comportamiento social, se somete a normas sociales muy generales; a la vez,

cada acto de lenguaje implica normas particulares. Subraya Maingueneau (2002:189): “Más fundamentalmente, todo acto de enunciación no puede plantearse sin justificar de manera u otra su derecho a presentarse tal como se presenta. Si inscripción dentro de géneros de discurso contribuye de manera esencial a ese trabajo de legitimación que no hace más que uno con el ejercicio de la palabra”. (h) El discurso está atrapado en un interdiscurso. Para interpretar un enunciado, es necesario ponerlo en relación con todo tipo de otros discursos, que uno comenta, parodia, cita... Precisa Maingueneau (2002:189): “Cada género de discurso tiene su manera de administrar la multiplicidad de las relaciones interdiscursivas: un manual de filosofía no cita de la misma manera y no se apoya en las mismas autoridades como un animador de venta promocional... El solo hecho de clasificar un discurso en un género (la conferencia, el noticiero de televisión...) implica que se ponga en relación con el conjunto ilimitado de los demás”.

El autor (2002:190) concluye que, “visto de esta manera, el discurso no delimita un terreno que pueda ser estudiado por una disciplina consistente. Es más *una manera de aprehender al lenguaje*. Ya nos estamos acercando a la idea de ‘disposición ante el discurso’, el estar alerta, más si éste es multifacético, multisignificante, como la historieta.

Aprender al discurso

Como sostiene justamente Maingueneau, el discurso no puede ser estudiado por medio de una disciplina consistente; es necesario aprehenderlo desde diferentes enfoques y puntos de vista (entiéndase como criterios u opinión) y en diferentes ámbitos de la vida. Dado que es el modo natural e inherente al género humano para la expresión de las ideas y de los sentimientos, es necesario agarrarlo, literalmente, y escudriñar para encontrar y entender el sentido del intrincado tejido de las relaciones sociales. No cabe duda que el discurso tiene vida, alma; se hace presente en nosotros y entre nosotros en todo momento; nos es indispensable para poder desenvolvernos en la sociedad. Es lo que nos explica Maingueneau (2002) en sus tres grandes ideas de fuerza: el discurso es orientado, desde luego, por el hablante en función de su meta. Asimismo, se orienta gracias, valga decirse, a una especie de sonar, como los delfines, que rebota en función de los otros discursos y del contexto. También se desarrolla en el tiempo y, por consiguiente, en la historia. Es discurso es historia, testigo de otros tiempos y de la actualidad.

El discurso es también una forma de acción. Efectivamente, la meta que tenemos al ‘discurrir’ es la acción que queremos llevar a cabo, con la esperanza, dicho de manera elemental, de modificar

una situación, de cambiar el mundo. Justamente, es lo que atiende el análisis (crítico) del discurso de hoy en día, con Teun van Dijk y sus seguidores, quienes nos esmeramos en descubrir y denunciar los abusos de poder ejercidos por medio del discurso, de todos los discursos.

Última idea, el discurso es contextualizado. Mainguenu (2002:189) explica que “el discurso no interviene *dentro de* un contexto, como si el contexto no fuera más que un marco, una escenografía; de hecho, no hay más discurso que contextualizado: no podemos verdaderamente asignar un sentido a un enunciado fuera de contexto. Además, el discurso *contribuye a definir* su contexto y puede *modificarlo* en el transcurso de la enunciación”. Podemos afirmar que el discurso lo es todo y que no tiene límites, no tiene marco. Es dinámico, como bien señala Mainguenu (2002), define él mismo su contexto que no puede quedar fijo.

Por su lado, Hodge y Kress, en su libro *Language as Ideology*, recuerdan que la primera oración de su primer capítulo es “el lenguaje es uno de los más notables atributos del hombre”; reconocen que esta afirmación, que significa que la existencia del lenguaje como objeto coherente y conocido no es cuestionable, dista de ser neutra o inocente. Es la premisa fundacional de la lingüística, que implica estudiar este objeto, de tal modo que la autoevidencia de la categoría del lenguaje da una legitimidad semejante a la disciplina. Los autores aclaran sin embargo (1993:193):

Pero la palabra ‘discurso’ se parece a alguno de los mismos fenómenos en un modo que permite diferentes posibilidades para el estudio del campo. Las formas de análisis del discurso tienen que ver con las instituciones sociales actuales, sin respetar los límites de ‘lengua’, o lenguas nacionales como el inglés, el francés, etc. El par lengua-lingüística, entonces, no se refiere a un hecho elemental, ‘la lengua’, asociada naturalmente e inevitablemente a la disciplina que la toma como objeto. Al contrario, funciona como un poderoso dispositivo ideológico, uno que hace que algunas formas de análisis parezcan naturales y centrales, y excluye o margina otras.

Para ellos, la palabra ‘lengua’ se refiere a “un cuerpo de conocimiento que es un componente esencial de los conocimientos capacitadores de la vida social cotidiana” (1993:193). Cada quien ha de volverse un lingüista popular, con teorías acerca de su propia lengua y de la de los demás.

Pierre Bourdieu, como sociólogo, lamenta la dominación de la lingüística y sus conceptos sobre las ciencias sociales. Sostiene que el modelo lingüístico pudo implantarse fácilmente en el terreno de la etnología y la sociología porque se confería a la lingüística lo esencial, es decir la *filosofía intelectualista* que hace del lenguaje un objeto de intelección más que un instrumento de acción y de poder. Y acota (1982:23): “Aceptar el modelo saussureano y sus presupuestos es tratar al mundo social como un universo de intercambios simbólicos y reducir la acción a un acto de co-

municación que, como la palabra saussureana, es destinado a ser descifrado por medio de una cifra, o de un código, lengua o cultura”.

¿Podemos hablar de una ‘dominación de la lingüística’ en las ciencias sociales? Pienso que no, que no ejerce una dominación, en detrimento de un mundo social de ‘intercambios simbólicos’. La lingüística, porque es la ciencia del lenguaje, ocupa un lugar sobresaliente: está en el centro del pensamiento, de la actividad humana, y por lo tanto, de la comunicación, que Bourdieu considera como una reducción de la acción, cuando es su esencia. Parece desear que lo que llama ‘la filosofía intelectualista’ sea más un instrumento de acción y de poder que de intelección. Tiene razón: como sociólogo, ha de considerar a la lengua como un instrumento para el desenvolvimiento personal, como un ‘instrumento de acción y poder’. Pero que sea un objeto de intelección no la hace menos; al contrario, para ser útil socialmente, la lengua necesita las dos formas, que justamente se complementan: la intelección es básica para entender el mundo, en el que nos abrimos camino con el ‘instrumento’.

Para romper con esta filosofía social, señala Bourdieu (1982), es necesario demostrar que, si bien es legítimo tratar las relaciones sociales – y las relaciones de dominación mismas – como interacciones simbólicas, es decir como relaciones de comunicación que implican el conocimiento y el reconocimiento, no hay que olvidar que las relaciones de comunicación por excelencia que son los intercambios lingüísticos también son relaciones de poder simbólico donde se actualizan las relaciones de fuerza entre los hablantes o sus grupos respectivos. Cabría precisar que, en el marco de este estudio, los intercambios lingüísticos no son considerados como relaciones de poder ‘simbólico’, sino más bien ‘real’. Lo que se critica es el abuso del poder innegable que da el discurso, ejercido durante y por medio de los intercambios lingüísticos. Bourdieu (1982) explica que este modelo sencillo de la producción y de la circulación lingüística como relación entre los hábitos lingüísticos y sus mercados no intenta negar ni reemplazar el análisis propiamente lingüístico del código; permite comprender los errores y los fracasos a los que se expone la lingüística cuando, a partir de uno sólo de los factores en juego, la competencia propiamente lingüística, definida arbitrariamente y sin importarle las condiciones sociales de producción, intenta dar razón del discurso en su singularidad coyuntural. Dice Bourdieu (1982:14-15): “En efecto, mientras ignoren el límite que es constitutivo de su ciencia, los lingüistas no tienen otra opción que buscar desesperadamente dentro de la lengua lo que está inscrito en las relaciones sociales donde funciona, o prac-

ticar sociología sin saberlo, es decir, con el peligro de descubrir en la gramática misma lo que la sociología espontánea del lingüista importó allí conscientemente”.

En 1982, año de edición del libro de Bourdieu, probablemente todavía se hablaba del límite constitutivo de la lingüística si se consideraba que se interesaba solamente a la sintaxis, la semántica y la fonética. Y “buscar desesperadamente dentro de la lengua lo que está inscrito en las relaciones sociales donde funciona”, que parece suscitar la burla del autor, es precisamente lo que hace el análisis del discurso. Es más, así se llega, a veces, a *practicar sociología sin saberlo...*

La gramática, dice Bourdieu, no define más que parcialmente el sentido, y es en la relación con un mercado donde se opera la determinación completa del significado del discurso. Efectivamente, la gramática, aislada del contexto social de producción verbal, tiene poco que decir del sentido. Y el discurso adquiere sus letras dentro del mercado, en medio de las relaciones sociales, de poder y de resistencia. Muchas de las determinaciones que hacen la definición práctica del sentido ocurren automáticamente dentro de este mercado y desde fuera. En el principio del sentido objetivo que nace de la circulación lingüística, según Bourdieu (1982), primero está el valor distintivo resultado de la puesta en relación que los hablantes operan, consciente o inconscientemente, entre el producto lingüístico ofrecido por un hablante socialmente caracterizado y los productos propuestos simultáneamente en un espacio socialmente determinado. Hace notar que el producto lingüístico se realiza completamente como mensaje sólo si es tratado como tal, es decir descifrado, y que los esquemas de interpretación de los receptores en su apropiación creadora del producto propuesto pueden estar más o menos alejados de los que orientaron la producción. Por medio de estos efectos inevitables, el mercado contribuye a hacer no sólo el valor simbólico, sino también el sentido del discurso.

“Lo que circula en el mercado lingüístico, dice Bourdieu (1982:16), no es ‘la lengua’, sino discursos estilísticamente caracterizados, a la vez del lado de la producción, en la medida en que cada hablante se hace un idiolecto con la lengua común, y del lado de la recepción, en la medida en que cada receptor contribuye a *producir* el mensaje que percibe y aprecia, importándole todo lo que forma su experiencia singular y colectiva”. La paradoja de la comunicación es que supone un médium común pero que sólo sale bien suscitando y resucitando experiencias singulares, es decir, socialmente marcadas.

Para van Dijk (2006:246), “el significado principal del término ‘discurso’ tal como se utiliza aquí y tal como se lo utiliza actualmente de un modo general en la mayoría de los análisis del discurso orientados socialmente, es el de un *evento comunicativo* específico”. Ese evento comunicativo es complejo e involucra a actores sociales en los roles de hablante/escritor y oyente/lector (también a veces el rol de observador o escucha), que intervienen en una situación específica (tiempo, lugar, circunstancias) determinada por otras características del contexto. Desde luego, el acto comunicativo puede ser escrito u oral, en cuyo caso aparecen a veces dimensiones no verbales, como ademanes, miradas, vestimenta, proxémica, etc. Como ejemplos, van Dijk (2006) da la conversación entre dos amigos en un almuerzo, o entre el médico y su paciente, o la lectura/escritura de una crónica periodística. Es el ámbito o significado primario *extendido* del discurso. Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999) lo llaman la perspectiva *global*, la que “tiene en cuenta la unidad comunicativa en su conjunto, su estructura, su contenido general, su anclaje pragmático (1999:19). Cabe destacar lo que escriben justamente las autoras acerca de este importante anclaje:

La pragmática, actualmente, ha dejado de plantearse como un módulo más del análisis lingüístico que explica todos aquellos aspectos del significado que la semántica no puede explicar, para convertirse en una *perspectiva*, en una forma especial de acercarse a los fenómenos lingüísticos de cualquier nivel siempre que se tenga en cuenta a los factores contextuales. (...) De este modo, podríamos decir (...) que, si bien no todo análisis pragmático es análisis del discurso, sí que *todo análisis del discurso es pragmático* (1999:23).

Como bien dicen las autoras, la pragmática ofrece la perspectiva desde la cual el analista se acerca a los fenómenos lingüísticos que se dan en el discurso. Dicho de otra manera, sirve para aprehender al discurso, como dice Maingueneau.

En la práctica diaria de los estudios del discurso, dice van Dijk (1006), también se habla de un significado primario más *restringido* del discurso, en el que, de un evento comunicativo, se abstrae la dimensión verbal del acto comunicativo; se refiere a esta abstracción como a *conversación* o *texto*. Aclara que en este sentido se utiliza ‘discurso’ para referirse al producto logrado, es decir, su resultado escrito o hablado puesto socialmente a disposición de los receptores para que lo interpreten. ‘Discurso’ es entonces el término general que se refiere a un producto verbal oral o escrito del acto comunicativo. Calsamiglia y Tusón por su parte, hablan aquí de la perspectiva *local*, que “tiene en cuenta los elementos lingüísticos que lo (al discurso) constituyen, la forma de

los enunciados, las relaciones establecidas entre ellos para formar secuencias. Tanto las unidades macrotextuales como las microtextuales son interdependientes” (1999:19).

Discurso y sociedad

El discurso, centro de todo acto de comunicación, tiene lugar en medio de la sociedad; está subordinado a las fuerzas de poder que se manifiestan en las tomas de palabra. En su artículo *El análisis crítico del discurso y el pensamiento social*, van Dijk (2001) sitúa su manera de ver el papel del lenguaje en las ciencias sociales más cerca de la perspectiva social que de la lingüística en un sentido más tradicional. Le interesa el uso real de la lengua por usuarios concretos, en situaciones sociales concretas. Y, subraya el autor (2001), ése es el ámbito – gigantesco – del discurso. Distingue por lo menos tres áreas en la relación entre discurso y sociedad. La primera es la de las estructuras sociales – desde la interacción cotidiana hasta las estructuras de grupos o de organizaciones – como condiciones para el uso del lenguaje, es decir para la producción, la construcción y la comprensión del discurso.

La segunda área es la del discurso mismo que, de muchas maneras, construye, constituye, cambia, define y contribuye a las estructuras sociales. La tercer área de contacto entre discurso y sociedad se puede llamar ‘representativa’ o igualmente ‘indexical’, en el sentido de que las estructuras del discurso hablan sobre, denotan o representan partes de la sociedad. Esta tercera manera de estudiar la relación entre discurso y sociedad se puede encontrar en estudios de novelas y telenovelas, por un lado, y en trabajos (como los suyos) sobre la manera de hablar o escribir sobre inmigrantes o las minorías étnicas en la conversación, en los manuales escolares y científicos, en los medios o en los discursos políticos y empresariales. Pero de hecho ya no hay diferencia entre ellos: hoy en día, los discursos empresariales se están volviendo políticos porque los lineamientos del Gran Capital, personificado en las corporaciones multinacionales, dictados por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y del Banco Mundial (BM), se convierten, con la anuencia, más bien con el anhelo, de los gobiernos de derecha, en políticas laborales lesivas. Con ello, se ensancha la brecha entre las clases sociales y las sociedades se polarizan.

Van Dijk precisa que la primera y la segunda aproximación (la sociedad como condición o como consecuencia del discurso, respectivamente) tiene relación con la tercera dimensión. Así lo explica (2001:2):

La manera de escribir en la prensa sobre inmigrantes es una función de la organización del periódico como empresa, de la formación de periodistas, de las rutinas diarias de ‘hacer noticias’, de la identidad de grupo y profesional de los periodistas, y muchas otras estructuras sociales más. Lo mismo es cierto para las condiciones sociales de las conversaciones cotidianas y profesionales, los textos escolares, los debates parlamentarios, y todos los miles de otros géneros de discurso. Y como acto e interacción social, el discurso también afecta a las estructuras sociales, como el discurso negativo sobre inmigrantes no solamente expresa sino también construye y confirma prejuicios y de esa manera contribuye a la reproducción del racismo.

Así, afirma van Dijk (2001), muchos espacios de la sociedad se construyen, por lo menos parcialmente, por medio del discurso; es el caso, entre otros, de la política, el derecho, la educación y la burocracia. Sin embargo, no cree que todo en la sociedad se construya con el discurso o dependa de él, pero sí que el discurso juega un papel fundamental. No solamente como acto en la interacción, o como constitutivo de las organizaciones o de las relaciones sociales, sino también por su papel crucial en la expresión y la (re)producción de las cogniciones sociales, como los conocimientos, las ideologías, las normas y los valores que compartimos como miembros de grupos, y que a su vez regulan y controlan los actos y las interacciones. Por lo tanto, la relación entre discurso y sociedad no es directa, sino mediada por la cognición compartida en la sociedad.

El discurso para acceder al poder

Como vimos, el discurso está inmerso en el contexto de la sociedad, de la que saca su sentido y su coherencia. Vivimos con él, está en el centro de toda nuestra comunicación. Pero, dado que es humano, sirve para todo lo que queremos ‘hacer con palabras’. El discurso puede ser una simple herramienta para acercarnos y enlazarnos con los seres humanos, pero a la vez puede ser un arma. En efecto, en este mundo (y en este continente y en nuestro país) lleno de desigualdades sociales y económicas, la brecha entre pobres y ricos se funda, a nivel de comunicación, en un discurso de poder al que tienen acceso los que detienen el poder económico y social, en el que tiene la mayor parte el bagaje educativo. Teun van Dijk lo explica en *Racismo y análisis crítico de los medios* (1997:19):

Uno de los problemas más acuciantes es el examen de la naturaleza del *poder social* y del abuso del poder, en especial el modo en que la dominación *se expresa* o *se representa* en texto y habla. Si el poder social (aproximadamente) se define como una forma de *control* que un grupo ejerce sobre otro, si dicho control puede extenderse hasta las *acciones* y *pensamientos* de los elementos del grupo dominado, y si la dominación o abuso de poder implica además que dicho control *beneficia* al grupo dominante, esto significa que los integrantes del grupo social dominante pueden ejercer dicho control sobre texto y habla.

La dominación que se implementa por medio del discurso, dice van Dijk (1997), implica un acceso preferente al texto y al contexto, que se convierten en base o recurso de poder comparable a recursos sociales como la riqueza, el estatus, el conocimiento y la educación, entre otros. Todos, en un momento dado, en diferentes grados según las desigualdades de nuestras sociedades, tenemos esa riqueza que es el saber hablar bien (en todos los sentidos del adverbio); es un recurso social que se obtiene o hereda en el propio medio social del que uno proviene y del que se llega a abusar, en diferentes grados, que sea para lucirse, apantallar, o claramente para dominar. Sobre esta riqueza que el hablante posee, Bourdieu dice que todo acto de palabra y, más generalmente, toda acción, es una coyuntura, un encuentro de series causales independientes: por un lado las disposiciones socialmente formadas, del *habitus* lingüístico: una cierta propensión a hablar y a decir cosas determinadas (interés expresivo); por el otro, una cierta capacidad de hablar definida inseparablemente como capacidad lingüística de engendramiento infinito de discursos gramaticalmente conformes y como capacidad social que permite utilizar adecuadamente esta competencia en una situación determinada.

Hodge y Kress (1993), por su parte, hablan de un ‘conocimiento de trasfondo’, que se encuentra tanto dentro como fuera del texto. Formamos un significado en base a un bagaje de conocimientos dados por sentados (sobre los mundos social y físico, las formas de textualidad, el sentido común, etc.). que forman parte del significado de cada texto, ‘un apremio en cada acto discursivo’ (1993:210). Dado que se dan por sentados, no aparecen claramente en un texto, pero en caso de aparecer, normalmente dejan rastros. Este conocimiento de trasfondo generalmente es ampliamente distribuido y por ello no es necesaria una gran muestra para demostrar que existe, pero es rudimentario y confuso, de modo que sus formas específicas a menudo son difíciles de articular. Explican (1993:210): “El análisis de los significados de fondo siempre necesita salir de un texto dado hacia otros sitios del conocimiento relevante, pero también necesita identificar los sitios donde el conjunto de significados de trasfondo puede ser visto”. El conocimiento de trasfondo, aunque ampliamente distribuido, es, dicen los autores, rudimentario y confuso, y cuesta trabajo articular sus formas. Pero lo es en teoría, podría decirse: pienso que no es igual de rudimentario, confuso y difícil de armar para todos. Hay, evidentemente, un acceso preferente al texto y al contexto para la élite. En efecto, van Dijk (1997) explica que la gente común sólo tiene acceso activo a y control sobre géneros de discurso como las conversaciones diarias con familia-

res, amigos y colegas, y un acceso más pasivo al discurso institucional o burocrático (cuando, por ejemplo, se sufre en una ventanilla de la administración municipal) y mediático. En cambio, las élites disponen de acceso y control sobre un espectro mucho más amplio, a nivel informal pero sobre todo sobre las formas públicas e institucionales de texto y de habla. Por ejemplo, dice van Dijk (1997), los políticos controlan el discurso gubernamental y parlamentario y tienen un acceso preferente a los medios masivos. Los periodistas tienen control sobre el discurso mediático y acceso aventajado a diferentes formas de texto y habla, como las conferencias y los comunicados de prensa, los informes y otros. Los académicos controlan desde luego las cátedras, los cursos y las publicaciones. Los jueces, además de controlar quién dice qué en el tribunal, gozan de acceso exclusivo al discurso de los fallos y veredictos. A estos ejemplos que da el autor, podemos añadir el de la iglesia, cuyos jerarcas – con honrosas excepciones, desde luego –, mediante un discurso a menudo oscuro (‘la ley Divina’, ‘el Dios severo y castigador’, el pecado), imponen incuestionablemente su autoridad a los feligreses, dictándoles cómo llevar su vida, cómo vivir.

En resumen, dice van Dijk, gracias a su posición social e institucional privilegiada, las élites tienen control de y acceso al discurso social más importante. Viceversa (en un círculo vicioso, podría decirse), ese acceso y ese control fomentan y reproducen su poder en situaciones comunicativas específicas. Podríamos decirlo de esta manera: así como el dinero llama al dinero, el discurso llama al discurso. Obviamente, subraya el autor, este control puede ser legítimo, por ejemplo en el caso del juez que tiene que reglamentar la toma de palabra en la corte, o del profesor que aplica un examen oral.

Pero de repente, algo en el discurso puede alertarnos... Acerca de este momento, Van Dijk escribe (1997:20): “los estudios críticos se dirigen específicamente a las formas ilegítimas (moral o legalmente) de control y de acceso, por. ej. cuando los políticos, periodistas, profesores, ejecutivo o jueces despojan a otros de su forma legítima de texto o habla (censura) o cuando se hace un uso de texto o habla que limita la libertad o los derechos de otros participantes (...)”. El control discursivo, precisa van Dijk (1997), puede ser aplicado a todos los niveles, como, entre otros, las variantes de lenguaje, géneros, temas, gramática, léxico, figuras retóricas, coherencia local y global, toma de turnos, cortesía. Recomienda que se haga un análisis minucioso del texto y del contexto para establecer las estrategias de esas formas de dominación discursiva.

El análisis de discurso

Remontando a las raíces de este concepto, Maingueneau señala que es difícil trazar su historia dado que no parte de un acto fundador. El análisis del discurso (AD) resulta a la vez de la convergencia de corrientes recientes y del renuevo de prácticas muy antiguas de estudios de los textos. Hacia mediados de los años 60, empiezan a definirse las corrientes que van a modelar el actual campo del AD: la etnografía de la comunicación de Gumperz y Haymes, el análisis conversacional de inspiración etnometodologista de Garfinkel y de la Escuela Francesa. Al mismo tiempo, se desarrollan las corrientes pragmáticas, las teorías de la enunciación y de la lingüística textual, de la que ya hablamos antes. Maingueneau evoca también reflexiones provenientes de otros terrenos, como la de Michel Foucault quien traslada la historia de las ideas hacia el estudio de los dispositivos enunciativos, o la de Mikhaïl Bakhtine acerca de los géneros de discurso y de la dimensión dialógica de la actividad discursiva.

Para Maingueneau, en general, se atribuye más bien el AD a la relación entre texto y contexto. Hace una gran distinción entre el AD como estudio del discurso y AD como estudio de la conversación. Como estudio del discurso, sin mayor especificación, como “el estudio del uso real del lenguaje, por hablantes reales en situaciones reales (van Dijk, 1985, citado en Maingueneau, 2002:42), el AD aparece como la disciplina que estudia el lenguaje como actividad anclada en un contexto, produciendo unidades transoracionales. En esta perspectiva, señala Maingueneau, el AD tiene que ver con los géneros de discursos; puede interesarse en los mismos corpora que la sociolingüística y el análisis conversacional, pero con un enfoque diferente. Encontrándose en el cruce de las ciencias sociales, dice el autor, es muy inestable. Hay analistas del discurso un tanto sociólogos, otros más bien lingüistas, otros más bien psicólogos. Contradiendo a Bourdieu quien lamentaba la dominación de la lingüística sobre las ciencias sociales, podemos afirmar que los lingüistas, particularmente los analistas de discurso, ayudan a las ciencias sociales. En general, dice Maingueneau (2002), se vincula el AD con la relación entre texto y contexto; por lo tanto no se habla de AD para trabajos de pragmática que se basan en enunciados descontextualizados.

A raíz de la apertura de un diálogo entre las disciplinas que trabajan sobre el discurso y entre las diferentes corrientes de AD, Maingueneau distingue algunos polos: (1) los trabajos que ubican el discurso en el marco de la interacción social; (2) los trabajos que se centran en el estudio de situaciones de comunicación, y por lo tanto, de los géneros de discursos; (3) los trabajos que articu-

lan los funcionamientos discursivos sobre las condiciones de producción de conocimientos o sobre posicionamientos ideológicos; (4) los trabajos que ponen en primer plano la organización textual o la localización de marcas de enunciación. Y precisa (2002:44):

Además, numerosas investigaciones que se reclaman del análisis del discurso no intentan con prioridad comprender funcionamientos discursivos sino que se conforman con estudiar fenómenos muy localizados para elaborar interpretaciones sobre corpora ideológicamente sensibles. En este caso, los conocimientos que proporciona el AD son puestos al servicio de una mirada militante. La Escuela Francesa de los años 60 tenía así una mirada militante, apoyada en una teoría del discurso de inspiración psicoanalítica y marxista.

La corriente más reciente de ‘análisis crítico del discurso’ (Critical Discourse Analysis) aspira a estudiar – para hacerlas evolucionar – las formas de poder que se establecen por medio del discurso. Se trata, dice Maingueneau, de una “acción que se encuentra inevitablemente con la interrogación: el descubrimiento de una ideología en los textos, como se preguntan Widdowson y de Beaugrande, ¿no implica otra ideología en el analista? (2002:44)”. Obviamente, para que aparezca la ideología en el discurso, debe existir un parámetro, que está en el simple lector y, desde luego, en el analista. Preguntarse sobre la ideología del analista equivale literalmente a debatir sobre su posición, su mirada; estamos hablando de la esencia de su trabajo: ¿qué hago aquí? ¿Para qué me pongo a analizar el discurso, *las aventuras de Tintin*? Además, no se necesita ser analista para sentir disgusto o agrado al leer o escuchar algo. Así de sencillo.

La ideología se anida en el discurso; tiene un doble rostro: para Hodge y Kress (1993: 210), “la ideología transmite y vuelve naturales las contradicciones, y esto normalmente aparece como un complejo, un juego de elementos contradictorios o versiones de la realidad física y social. El análisis ideológico es incompleto hasta que haya localizado las contradicciones estructurales que operan en práctica, en nombre de un conjunto dado de intereses”. Además, sostienen los autores, la ideología está registrada en la práctica social (1993: 210): “las formas ideológicas son estructuras de significado (versiones de relaciones sociales) que son inseparables de un conjunto de prácticas que son ellas mismas tipos de significado. El análisis ideológico del discurso debe tomar cabalmente en cuenta las ideologías registradas en las prácticas discursivas”.

La manipulación de la gramática es una manera de expresar la ideología en el discurso. Por ejemplo, alterando un campo semántico para insertarle vocablos ajenos que pueden adquirir así un significado despectivo, burlón o racista. La sintaxis también es ‘manoseable’: unos cuantos cambios lingüísticos bastan para dar un giro recio, intencional, a una información. Son las transfor-

maciones de las que hablan Hodge y Kress (1993:26-7), de las cuales retendremos dos: la pasiva y la nominal. Con la transformación pasiva, es posible, por ejemplo, hacer ‘esfumarse’ al actor que ya se encuentra de por sí alejado del proceso por medio de la preposición ‘por’; es muy efectivo en notas de prensa política, según si el medio está a favor o en contra de un gobierno. Por ejemplo: “La policía federal detuvo a 135 globalifóbicos” puede cambiarse a “135 globalifóbicos fueron detenidos” o “Detenidos, 135 globalifóbicos”. Al desaparecer el actor, dicen Hodge y Kress, desaparece la causa del proceso, y puede ser muy difícil o imposible recuperarla. El verbo ‘ser’ hace que el verbo principal cambie de un proceso real a un proceso acabado, es decir, a un adjetivo, un estado. Por otra parte, escriben los autores, la transformación nominal destruye a los participantes; en lugar de ellos, crea un nuevo nombre. Al carecer de un verbo conjugado, esta transformación tiene la ventaja (para el propósito del que escribe la nota) de no ser marcada por el tiempo gramatical; quedar fuera del tiempo o de la modalidad. Como ejemplo, queda “Detención de 135 globalifóbicos”: es imposible saber quién los detuvo y cuándo. Otro ejemplo es el uso ideológico del léxico; Hodge y Kress escriben acerca de la primera guerra del Golfo, en 1991 (1993:161):

Los estrategas que planearon y administraron la guerra en ambos lados sabían de la importancia de controlar el flujo de ‘información’. En ese proceso, los desarrollos en las tecnologías de la información jugaron un papel importante, construyendo y haciendo circular textos y versiones de la realidad que ganaron la ‘batalla de las mentes’ que hizo sombra a la guerra en tierra, sin los cuales la guerra en tierra no podía ser ganada, o no era digna de la victoria.

Ilustrando su enfoque lexicológico del estudio del discurso de los medios, los autores tomaron un inventario de calificativos usados por la prensa británica para reportar acerca de la guerra en el Golfo Pérsico, calificativos retomados de una lista publicada por el diario *The Guardian*, titulada “Mad dogs and Englishmen” que reproducimos parcialmente:

They have ²² ...	We have...
Censorship	Reporting guidelines
Their boys are...	Our boys are...
Paper tigers	Lionhearted
Cannon fodder	Dare devils
Bastards of Baghdad	Young knights of the skies
Their missiles cause...	Our missiles cause...
Civilian casualties	Collateral damage
Their boys are motivated by ²³ ...	Our boys are motivated by...

²² Fuente normal: Hodge, R. & Kress, G. (1993 [1979]). *Language as Ideology*. London: Routledge, p.162.

Van Dijk (1997:16) señala que “una gran parte de la labor del análisis del discurso se dirige a subrayar las *ideologías* que desempeñan un papel en la reproducción de o la resistencia a la dominación o la desigualdad”. Sin embargo, dice Maingueneau (2002), hay algunos (como Bourdieu²⁴) que son tentados en ver en el análisis del discurso sólo un espacio transitorio, un campo parasitario de la lingüística, de la sociología o de la psicología que, en cambio, sí serían verdaderas disciplinas. Otros, inspirados por la Escuela Francesa, ven en él una suerte de espacio crítico, de lugar de interrogación y de experimentación donde pueden manifestarse los problemas con que se topan las disciplinas constituidas. En este caso, afirma Maingueneau (2002), su estatuto se acercaría al de la filosofía y, en un caso como en otro, se trata más de un espacio de problematización que de una verdadera disciplina. De todas maneras, subraya el autor, la historia del AD desde los 60 muestra que su carácter disciplinario no ha dejado de fortalecerse. Si bien no se puede negar que al principio tenía un alcance crítico, progresivamente se ha interesado en el conjunto de las producciones verbales, desarrollando un aparato conceptual específico; ha hecho dialogar cada vez más sus múltiples corrientes y definido métodos distintos de los del análisis de contenido o de acciones hermenéuticas tradicionales. Y, enfático, Maingueneau remata (2002:43): “La existencia misma de una disciplina como el análisis del discurso constituye un fenómeno que no es anodino: por primera vez en la historia, la *totalidad* de los enunciados de una sociedad, aprehendida en la multiplicidad de sus géneros, es llamada a devenir objeto de estudio”. He allí de nuevo la idea de que el discurso no tiene linderos y que moldea su contexto: la totalidad de los enunciados y la multiplicidad de sus géneros son una manera de decir: ¡el discurso lo es todo!

Para practicar el análisis de discurso, podríamos pensar que es detenernos en oraciones particulares que nos llamen la atención, y, minuciosamente, buscar lo que ocultan; o podría ser también leer, o colarnos, entre las líneas, en busca del significado social. Pero ¿son necesarias esas suertes de contorsiones lingüísticas para buscar el significado social? Solamente nos tenemos que detener para mirar lo que tenemos ante los ojos, que quizás no es obvio inmediatamente, como dice van Dijk (1997), pero que allí se encuentra; pueden ser giros semánticos y léxicos, negaciones, voz

²³ Fuente en itálicas: Jingoism: Mad Dogs and Englishmen – Handout. (2007). *Media Awareness Network*. Canadá: Ottawa. Accesible el 10 de julio de 2007 en

http://www.media-awareness.ca/english/resources/educational/handouts/broadcast_news/jingoism.cfm

²⁴ Nota del autor.

pasiva, sustantivización, etc., evidencias de la lengua misma que reflejan, desde luego, una ideología. En este punto, recordemos el concepto de organización transoracional de Maingueneau, que supone que uno atraviesa las oraciones, las sobrevuela, para tener una vista más integral del objeto de estudio. De cualquier forma, se trata de sacudir al texto suavemente para aflojar sus oraciones y así empezar a deconstruirlo, desarmarlo, pero sin perder su consistencia.

Este análisis se centra en las estrategias de manipulación, legitimación, creación de consenso y otros mecanismos discursivos que influyen en el pensamiento y a veces en las acciones, en beneficio del poseedor preferente del discurso. Recordemos que el discurso es usado por las élites muy a menudo como arma de poder más que como simple herramienta de comunicación. Se convierte en arma porque sirve para imponerse y dominar. Van Dijk lo explica así (1997:16): “Cuando se estudia el rol del discurso en la sociedad, el ACD se centra particularmente en las relaciones (de grupo) de *poder, dominación y desigualdad*, así como en la manera en que los integrantes de un grupo social los *reproducen* o les *oponen resistencia* a través del texto y del habla”. Por medio del estudio crítico del discurso, precisa el autor, lo que se pretende es descubrir, revelar o divulgar lo que es implícito, lo que está escondido o no es obvio inmediatamente en las relaciones de dominación discursiva. No olvidemos que, como dijimos hace rato, lo ideológicamente cargado, las muestras de dominación, no necesariamente se ocultan; están a la vista, solamente hay que detenerse un poco. En ese momento, lo que aparece a la superficie del texto (verbal o visual) puede ser síntoma de algo más.

Discurso e ideología

Puede considerarse, en general e idealmente, que en un trabajo de investigación, lo que se pretende es llegar a la verdad, que deviene anhelo del investigador. La verdad en el discurso, y más generalmente en las humanidades, oculta tras las palabras, es borrosa; nadie la tiene totalmente porque no es asequible ni comprobable como, probablemente, en las ciencias exactas. En éstas, a menudo se logra comprobar fehacientemente la hipótesis planteada, gracias, por ejemplo, a las pruebas matemáticas o de laboratorio. Entonces, en las humanidades y en el discurso, si parece que la verdad es inalcanzable, ¿qué hay, en el analista, que pueda suplir ese anhelo de ella? ¿Qué es lo que lo motivará? Las humanidades, justamente como lo dice su nombre, se dedican a estudiar lo humano. Una investigación en esta área generalmente busca interrogar la historia, aportar

una solución a problemas sociales, mejorar la condición humana. Mejorar la condición humana implica reconocer, básicamente, la igualdad entre los seres humanos, la justicia y la paz que devienen, filosóficamente hablando, la única verdad del investigador en humanidades. El primer ‘considerando’ del preámbulo de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, adoptada y proclamada por la Resolución de la Asamblea General 217 A (III) del 10 de diciembre de 1948, plantea que la libertad, la justicia y la paz en el mundo se sustentan en “el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana” (1948).

Si investigamos el discurso y la comunicación “de un modo sociopolítico consciente y oposicionista”, como dice van Dijk (1997:15), tenemos la vía trazada, la motivación bien fundada. El analista, partiendo de su consciencia sociopolítica (de su ideología), solo frente a su texto, empieza a leerlo con una mente perspicaz y una mirada diligente. Ya se instaura entre los dos la cercanía que será suya por un tiempo. Y pronto nacerá el anhelo, tal vez no de verdad, sino de (¿utópico?) cambio del mundo, llanamente. En este momento germinal, ¿estamos ante el discurso o frente a él? Depende del grado de oposición, del encono, entre (el autor de) el discurso y el analista: *ante el discurso* si aprobamos sus rasgos ideológicos, si somos solidario con ellos, y *frente a él*, enfrentado, prácticamente confrontado a él, si es necesario develar, denunciar, y combatir su ideología desde una posición opuesta. Es una cuestión de equilibrio entre las dos ideologías: si son afines, si el escrutador hace suya la del (autor del) discurso, no habrá movimiento en la balanza. Pero si hay en el discurso una ideología dominante, una fuerza imponente ejercida por medio de las palabras o del lenguaje de diversas formas, como en las imágenes de Hergé, la mirada, la ropa, la música, entonces la balanza se inclinará obviamente hacia donde hay más poder, más peso, y el analista, desde su consciencia sociopolítica y por ende desde su ideología, erigirá otro discurso, de resistencia, producto de su análisis y de su escritura, opuesto al discurso analizado e impugnado, y que le hará contrapeso, a favor de las personas que no tienen acceso a ningún discurso, cuya voz será. Pero habrá que ver si le dan después acceso al discurso como lo dan a la élite...

Sylvie Bruxelles (2002) señala que la ideología ocupaba un lugar central en el análisis del discurso francés de los años 60-70. En esa época, recuerda Bruxelles, el filósofo marxista crítico Louis Althusser estaba desarrollando una teoría de las ideologías según la cual la ideología representaba una relación imaginaria de los individuos con su existencia, que se concretizaba materialmente en aparatos y prácticas. Según él, dice Bruxelles (2002), la ideología está ligada al inconsciente por

medio de la interpelación de los individuos en sujetos; si hay evidencias como las que hacen que una palabra designe una cosa o tenga un significado, las hay también de que somos sujetos, lo que es un efecto ideológico elemental. La autora menciona también a Michel Pêcheux, quien reunió a su alrededor, de 1969 a 1983, a varios lingüistas, historiadores y filósofos quienes se esforzaron en articular la teoría del discurso y la de las ideologías.

Posteriormente, en los años 80, explica Bruxelles, la noción de ideología no es más que rara vez objeto de teorizaciones. Además, los corpora estudiados han variado: Pêcheux señala que, al darse cuenta la escasa plusvalía heurística que trae el estudio de corpora de ‘aparatos’ de fuerte coherencia interna como el discurso comunista, el discurso socialista, o de extrema derecha, los analistas del discurso se desplazaron hacia discursos ‘ordinarios’, mediáticos, escolares, lexicográficos, etc.

Sobre la actualidad, Bruxelles escribe que ahora, es el “Critical Discourse Analysis” que, en torno a T.A. Van Dijk, hace el uso más masivo de la noción de ideología, aplicada en particular al sexismo y al racismo y asociada a corrientes cognitivistas. Para Van Dijk (1996, citado en Bruxelles, 2002:303), el proyecto de este ‘análisis sociopolítico del discurso’ es de

redefinir en primer lugar, de manera muy específica y precisa, lo que son las ideologías, es decir, los sistemas sociocognitivos de las representaciones mentales socialmente compartidas que controlan a otras representaciones mentales tales como las actitudes de los grupos sociales (incluyendo los prejuicios) y los modelos mentales (...). En segundo lugar, queremos buscar, de manera sistemática, por cuáles estructuras del discurso tales como las estructuras semánticas (los sujetos, la coherencia), la sintaxis (el orden de las palabras, etc.), el léxico, los actos de lenguaje, etc., las opiniones ideológicas se manifiestan en el texto y las palabras.

Por su voluntad de sistematización de la relación ideología/discurso, dice Bruxelles, el Análisis Crítico del Discurso contemporáneo tomó así el relevo del análisis del discurso a la francesa de los años 70, incluso en su mirada militante. Van Dijk, escribe Bruxelles, ha pensado que el análisis del discurso debe tener una dimensión ‘social’. En la elección de sus orientaciones, de sus temas y de sus publicaciones, el análisis del discurso debe estar presente en los debates sociales de hoy en día y hacer investigaciones útiles a los desfavorecidos.

Entonces, ¿hay una diferencia entre el análisis del discurso (AD) y el análisis crítico del discurso (ACD)? Hasta aquí he usado el término ‘Análisis Crítico del Discurso’ (ACD) para ubicar, en un primer tiempo, las dos concepciones y también para citar a Bruxelles y a van Dijk (1997:16), para

quien el ACD reside en “*un planteamiento, posicionamiento o postura explícitamente crítico para estudiar el texto y el habla*”. Se trata de una postura, de una disposición ante el discurso, y por ello no cabe hacer la distinción; practicar el análisis del discurso es una cuestión de mirada acuciosa y responsable, en diferentes grados de crítica. Así opinan hoy en día Teun van Dijk y Teresa Carbó, quien dice convencida: “*Análisis crítico del discurso es un pleonasma porque el análisis del discurso es una actividad meramente crítica*”²⁵.

b) El discurso visual

¿Una gramática del diseño visual?

En esta segunda parte hablaremos del discurso visual. Si nos preguntamos si las imágenes son tan significantes como las palabras hasta el punto de formar un discurso, la respuesta es que sí: las imágenes, y particularmente en este estudio de las historietas, son significantes, y forman un verdadero discurso. Además, si para van Dijk, el texto o la conversación concretos devienen discurso cuando son socialmente desplegados, entonces lo mismo sucede con las imágenes socialmente desplegadas, como las historietas, las publicidades, los manuales escolares, las revistas, la televisión, las películas, etc.

Hay otras similitudes entre los dos discursos. Kress y Van Leeuwen hablan literalmente, en el subtítulo de su libro, de la gramática del diseño visual; usan un término normalmente reservado al lenguaje verbal. En su prefacio, Kress y Van Leeuwen escriben (1998:vii):

Ambos habíamos trabajado sobre el análisis de los textos verbales y cada vez más sentíamos la necesidad de una mejor comprensión de todas las cosas que van con lo verbal: las expresiones faciales, los ademanes, las imágenes, la música, etc. Esto no solamente porque queríamos analizar la totalidad de los textos en los que estos modos semióticos jugaban un papel vital más que sólo la parte verbal, sino también para entender mejor la lengua. Así como el conocimiento de otros lenguajes puede abrir otras perspectivas sobre la lengua propia, del mismo modo el conocimiento de otros modos semióticos puede abrir nuevas perspectivas sobre la lengua.

Y en la introducción, los autores explican lo del subtítulo “*grammar of visual design*”, sobre el cual dudaron. En efecto, la palabra ‘gramática’ a menudo sugiere la idea de reglas, que en muchas áreas profesionales hacen la diferencia entre una ‘amateur’ y un profesional. Lo que buscaron expresar es algo diferente: desde su punto de vista, en general la semiótica visual se ha con-

²⁵ Sesión del 24/3/06 de la Red México de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED), CIESAS-Tlalpan, D.F.

centrado en lo que los lingüistas llamarían ‘lexis’ más que ‘gramática’, en el vocabulario (el significado denotativo y connotativo, iconográfico e iconológico de los personajes, lugares y cosas, incluyendo las abstractas, retratados en la imagen). En su libro, enfocan, por contraste (1998:1): “en la ‘gramática’, en la manera en que estas personas, lugares y cosas representados se combinan en un todo significante. Justo como las gramáticas de las lenguas describen cómo las palabras se combinan en cláusulas, oraciones y textos, así nuestra ‘gramática’ visual describirá la manera en que estas personas, lugares y cosas retratados combinan en ‘manifestación’ de mayor o menor complejidad y extensión”.

Hasta ahora, señalan Kress y Van Leeuwen (1998), el enfoque ha sido en la descripción estética, formal de las imágenes, a veces con base en la psicología de la percepción, o en descripciones más pragmáticas, por ejemplo, cómo la composición puede usarse para llamar la atención del que ve la imagen sobre una cosa más que otra.

Si bien son enteramente válidos, estos enfoques no lo dicen todo. La “gramática del diseño visual” juega un papel igualmente vital en la producción del significado. Kress y Van Leeuwen explican (1998:1): “Intentamos proveer inventarios de las mayores estructuras composicionales que han venido siendo establecidas como convenciones en el transcurso de la historia de la semiótica visual, y analizar cómo son usadas para producir significado por los hacedores de imágenes contemporáneos”.

La gramática, que siempre ha sido y sigue siendo formal, generalmente ha sido estudiada sin tener en cuenta al significado. Sin embargo, señalan, los lingüistas y la escuela del pensamiento lingüístico de los que se inspiran en parte, ven las formas gramaticales como recursos para codificar interpretaciones de experiencia y formas de (inter)acción social. Mencionan a Benjamin Lee Whorf quien debatía sobre este punto en relación con las lenguas desde el enfoque de las diferentes culturas, y a los lingüistas críticos de la East Anglia School, quienes han mostrado que las diferentes interpretaciones de sucesos pueden también ser codificadas en una misma lengua con base en diferentes posiciones ideológicas. Es el caso, como ya hemos visto, de la sustantivización que permite obviar el sujeto, o la voz pasiva donde se omite el agente, o la voz activa que requiere de un sujeto activo y un objeto, recursos usados en cierta prensa para defender la autoridad política o policiaca o bien para evidenciarla. Aluden a Michael Halliday para quien la gramática va más allá de las reglas de corrección, porque permite a los seres humanos construir una imagen

mental de la realidad, dar sentido a sus experiencias de lo que sucede en su interior y a su alrededor.

Sin embargo, subrayan que la analogía con la lengua no implica que las estructuras visuales sean como las estructuras lingüísticas; la relación es mucho más general. Las estructuras visuales realizan significados de la misma manera que las lingüísticas y por ello apuntan a diferentes interpretaciones de la experiencia y diferentes formas de interacción social. Los significados aparecidos en la lengua y en la comunicación visual en parte se superponen: ciertas cosas pueden expresarse tanto verbal como visualmente; y en parte divergen: unas cosas pueden ‘decirse’ visualmente, otras sólo verbalmente. Pero evidentemente, aún cuando algo puede ser dicho tanto visual como verbalmente, la manera en que será dicho es diferente, recalcan Kress y van Leeuwen (1998:2): “Por ejemplo, lo que se expresa en la lengua por medio de la elección entre diferentes clases de palabras y estructuras semánticas es, en comunicación visual, expresado por medio de la elección entre, por ejemplo, diferentes usos de colores, o diferentes estructuras composicionales”.

Los autores consideran pertinente preguntarse de qué una gramática lingüística es una gramática; se suele contestar que es una gramática del inglés, del armenio, del swahili. Una respuesta un poco menos convencional sería que es un inventario de elementos y reglas que subyacen la comunicación verbal específica a cada cultura. Respecto a su ‘gramática visual’, consideran (1998) que es una gramática del diseño visual. Porque se necesita un término que englobe tanto la pintura al óleo como el esquema de una revista, tanto la historieta como el diagrama científico. También dicen que es la gramática del diseño visual de culturas ‘occidentales’ y por ello es un inventario de elementos y reglas subyacentes a una forma específica a una cultura, de comunicación visual.

Los límites de la ‘gramática del diseño visual’ no son los de los estados naciones; aunque, obviamente, hay variantes culturales y regionales, se ha extendido dondequiera que la cultura occidental es la cultura dominante. Esto significa que no es una gramática universal; el lenguaje visual no es transparente ni universalmente entendido, sino culturalmente específico. Kress y Van Leeuwen reconocen que los elementos como ‘centro’, ‘margen’, ‘parte superior’ o ‘inferior’ se usarán en la semiótica visual de cualquier cultura, pero con significados y valores que probable-

mente difieran de los de las culturas occidentales. Una ilustración de ello es el sentido de la lectura y de la escritura.

Análisis del discurso e imágenes

Así como el discurso verbal es instrumento de la élite y del poder en general, también lo son las imágenes. Aquí también es una cuestión de acceso al discurso – visual en este caso –, porque una persona sencilla, aunque sepa dibujar (como hablar) no tiene acceso a los medios ni a los espacios donde podría presentar su creación y expresarse por medio de ella.

Como dicen Kress y Van Leeuwen (1998), analizar la comunicación visual debería ser una parte importante de las disciplinas críticas. Aunque se enfocan en su libro en el sistema de la comunicación visual más que en sus usos, ven imágenes de todo tipo enteramente dentro de la ideología, como medios para el surgimiento de posiciones ideológicas. Escriben (1998:12): “El creciente proyecto del ‘análisis crítico del discurso’ intenta mostrar cómo los aparentemente neutros, puramente informativos, discursos de los reportes de periódicos, publicaciones de gobierno, reportes de ciencias sociales, etc., pueden de hecho transmitir actitudes ideológicas en igual cantidad que los discursos que editorializan o propagandizan más explícitamente, y cómo la lengua se usa para presentar poder y estatus en la interacción social contemporánea”. Acerca de los reportes de periódicos, los autores notan que si bien ha aumentado el monto de la información, al mismo tiempo su diversidad ha disminuido, de modo que se vuelve sumamente importante saber ‘leer entre las líneas’, con el fin vislumbrar al menos una posibilidad de un punto de vista alternativo. Los tradicionales signos mismos de diferencias de poder no han desaparecido, sostienen, y se expresan de modos cada vez más sutiles que no siempre conducen a la consciencia. Kress y Van Leeuwen señalan que hasta ahora el ACD se ha confinado a textos verbales, o partes verbales de textos que también recurren a otros modos semióticos para dar a entender su mensaje.

El ACD, dicen los autores (1998), se ha concentrado en textos informativos en detrimento de los tipos de textos que son considerados de ‘entretenimiento’, como las películas, las series televisivas, la literatura, etc. El arte debe ser enfocado desde el punto de vista de la crítica social, como han hecho otros, por ejemplo, las escritoras feministas sobre arte. El análisis crítico del discurso se ha preocupado no sólo por el análisis de textos, sino también por amplios temas en comunicación. Consideran que la incursión de lo visual en numerosos terrenos de la comunicación pública

donde anteriormente la lengua era la única dominante, es un tema igualmente significativa para el análisis crítico del discurso. Kress y Van Leeuwen precisan (1998:13):

Como tal vez ya es obvio a partir de lo que hemos dicho hasta aquí, creemos que el diseño visual, como la lengua, de hecho como todos los modos semióticos, llena dos funciones mayores. Para usar los términos de Halliday, cada semiótica llena a la vez una función ‘ideacional’, una función de representar ‘el mundo alrededor y dentro de nosotros’ y una función interpersonal, una función de establecer las interacciones sociales como relaciones sociales. Bien sea que entablemos una conversación, produzcamos una publicidad o toquemos una pieza de música, simultáneamente estamos comunicando, haciendo algo a, o para, o con otros, en el aquí y ahora del contexto social (trocar noticias con un amigo; persuadir al lector de una revista para que compre algo; entretener a una concurrencia) y representando algunos aspectos del mundo ‘allá afuera’, que sea en términos concretos o abstractos, (el contenido de una película que vimos, las cualidades del producto publicitado, un estado de ánimo o un sentimiento de melancolía o una energía exuberante traída musicalmente)”.

Los procesos narrativos visuales

Al igual que en la narración, en las imágenes también hay *participantes*. Es lo que consideran Kress y Van Leeuwen (1998); usan este término técnico, más precisamente *participantes representados*, en lugar de los ‘objetos’ o ‘elementos’ que ocupan generalmente las imágenes. Los participantes representados, según ellos, son *sujeto de la comunicación*; es la gente, son los lugares y las cosas – incluyendo las abstractas – representados en y por la imagen, como también en y por el habla o la escritura, acerca de los cuales o de lo cual estamos produciendo imágenes, hablando o escribiendo. Están dentro de la imagen, dentro del discurso.

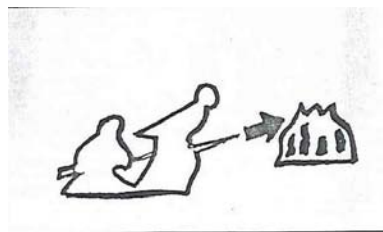
Además de los representados, y no contiguos, tenemos los *participantes interactivos*. Ellos se encuentran *en el acto de comunicación*, son los que hacen imágenes o las ven, hablan o escuchan, escriben o leen. Lógicamente, ellos están fuera de la imagen; podría decirse que son los sujetos frente al material, haciéndolo o leyéndolo. Son los reales productores y espectadores de las imágenes.

Para Kress y Van Leeuwen, en imágenes altamente abstractas como los diagramas, no cuesta trabajo determinar quiénes o qué son los participantes representados: los cuadros o círculos son como nombres y las flechas como verbos (o procesos), y juntos forman especies de oraciones. Las imágenes naturales, por su lado, pueden ser analizadas en participantes y procesos de la misma manera que los diagramas. Hay dos formas de verlo: la primera es a través de la teoría formal del arte cuyo lenguaje es, en su mayor parte, formalista y se basa en la psicología de la percepción. Los participantes son llamados ‘volúmenes’ o ‘masas’, cada uno con su ‘peso’ o ‘tirón gravitacional’. Los procesos se llaman ‘vectores’, ‘tensiones’ o ‘fuerzas dinámicas’. Pero, recalcan

Kress y Van Leeuwen, lo que importa a la hora de identificar a los participantes, es que esos ‘volumenes’ son percibidos como entidades distintas que son salientes (‘pesadas’) en distintos grados por sus tamaños, formas, colores, etc.

La segunda manera de identificar a los participantes es la de la teoría semiótica funcional de Halliday. El aparato conceptual de esta teoría, dicen los autores, hasta hoy ha sido aplicado solamente a la lengua, que es el sistema semiótico más frecuente y metódicamente analizado; se orienta más hacia las funciones semánticas que hacia las formas de los participantes. Usa términos como ‘actor’, ‘meta` y ‘receptor’, más que ‘volumen’ y ‘masa’.

Sin embargo, los dos enfoques son compatibles. Para exponer su idea, Kress y Van Leeuwen recurren a una imagen titulada “The British used guns”, proveniente de un libro de texto de primaria australiano para estudios sociales, usada anteriormente por Oakley *et al.* (1985, citados en Kress & Van Leeuwen, 1998:48). La imagen relaciona a dos soldados británicos con unos aborígenes mediante un esquema transaccional en el cual los británicos juegan el papel de ‘actor’ (la parte que realiza la acción) y los aborígenes, el de ‘meta’ (la parte que es objeto de la acción realizada). Kress y Van Leeuwen trans-



forman estas relaciones en forma lingüística, pero señalan que esta evolución se hace de todos modos por medios pictóricos. Observan que el código semiótico de la lengua y el de las imágenes tienen cada uno su muy particular modo de realizar lo que, a fin de cuenta, son quizás relaciones semánticas muy similares. Así lo explican (1998:44): “Lo que en la lengua es realizado por palabras de la categoría ‘verbos de acción’, en las imágenes es realizado por elementos que pueden ser formalmente definidos como *vectores*. Lo que en la lengua es realizado por preposiciones locativas, es realizado en las imágenes por las características formales que crean el contraste entre el primer plano y el segundo plano”. Señalan sin embargo que la distribución de posibilidades de realización entre los diferentes códigos semióticos es determinada histórica y socialmente y depende de las potencialidades y limitaciones propias de un medio semiótico.

Podemos resumir estas ideas por medio del siguiente cuadro que muestra ciertas equivalencias de nociones entre la narración verbal y la visual:

NARRACIÓN	IMÁGENES
funciones	participantes
agente	actor
paciente	meta/receptor
verbo de acción	vector
preposiciones locativas	Uso de 1 ^{er} /2 ^{do} plano

Lo que se destaca en este cuadro, en cuanto a la noción de agentividad, es la equivalencia de los conceptos de ‘agente/actor’ y de ‘paciente/meta/receptor’; es una prueba más que las imágenes también son lenguaje; son narración, discurso.

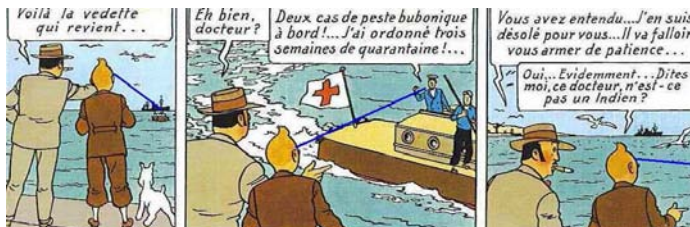
A continuación, veamos unos ejemplos de vectores tomados del corpus:

1. En TEM, las viñetas de 1.b2²⁶ a c1 nos ubican en la oficina del jefe de la policía de Callao. Sabemos desde BOU que el sospechoso del secuestro de Tournesol es ‘el indio’, por lo que no



tardamos en encontrar, o al menos imaginar, al ‘culpable’ desde la quinta viñeta de este relato.

Tintin y Haddock están sentados en la oficina del jefe de la policía de Callao; sus sillas están de lado en relación con el escritorio y Tintin, quedando orientado hacia la ventana, tiene que voltear la cabeza hacia la izquierda para dirigirse al funcionario. ‘El indio’ no aparece físicamente en la imagen pero Tintin cree de repente haberlo visto espiando por la ventana y se levanta de su silla, asegurando que alguien estaba allí. La agentividad de Tintin, manifestada en su coraje, se refleja en la imagen por medio de los vectores formados por el movimiento inclinado de su cuerpo, su mirada



y su dedo índice dirigidos hacia ‘la aparición’.

2. En esta búsqueda desenfadada, cegado, Tintin sospecha ahora de todos, hasta

²⁶ 1.b2: convención para las coordenadas de la viñetas: después de la abreviatura en tres letras del título de la aventura (TEM), el primer número (1) es la página; la letra (b) es la segunda tira (de cuatro: de ‘a’ a ‘d’) y el número (2) es aquí la segunda viñeta de la tira.

del médico que regresa del barco declarado en cuarentena. En TEM.5.b2 a c.1, se presenta un conjunto de imágenes significativas: en un acceso netamente racista, el joven pregunta al comisario si el médico es indio. En b2, el vector es su mirada hacia el médico quien da su parte al comisario, lo mismo en la tercera viñeta: la mirada de Tintin sigue al médico aunque haya salido de la imagen.



En la cuarta, (c1), evadiendo responder al policía que inquiriría sobre su pregunta y fingiendo repentinamente perder el interés, el joven sigue mirando al médico que se ha alejado aún más del marco de la imagen.

3. En la misma aventura, en las viñetas de 44.b1 a c1, Tintin encabeza, adelante de Haddock y Zorrino, la marcha dentro de una galería que debería llevarlos al anhelado Templo del Sol. Ahora, claramente, durante estas viñetas, el vector es el fusil que el reportero lleva apuntando hacia delante, como hacia el 'indio'. Aunque sea agente, Tintin ha de sentirse también paciente porque necesita de su arma para protegerse contra un probable enemigo. Detrás de él, el capitán expresara una duda y su fusil se vuelve vector divergente.



4. En ORE, el primer libro del corpus, Tintin, recién fugado de la cárcel, se ha apoderado de un coche del ejército santheodoriano con el que pretende llegar al país vecino, Nuevo Rico. Pero el puesto fronterizo está cerrado. En la primera viñeta, encontramos dos vectores: los faros del coche, cuales ojos amenazantes, se acercan a toda velocidad de los dos guardias. Una barrera de madera, vector opuesto, los protege de los intrusos, pero la máquina infernal no se detiene y rompe el obstáculo.



Terminaremos precisando que, dada la analogía entre las agentividades visual y verbal, se infiere que el agente (de Brémond) siempre será el que llevará y dirigirá el vector y que el paciente será el receptor hacia el cual apunta el vector. Ambas agentividad sirven, una u otra o las dos a la vez,

en un momento dado, para definir los roles narrativos; cualquiera de las dos podrá servir para el análisis ‘multicanal’ de la agentividad.

Los patrones narrativos

En las imágenes, los agentes de Brémond son los ‘participantes’. La relación entre agente y paciente ahora es entre ‘actor’ y ‘meta’. Dado que aquí no hablan, están conectados por un vector, escriben Kress y Van Leeuwen (1998), y son así representados como haciendo algo uno al otro o para el otro; es lo que llaman un patrón narrativo. Los patrones narrativos sirven para presentar acciones o acontecimientos en desarrollo, procesos de cambio y arreglos espaciales transitorios. El vector es el sello distintivo de una proposición visual narrativa. Explican los autores (1998:57): “Dentro de la imagen, los vectores son constituidos por elementos pintados que forman una línea oblicua, a menudo una muy fuerte línea diagonal (...). Los vectores pueden ser formados por cuerpos o extremidades o herramientas ‘en acción’, pero hay numerosas otras maneras de transformar elementos representados en líneas diagonales de acción. Una carretera atravesando el espacio de la imagen, por ejemplo, también es un vector, y el auto circulando en ella es un actor en el proceso de circular”. Estos elementos de direccionalidad siempre deben figurar si la estructura va a realizar una representación narrativa: líneas conectoras sin un indicador de direccionalidad crean una estructura analítica particular y significan algo como ‘está conectado con’, ‘está conjunto con’ o ‘se relaciona con’.

Dicen Kress y Van Leeuwen que el participante (persona u objeto) desde el cual emana el vector tiene el rol de *actor* (equiparable al agente de Brémond) y que el participante hacia el cual apunta el vector tiene el rol de *meta* (el paciente según Brémond); esto sucede dentro de una estructura que se llama *transacción*, como algo hecho por un actor a una meta. Kress y Van Leeuwen indican (1998:61): “En las imágenes, (actor y meta) son a menudo también los participantes más prominentes, por el tamaño, lugar en la composición, contraste con el fondo, saturación o claridad de color, nitidez de enfoque, y por la ‘prominencia psicológica’ que ciertos participantes tienen para los observadores”.

Kress y Van Leeuwen aclaran (1998:48): “Nuestro uso de estos términos no implica que las imágenes trabajan de la misma manera que la lengua, solamente que saben ‘decir’ (algunas de) las mismas cosas que la lengua – *de muy diferentes maneras*: lo que en la lengua se realiza por medio de configuraciones sintácticas de ciertas clases de nombres y ciertas clases de verbos, en la

imágenes se realiza, se hace perceptible y comunicable, por medio de la relación vectorial entre volúmenes”.

Los vectores en las historietas

En las historietas, dicen Kress y Van Leeuwen (1998), se puede observar un tipo específico de



vector: un saliente afilado para los balones de diálogo y un rosario, para los de pensamiento, que conectan a los participantes hablantes o pensantes a su habla o su pensamiento, respectivamente. La punta del saliente afilado y el eslabón más pequeño del rosario van cerca de la cabeza del participante, de donde, literalmente, nacen. Es el filactero²⁷. Estas prominencias, señalan los autores, han sido también procesos

de habla en el arte cristiano medieval, donde consisten en una pequeña cinta sobre la cual se despliegan las palabras del personaje representado (ver imagen²⁸).

Hoy en día también las encontramos en otros contextos, como en conexión con citas en libros de texto o en la pantalla de un cajero automático. Estos procesos conectan un ser humano (o animado) a un ‘contenido’: en el caso de burbujas de pensamiento y figuras similares (pueden ser balones de contorno ondulado sin saliente), es el contenido de un proceso mental interior (pensamiento, temor, etc.), y en el caso de un vector de habla, es el contenido del habla.

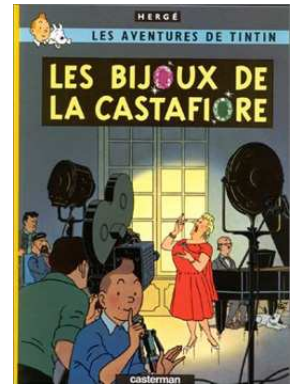
La posición del productor y del observador

Así como en el discurso verbal hay una relación entre un hablante (o escritor) y un oyente (o lector) para quien es construido el discurso y quien lo recibe, para la comunicación visual hay recursos para constituir y mantener otros tipos de interacción: la que se da dentro de la imagen, la que sucede entre la imagen y el exterior (la interacción entre el productor y el observador) y la que la imagen misma fomenta. Para los autores, las imágenes involucran a dos tipos de participantes: los *participantes representados*, figurados en las imágenes y los *participantes interactivos*, la gente que comunica entre sí *por medio de* imágenes, es decir el productor y el observador. Además, hay

²⁷ Traducción libre de ‘phylactère’.

²⁸ de Bernhard Strigel, pintor alemán del Renacimiento, 1460-1528.

tres tipos de relaciones: (1) las relaciones entre participantes representados, dentro de las imágenes, es decir dentro de la narración. Estas relaciones pertenecen, por un lado, en el caso de la historieta, a la ficción. En caso de publicidades, manuales escolares, su relación es producto de la intención del hacedor de imagen. Un segundo tipo de relaciones son las que se dan entre participantes representados e interactivos, sobre todo en el sentido de las actitudes de los participantes interactivos para con los participantes representados; sin embargo, pienso que se puede considerar también el sentido inverso, cuando los representados, por medio de una actitud en la imagen, interpelan a los interactivos, como en la portada de *Les bijoux de la Castafiore* (a la der.). El tercer tipo de relaciones es entre los participantes interactivos; es lo que se *hacen* por medio de imágenes.



Citemos a Kress y Van Leeuwen (1998:119): “Los participantes interactivos por ello son gente real que produce y da sentido a imágenes en el contexto de instituciones sociales que, en diferentes grados y de diferentes maneras, regulan lo que puede ser ‘dicho’ con imágenes, y cómo debería ser dicho, y cómo las imágenes deberían ser interpretadas”. Esta interacción, en algunos casos, es directa e inmediata, dicen los autores. El productor y el observador se conocen y están en una interacción frente a frente; por ejemplo, se toman mutuamente una foto para intercambiarlas después, o se dibujan un croquis para llegar a sus casas, o un esquema de explicación de ideas. Pero en la mayoría de los casos, no hay involucramiento directo e inmediato; el productor está ausente para el observador, y vice versa. Para una fotografía en una revista, por ejemplo, es difícil saber quién es el productor: podría ser el fotógrafo mismo, la agencia que seleccionó y distribuyó la foto, el editor de imagen que la escogió, el asistente que la procesó y la imprimió, el artista de compaginación que la redujo y determinó su tamaño y su posición en la página, etc. Kress y Van Leeuwen señalan (1998:119): “La mayoría de los observadores no solamente no se encontrarán con todos estos contribuidores del proceso de producción frente a frente, sino que tendrán sólo una idea nebulosa, distorsionada o embellecida de los procesos de producción detrás de la imagen. Lo único que tienen es la imagen misma, como aparece en la revista”. Los productores, de manera similar, nunca pueden conocer a sus audiencias; deben crearse una imagen mental de los observadores y de la manera en que éstos dan sentido a sus imágenes.

En la comunicación frente a frente cotidiana, no es difícil distinguir entre participantes interactivos y representados; productor y observador están presentes físicamente y los participantes que

representan no necesitan existir, dicen los autores. Pero cuando hay una disyunción entre el contexto de producción y el de recepción, el productor (ya) no está físicamente presente y el observador está solo ante la imagen. En el caso que nos ocupa, la disyunción, que podría llamarse primaria, durante la infancia, entre el productor Hergé y este lector, no era profunda, porque ambos eran, a grandes rasgos, de la misma institución social. Pero hoy en día, se trata de instituciones sociales completamente distintas.

Algo similar sucede en la escritura, señalan Kress y Van Leeuwen (1998:120): “Los escritores, también, usualmente no están físicamente presentes cuando sus palabras son leídas, y deben dirigirse a sus lectores como si fueran participantes representados, aún cuando escriben en primera persona. Los lectores también están solos con las palabras escritas y habitualmente no pueden volverse escritores a su vez”.

Recuerdan a algunos teóricos literarios (Booth, 1961 y Chapman, 1978) que distinguieron entre ‘autores reales’ y ‘autores implícitos’, y ‘lectores reales’ y ‘lectores implícitos’. El ‘autor implícito’ es una voz incorpórea o un juego de normas implícitas. ‘Ello’ no tiene voz ni medio de comunicar, pero nos instruye por medio del diseño del todo, por los medios que ha escogido que aprendamos. El ‘lector implícito’ es una imagen de cierta competencia traída al texto, donde se estructura. Digamos que el texto escoge a un ‘lector modelo’ con un código lingüístico específico, un estilo literario, presuponiendo una competencia enciclopédica del lector.

En su subcapítulo III “Subjetividad y objetividad en el acto de la lectura”, Rall (1996) se refiere a la obra de Wolfgang Iser, cuyo libro *El acto de lectura. Teoría del efecto estético* es un estudio claro sobre la lectura como operación. En un trabajo anterior, Iser había investigado la estructura apelativa de los textos y la ambigüedad como condición del efecto de la prosa literaria. El autor, dice Rall (1996), propone el concepto de *indeterminación* o *ambigüedad* que define como elemento constitutivo de comunicación entre el texto y el lector; los vacíos que existen en el texto permiten al lector relacionar la experiencia ajena del texto con sus propias experiencias vitales. Así, Iser presenta un repertorio de condiciones formales que generan “vacíos” (citado en Rall, 1999) en el texto: técnicas de estructuración como cortes, segmentación, montaje; comentarios del narrador que alteran la historia, que amplían el espectro de valoraciones del lector. Pueden ser también descripciones muy precisas que obligan al lector a una mayor concentración, mayor selección y simplificación.

Por otro lado, si el productor quiere ver su trabajo diseminado, debe trabajar con convenciones más o menos rígidamente definidas, y plegarse a los valores y creencias también más o menos rígidamente definidos, dicen los autores, de la institución social dentro de la cual su obra es producida y circula. Los lectores, escriben Kress y Van Leeuwen (1998), al menos van a reconocer esas intenciones comunicativas y esos valores y actitudes por lo que son, aún si finalmente no las aceptan como suyos.

En el caso de este estudio, es evidente que quien “produce y da sentido a imágenes en el contexto de instituciones sociales”, es Hergé. Imaginémoslo como joven productor de imágenes, primero a principios de los años treinta. Para ver su trabajo diseminado, es decir, para poder vivir de su obra incipiente, tuvo que trabajar con las convenciones de su medio social (educación católica, movimientos de juventud, espíritu scout) y, sobre todo, someterse a los valores y creencias del mundo donde le dieron su primer trabajo: en la edición de una edificadora revista católica de derecha y anticomunista para la infancia de una Bélgica próspera (gracias a la colonia del Congo). Más tarde, viendo la oportunidad largamente anhelada de lanzar a Tintin, quiso sin mesura ser publicado y poco le importó tener que someterse a los valores y creencias muy rígidamente definidos de una institución social robada dentro de la cual su obra sería producida y por la cual circularía: el periódico *Le Soir* requisado por los ocupantes alemanes.

Por importante que sea esta disyunción entre el contexto de producción y el de recepción, ambos tienen elementos en común; es, para Kress y Van Leeuwen, (1998:120) “la imagen misma, y un conocimiento de los recursos comunicativos que permite su articulación y su comprensión, un conocimiento de la manera en que las interacciones sociales y las relaciones sociales pueden ser codificadas en imágenes”. Los autores recuerdan que se dice a menudo que el conocimiento del productor y el del observador difieren en un aspecto fundamental: el primero es activo porque permite tanto el envío como la recepción de mensajes; el segundo es pasivo, permitiendo solamente la recepción de mensajes. Dicho de otra manera, los productores son capaces de escribir y de leer, mientras los observadores sólo pueden leer. Señalan que esto es cierto hasta cierto punto, al menos en el sentido de que la producción de imágenes sigue siendo una actividad especializada, de modo que los productores ‘escriben’ más fluida y elocuentemente, y más frecuentemente, que los observadores. Aquí cabe subrayar que la producción de discurso visual es mucho más especializada que la de discurso verbal; todos tenemos, desde luego en diversos grados, la aptitud de expresarnos, y producimos discurso verbal en nuestro entorno cotidiano, de familia, de vecin-

dario, de calle y de trabajo. Pero para producir discurso visual, se requiere primero poseer un don para crear imágenes aceptables por otros (evidentemente, es lo mismo para lo verbal, pero digamos que éste está al alcance de más personas) y, además, los medios para difundirlas, un boletín, quizás una revista de gran circulación o una sala de exposiciones.

Para Kress y Van Leeuwen (1998:121):

La articulación y la comprensión de los significados sociales en las imágenes deriva de la articulación de significados sociales en la interacción frente a frente, las posiciones espaciales asignadas a diversos tipos de actores sociales en interacción (que estén sentados o de pie, codo a codo o mirándose de frente, etc.). En este sentido, la dimensión interactiva de las imágenes es la 'escritura' de lo que generalmente se llama 'comunicación no-verbal', una 'lengua' compartida de igual manera por los productores y los observadores.

La disyunción entre los contextos de producción y de recepción todavía tiene otro efecto, dicen los autores: hace que las relaciones sociales sean representadas más que ejecutadas. Los productores, ausentes del lugar donde la transacción comunicativa real tiene lugar, del sitio mismo de la recepción, no pueden decir 'yo' más que por medio de un 'yo' sustituto. Aún si el observador recibe una imagen del autor real o de un asistente del proceso de producción, esta imagen sólo es una imagen, un doble del autor real, una representación, desprendida de su cuerpo actual. Y los 'autores reales', dicen Kress y Van Leeuwen, también pueden hablar disfrazados de alguien más, de un 'personaje', como el Tío Sam o el oso de peluche sonriente de una publicidad.

También la relación entre el productor y el observador es representada más que ejecutada. En una comunicación frente a frente solemos responder a una sonrisa con otra, a una actitud arrogante con bajar la mirada, por ejemplo. No podemos soslayar estas obligaciones sin parecer descortés o poco amigable. En cambio, cuando las imágenes nos presentan una cara sonriente o un gesto arrogante, no estamos obligados a responder aún si reconocemos cómo se dirigen a nosotros. En este caso, la relación solamente es representada, no ejecutada. Desde luego, en las historietas, los participantes representados, ocupados en la narración, no se dirigen prácticamente nunca al observador; no es lo mismo que la foto de un comercial.

A diferencia del discurso verbal, que sea frente a frente o no, estamos imaginariamente más que realmente puestos en posición del amigo, del cliente, de la persona lego que debe inclinarse ante el experto. Y que nos identifiquemos con esa posición dependerá de otros factores – de nuestra relación real con el productor o la situación que él o ella representa, y de nuestra relación real con

los demás que son parte del contexto de recepción. Sin importar que nos identifiquemos o no con la manera en que somos interpelados, entendemos cómo lo somos porque entendemos la manera en que las imágenes representan las interacciones y las relaciones sociales.

La distancia social

En el discurso verbal, si queremos marcar distancia social, tenemos a nuestra disposición varios medios para hacerlo: hablar de tú para hacer menos al interlocutor, usar un léxico rebuscado y soberbio, difícil de entender y seguir para ciertas personas, tomar una actitud altanera y arrogante. En el discurso visual también hay modos de marcar la distancia social.

El tamaño de las imágenes, la elección entre acercamiento, toma media y toma larga, etc. son también una dimensión de los significados interactivos de las imágenes. Dicen Kress y Van Leeuwen (1998:130): “Así como los productores de imágenes, al representar a participantes humanos o casi humanos, deben decidir hacer que ellos miren o no al observador, deben también, y al mismo tiempo, decidir pintarlos como cercanos a o lejanos del observador – y esto corresponde también a la representación de los objetos”. La elección de la distancia puede sugerir diferentes relaciones entre participantes representados y observadores. Hacen notar que en los manuales de producción en televisión y cine, el tamaño del cuadro es función del cuerpo humano. Aunque la distancia sea, hablando en sentido estricto, un continuum, el lenguaje del film y de la televisión ha impuesto un juego de distintos puntos de interrupción (cutt-of) sobre este continuum, de la misma manera que las lenguas los imponen sobre el continuum de vocales que podemos producir. Explican las tomas comunes (1998:130): “Entonces la toma cercana (‘close-up’) muestra la cabeza y los hombros del sujeto, y la toma muy cercana (‘extreme close-up’, ‘big close-up’) cualquier cosa menos que esto”; la toma media cercana corta el objeto aproximadamente a la cintura y la toma media aproximadamente a las rodillas. La toma medio larga muestra la figura completa. En la toma larga, la figura humana ocupa alrededor de la mitad de la altura del cuadro, y la toma muy larga es cualquier cosa ‘más ancha’ que eso.

El sistema de distancia social, además de aplicarse a los participantes humanos representados, se utiliza también para la representación de objetos, que pueden ser de diferentes formas y tamaños, y de medio ambiente. Kress y Van Leeuwen (1998) sugieren tres distancias significativas: a distancia cercana, el objeto se muestra como si el observador tuviera algo que ver con él – como si él o ella estuviera usando la máquina, leyendo el libro, preparando la comida. A menos que el

objeto esté muy pequeño, solamente se muestra en parte, y a menudo se ve la mano del usuario o una herramienta. A media distancia, el objeto es mostrado completo, sin mucho espacio alrededor. A diferencia de la distancia cercana, en ésta el objeto es mostrado como al alcance del usuario, pero no como realmente usado. A larga distancia, hay una barrera invisible entre el observador y el objeto, que está allí para nuestra contemplación, fuera de alcance, como en un aparador. Es la distancia común para las publicidades de objetos de lujos, que deben aparecer fuera de alcance de la mayoría.

Saucin (1998) se ocupa también de la distancia social, que explica en relación con los planos. Advierte prácticamente lo mismo que Kress y Van Leeuwen. Para empezar a hablar de la relación entre el lector (u observador o participante interactivo) y el personaje (o participante representado), expone primero lo que son y para qué sirven 'los planos', partiendo literalmente de la viñeta, el alma de la historieta (1998:11):

Cada viñeta presenta una superficie plana, perpendicular a la dirección de la mirada. El plano simula la profundidad y el alejamiento en una escena figurada en perspectiva. Así, cada plano muestra a los personajes de diferentes maneras. Unas veces son vistos de cerca, otras son vistos de lejos. La variación frecuente de los planos permite evitar la monotonía y el aburrimiento. Una sucesión de imágenes presentando al sujeto visto siempre a la misma distancia indica la constancia o la permanencia. Cada plano posee así un valor psicológico y expresivo utilizado por el autor con el fin de poner en relieve la acción o los sentimientos de los personajes. Gracias a los diferentes planos, el autor modula a discreción la intensidad dramática o cómica de cada escena en función de la intriga. Los planos por lo tanto nunca son escogidos al azar. Se encadenan con precisión.

El primer plano, el principal, que menciona Saucin es el plano de conjunto. Es un plano principalmente descriptivo. En efecto, presenta una escenografía, o una multitud de escenografías de la manera más amplia posible. Sirve para describir el lugar de la acción y ubica a los personajes en relación con éste. En principio, toda escena o secuencia comienza por un plano de conjunto. Aparece un nuevo plano de conjunto cada vez que la acción se desplaza a una nueva escenografía. Si la escenografía amerita una larga descripción, el dibujante puede mostrarla bajo diferentes ángulos por medio de una sucesión de planos. El plano de conjunto hace pensar en relaciones informales; los personajes se pierden en la multitud y, por lo mismo, la relación entre el observador y el personaje es muy distante.

Un poco más pequeño que el plano de conjunto, el plano general pone en escena a un grupo de personas. Empieza a enfocar hacia ciertos personajes aislándolos de la escenografía al mismo tiempo que los deja todavía en una cierta lejanía que evoca relaciones todavía informales. Los

personajes se integran en una multitud; no tienen nada que ver con el observador, del cual se mantienen distantes. En el plano medio, los personajes concernidos por la acción se encuentran más aislados. Son vistos en pie y distantes de alrededor de tres metros. Sus relaciones con el lector siguen siendo muy formales.

El plano americano aísla todavía más a los personajes involucrados en la acción, que son encuadrados a mi-muslo. La distancia social representada es de entre 1.20 y tres metros y las relaciones con el lector siguen formales. Finalmente, el plan acercado muestra a los personajes en busto, que ya están muy implicados en la acción. La distancia es más personal: cercano a ellos, (de 45 cm a 1.20 m.), el lector está en una relación personal con ellos. Así, el lector deviene un espectador directo que se sitúa en el corazón mismo de la acción. El acercamiento puede mostrar partes del cuerpo como el rostro, permitiendo expresar sentimientos y emociones del personaje, o como un pie a punto de tropezar con una piedra, o una mano sosteniendo una pistola. Llama la atención sobre un detalle. El lector se encuentra a menos de 45 cm del rostro o del detalle, puesto así en cierta intimidad con el sujeto.

El inserto o gran acercamiento, dice Saucin, detalla una muy pequeña parte del cuerpo, como una mirada para subrayar la emoción, o revelar un elemento de la escenografía para crear suspenso; la proximidad crea una gran intimidad con el observador. El primer plano o el segundo planos le sirven al dibujante para dar relieve a la imagen y también para mostrar dos acciones en paralelo con el fin de dar cierta dramatización.

Al respecto, Saucin (1998) nos muestra un cuadro elaborado por Enrico Carontini quien, inspirado en Hall (1971), hace un paralelo entre la escala del plano y la distancia social. Para él, existe una relación entre este efecto del mensaje y el conjunto de las relaciones sociales; es lo que expone en el siguiente cuadro de la escala de Carontini.

Escala de los planos y distancias sociales de Carontini:

PLANOS	PERSONAJES	DISTANCIAS	RELACIONES
<i>el plano de conjunto</i>	en un espacio grande	largas distancias	la masa
<i>el plano de medio-conjunto</i>	en un espacio interior	grandes distancias	la multitud
<i>el plano mediano</i>	personaje en pie	distancia pública	relaciones muy formales (>3 m.)
<i>el plano americano</i>	personaje a	distancia social	relaciones formales

	medio-muslo		(1.20 m. - 3 m.)
<i>el plano acercado</i>	el busto	distancia personal	conversación interpersonal (45 cm - 120 cm)
<i>el acercamiento</i>	el rostro	distancia íntima	intimidad (< 45 cm)
<i>el inserto</i>	el detalle	distancia muy íntima	fuerte intimidad

Para Kress y van Leeuwen (1998), se pueden considerar las distancias sociales también en caso de edificios y paisajes. Podemos ver un edificio desde la distancia de alguien a punto de entrar, o de alguien que acaba de identificarlo o lo vigila; el cuadro no incluye nada de los alrededores. O podemos verlo, como dicen los autores (1998:134) “desde detrás de las puertas que mantienen al público a una distancia respetable del palacio, o la fortaleza, o el reactor nuclear, y en este caso la representación incluirá también el espacio alrededor del edificio”. Los paisajes también pueden ser vistos desde adentro; desde una especie de media distancia, con un objeto en acercamiento, como para sugerir que el observador se ha detenido un momento, dentro del paisaje, a admirar la construcción. También puede ser desde una distancia larga, desde el aire, o desde un mirador.

2.5. La historieta

Después de conocer la distancia social entre participantes representados e interactivos, presentada primero por Kress y Van Leeuwen (1998) y aplicada en la historieta por Saucin (1998), toca ver las escenas que nos muestran el ambiente del relato y las relaciones entre el personaje y el lector. Para ello, dice Saucin, los planos se tienen que combinar en unidades más largas para sugerir ambientes de la narración. Saucin explica (1998:9) que “para sugerir visualmente el dinamismo intrínseco de cada escena y traducir en imágenes la confusión, el furor, la monotonía o la lentitud de una acción, el guionista establece un ‘montaje’ que prevé diferentes ensamblajes de ‘planos’. Este ‘montaje’ define de manera precisa el ritmo que el guionista desea dar a cada escena o secuencia. Un montaje lento corresponde a los momentos tranquilos del relato y un montaje más ‘nervioso’ corresponde a las escenas de acción”.

Las escenas

El relato en la historieta se compone de diversas escenas, que Saucin clasifica en cuatro categorías. Son las escenas de ambiente, con un ritmo lento; las escenas de diálogos; las de movimiento, más animadas, y las de acción. Las escenas de ambiente se caracterizan por una escasa acción y

un ritmo lento. Habitualmente el guionista recurre a una sucesión de planos de conjunto y planos generales. Los cuadros son horizontales, lo que sugiere serenidad, monotonía, calma o una espera. Las escenas de diálogos también son de acción reducida. Saucin explica que el guionista recurre al campo seguido de un contracampo²⁹ cuando utiliza cuadros verticales. De otra manera, recurre a cuadros horizontales en los cuales figuran los diversos protagonistas. Las escenas de movimiento sirven para cuando el relato se anima; los planos se suceden, se multiplican y se diversifican. El movimiento hacia adelante se puede mencionar al pasar de un plano de conjunto hacia uno acercado y el ‘travelling de reversa’ se conseguirá pasando del plano acercado al plano de conjunto. Además, para simular el movimiento, dice el autor, el dibujante puede utilizar una sucesión de cuadros verticales o un cuadro horizontal largo. Las escenas de acción, desde luego, mantienen un ritmo acelerado. Así lo explica Saucin (1998:10):

El montaje se basa esta vez en una sucesión de planos acercados y primeros planos. En el momento de la acción, un cierto número de acontecimientos se desarrollan. Para describir éstos, es necesario multiplicar los planos. Es la razón por la cual las escenas de acción son fragmentadas en gran número de planos acercados. Durante estas escenas, los diálogos son reducidos a lo esencial. Cuando la acción es repentina, la escena es recortada en viñetas de menor tamaño, concentradas en alrededor de media página. Así, la escena, recorrida en una sola ojeada, parece desarrollarse muy rápidamente. Este tipo de montaje sugiere a la vez la exuberancia, la agitación, la confusión o una persecución.

Los cuadros

Saucin señala que, a la inversa del cine, los cuadros de una historieta pueden variar a lo largo del relato. Según Benoît Peeters, precisa, hay cuatro grandes tipos (o funciones) de compaginación: la utilización convencional, que presenta una serie de cuadros idénticos y las presentaciones decorativa, retórica y productora, que los hacen variar. Para estas tres funciones, el tamaño de cada imagen puede ser proporcional a su importancia en la trama del relato (retórica y productora) o sometida a una pura preocupación de simetría (decorativa).

El primer cuadro propuesto por Saucin es el horizontal; se usa a menudo para presentar un panorama ancho, en el que un sujeto observado podrá verse aislado o solitario. Para las acciones y escenografías cuyas líneas de fuerza que requieren verticalidad, como vértigo, ascensión, caída, montañas, abismos, callejones, etc., se usa el cuadro vertical. Entre más angosto será el cuadro, subraya el autor, más impresionante el efecto de verticalidad. El cuadro rectangular, el más fre-

²⁹ Traducción del francés “contrechamp” que significa “secuencia filmada en dirección contraria de la precedente”. (fuente: Gracia-Pelayo y Gross, R. & Testas, J. (1984[1967]). *Dictionnaire Larousse Français-espagnol, Espagnol-français*. México. D.F.: Ediciones Larousse).

cuenta, se utiliza en numerosos casos; su dimensión varía en función del plano, del punto de vista y de la importancia de la acción misma. Hay todavía otros cuadros de formas inesperadas, señala Saucin. Pueden ser círculos, triángulos, realizados para llamar la atención del lector. Estos cuadros, generalmente incrustados en un cuadro normal para presentar al mismo tiempo una acción con un detalle de ella o bien dos escenas alejadas en el espacio o en el tiempo. Son en general un acercamiento.

Los ángulos de vista

Los ángulos de vista permiten variar los puntos de vista desde los cuales el observador ve las escenas. El ángulo de vista normal es el más frecuente; presenta la visión natural de una escena a nivel del sujeto.

En cambio, la vista en picado coloca al lector en un punto de observación más elevado que el sujeto. Permite asir, en un solo plano, un conjunto de elementos. Por otra parte, el personaje aparece netamente disminuido, afligido. El ángulo de vista inverso es el contrapicado, que deja al observador en una posición más baja que el sujeto, en un estado de inferioridad en relación con los elementos que lo rodean. Los personajes o los elementos y lugares presentados así parecen más impresionantes. El sujeto puede expresar, por medio de este ángulo, sentimientos de majestad, dominación, arrogancia o desprecio. El contrapicado sirve también para mostrar que el sujeto se ha repuesto de una adversidad, y que ahora el futuro le sonrío.

“El ‘campo-contracampo’ permite asociar directamente dos ángulos de vista completamente opuestos y propicia una alternancia de puntos de vista que asemeja un diálogo o devela un elemento de la escena no mostrado, unos segundos antes, en el ‘campo’.

La puesta en colores

Para Saucin, la puesta en colores reviste una gran importancia, porque refuerza el ambiente general del relato; la elección de las tonalidades permite expresar diversas atmósferas. Los colores cafés y azules oscuros engendran un ambiente dramático; la mezcla de ocre y cafés hace un ambiente pesado, de tormenta eléctrica o de calor. El rojo y el naranja dan un ambiente de violencia y de pasión, mientras el apaciguamiento se da con una monocromía verde. Una unión de azules

oscuros y verdes sugiere el misterio y una de azules y rosas engendra un clima propicio a los sentimientos.

Los ajustes de dirección

Cuando el sujeto del relato está en movimiento, dice Saucin, es importante tomar en cuenta el



sentido de la lectura. Por lo tanto, el personaje se desplazará de izquierda a derecha. Si va de derecha a izquierda, será para dar la impresión de regresarse, de volver a un lugar previo. Ver al sujeto desplazarse de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda significa que duda o que deambula por calles estre-

chas de una ciudad o por unos pasillos secretos.

En cuanto a los diálogos, es preciso fijarse en el sentido de la lectura para la disposición de los personajes y de sus balones de habla; el de la izquierda hablará en primer lugar.

Hergé, en una entrevista con Nouma Sadoul, explicó de la siguiente manera la gran importancia del sentido de la lectura (2003 [2000]:105):

La gran dificultad, parece, en la historieta, es mostrar exclusivamente lo que es necesario y suficiente para la inteligencia del relato; nada más, nada menos. El lector debe poder seguir cómodamente la narración. Hay, entre otras cosas, una regla absoluta: en nuestros países, se lee de izquierda a derecha. Pues bien, aún en ciertos autores curtidos, encontramos todavía demasiado a menudo imágenes donde se lee primero: “No tan mal, ¿y tú?”, y solamente después: “¿Cómo estás?”, porque estos autores han olvidado la regla del sentido de la lectura. Cuando muestro a un personaje que corre, va generalmente de izquierda a derecha en virtud de esta regla muy sencilla; y además, corresponde con un hábito del ojo, que sigue el movimiento y que lo acentúa: de izquierda a derecha, la velocidad parece mayor que de derecha a izquierda. Utilizo el otro sentido cuando un personaje regresa sobre sus pasos. Si lo hago correr siempre de derecha a izquierda, parecería, en cada dibujo, regresar hacia atrás, de perseguirse a sí mismo...

En algunos casos, si los personajes no están en movimiento, es posible infringir la regla: por razones de espacio dentro de la viñeta, y en función de la colocación de sus personajes, Hergé colocó a veces a la derecha el primero en hablar, con los balones no en el sentido izquierda/derecha, sino arriba/abajo, que también es un sentido de la lectura.



Es lo que vemos en la viñeta de la izquierda, tomada de *Vol 714 pour Sydney* (10.b3).



En la siguiente caricatura, titulada *Lo que es no saber* del ‘monero’ Hernández de La Jornada³⁰, parece que se rompen los esquemas de manera deliberada. Según el sentido de la lectura, la participante de la izquierda, la mujer joven, debería ser la primera en hablar. Pero la que lo hace es la anciana, situada a la derecha en la imagen. Además, el balón de la joven, quien es más alta, se sitúa en un nivel inferior al otro, el de la persona baja de estatura. Las dos tienen encima de su cabeza el balón de la otra. La confusión se remedia justamente gracias a los balones que sí están en el sentido de la lectura, con sus orígenes bien señalados. En esta caricatura, estamos llamados primero a leer y luego a ver quién habla.

³⁰ La Jornada, 10/06/08

Capítulo II: Descripción del acervo

Gracias a su talento narrativo y artístico, Hergé pudo plasmar sin dificultad los retratos del Otro, no sólo los físicos, sino los de su país, su hábitat, su cultura. En este capítulo, vamos a presentar las aventuras en las cuales Tintin viaja lejos, a tierras apartadas; son las del acervo, once historias entre las cuales se encontraban las cuatro que se fueron al corpus. Los dos primeros aspectos estudiados conciernen al héroe: primero, el que da vida a las aventuras, su motivación. Luego, se tratará su reto, es decir, el nudo del conflicto que tendrá que desenmarañar. A partir del tercer aspecto, estaremos en las representaciones de los países según Hergé, cuya historia se aborda en la cuarta parte, para enseguida ver la historia que quiso introducir como tela de fondo de los relatos. En quinto sitio, se encuentran las categorías clásicas o géneros de las narraciones. Tintin regresa en el sexto aspecto, con el cambio eventual del mundo al cabo de sus hazañas. Finalmente, describiremos a los personajes, el héroe mismo y su ‘familia’, y los de enfrente, los Otros, buenos y malos.

1. Motivación al viaje en las aventuras

En esta sección, veremos los diferentes tipos de móviles que empujan a un personaje, generalmente el héroe, a emprender una acción con la cual dará inicio a su anhelada hazaña. Es el momento preliminar de una trama que podrá tener sobresaltos; al héroe le va a ir bien o mal, puede ser activo o pasivo, según las acciones de los demás protagonistas o de las simples circunstancias, como los fenómenos naturales o la geografía del lugar. Recordemos que los móviles se reparten tres grandes categorías: los móviles hedónicos, los pragmáticos y los éticos. Podríamos pensar que Tintin, como buen muchacho, será movido evidentemente por un móvil ético, pero no será siempre el caso.

Benoît Peeters (2002:64) señala:

Tintin se va: es su primer gesto, su acta de nacimiento. En lo que es belga, supremamente; en lo que se volverá universal: su propio país no le estorba. Por mucho tiempo, Tintin será la partida encarnada. “¿Adónde ir?”, se pregunta en 1930, frente a un gigantesco globo terráqueo, sobre una portada

del *Petit Vingtième*³¹. Es la gran pregunta de sus inicios, la elección fundamental que debe plantearse, él que saca su sustancia de las regiones que atraviesa.

1.1. Móviles hedónicos

Dos de los viajes de Tintin son de placer. Aparentemente, es una tarea *deseada* como agradable en sí. Pero es de notarse que son solamente dos; en efecto, algo que puede esperarse de parte de un héroe de la juventud es que no esté de flojo al inicio de una aventura; más bien, los momentos de asueto son para después de la tarea cumplida: deben ser una recompensa.

En (4) *Cigares*, Tintin va en un crucero que debe llevarlo a Shanghai; Hergé no nos indica por qué razón se halla de viaje ni a qué va. Tintin, no cabe duda, está despreocupado y feliz: explica a Milou el recorrido que debe hacer el barco hasta su destino y le comenta lo magnífico del crucero (1.d2).

Otra aventura que empieza con un viaje de placer es (22) *Vol.* Tintin, Haddock y Tournesol se encuentran en Yakarta, en una escala de su vuelo hacia Sydney. Haddock explica a Szut, el piloto del millonario Carreidas, que ellos también se dirigen al Congreso Internacional de Astronáutica que tendrá lugar en esa ciudad, pero como invitados de honor: “¡Hombre! ¡La ruta de la luna, fuimos nosotros quienes la inauguramos (3.d2)!”

En estos dos casos, no encontramos ningún móvil propiamente dicho que empuje a Tintin a la acción. Está en un estado latente: sabemos que la acción no tarda en llegar y que, normalmente, todo se va a precipitar poco después. Veremos que la motivación de Tintin, en las diversas aventuras, es flotante; no es fácil incluirla en una categoría única y bien definida.

1.2. Móviles pragmáticos

A los móviles pragmáticos corresponden ‘en reportaje’. Es notorio que los móviles de Tintin, al ser enviado de reportaje, son casi inexistentes: es enviado – como paciente – a investigar lo que pasa en otros países. En (1) *Soviets*, el periódico *Le Petit XX^e* para el cual trabaja le ha encomendado la misión de mantener al tanto a sus lectores de lo que pasa en el extranjero, la Rusia Soviética.

³¹ Suplemento juvenil del diario *Le Vingtième Siècle*, católico y de derecha.

En (2) *Congo*, Tintin se va de nuevo como reportero, esta vez a informar sobre la vida en la colonia belga. Sin embargo, estos dos casos de ‘enviado en reportaje’ tienen cabida en la categoría de ‘móviles pragmáticos’ porque vemos a Tintin muy anuente: lleva los valores del europeo anticomunista en el primer caso, y colonialista en el segundo. Tiene, podría decirse, la ideología del periódico. Es una elección hecha por *cálculo favorable*: contribuye al mantenimiento del ‘establishment’. Pero, por otro lado, el aceptar sin chistar irse de reportaje a un país lejano y desconocido puede también entrar en el orden de ‘móviles éticos’, porque el joven va a cumplir con su deber para con su patrón.

También entran en los móviles pragmáticos los casos de ‘misterio’ que, entre los 11 del acervo, son dos. El misterio atrae, es un caso por resolver; el agente mide sus posibilidades y puede suponer un *cálculo favorable*. El primer misterio está en el libro (9) *Crabe*: al revisar con los Dupondt las pertenencias de un hombre encontrado ahogado en una dársena, descubre un papel extraño que le llama la atención (4.b1) y sale corriendo... Ha entrado en el enigma que le tomará todo el relato resolver.

El libro (19) *Coke* empieza también con un misterio: intrigado por unos anuncios de ventas de antiguos aviones de guerra, Tintin expresa a su amigo Haddock que no le faltan ganas de saber más (11.b3). Más adelante, le tocará salvar a un jeque y a luchar contra el tráfico de esclavos; pero ésta es otra motivación...

1.3. Móviles éticos

Los móviles éticos son los más numerosos. En efecto, se supone que el héroe ideal actúa por ética; no le queda emprender una acción por ser ésta una *tarea agradable* ni por *cálculo favorable*. Es un héroe porque se enfrenta a la adversidad y los obstáculos o a un enemigo que vencer. La primera categoría es la de ‘contra los malos’. Se entiende como una concretización de la lucha entre el bien, encarnado por Tintin, y el mal, representado por el extranjero. Tintin no sería un héroe para sus jóvenes lectores si no tuviera frente a él al Otro al cual se opone.

En (1) *Soviets*, como vimos anteriormente, primero cumple con su deber al aceptar irse de reportaje a un país lejano. Pero poco después, es víctima de una maquinación que lo lleva a enfrentarse a los bolcheviques. Escapando de la cárcel, empieza su carrera a salto de mata engañando a sus perseguidores; en un momento dado (107.d2), descubre unas bodegas de trigo, caviar y vodka destinados a la propaganda soviética en el exterior y una reserva de dinamita destinada a atenta-

dos. Ahora los malos han enseñado el cobre y se trata para nuestro héroe de oponérseles, de impedir su cometido: lo de la dinamita es serio... La sospecha se confirma: unos días después (136.d2), Tintin trae ante las autoridades, esta vez honradas, a un hombre que se disponía a hacer explotar las principales capitales europeas. ¡Europa está a salvo, gracias a Tintin!

En (2) *Congo*, sucede lo mismo: es enviado como reportero y rápidamente tiene que luchar contra un maleante que se ha aliado con un brujo malo; ambos están coludidos con una peligrosa banda de traficantes de diamantes que es desmantelada, otra vez, gracias al joven reportero.

En (3) *Amérique*, el autor ya no envía a su héroe como reportero: nos indica inmediatamente su cometido: luchar contra los bandidos organizados en un poderoso gremio dirigido por Al Capone. Tintin, fortalecido por su éxito en el Congo, no pierde la esperanza de arrestar a esta banda de malhechores (6.b3).

En (4) *Cigares*, son los Dupondt quienes nos revelan (17.d3) el entorno de la lucha entre el bien y el mal: el tráfico de armas en la costa de Arabia. Y Tintin lo descubre de pura casualidad, en la bodega de la embarcación donde viaja: hay un cargamento de ametralladoras, metralletas y granadas. A Tintin, tras ese descubrimiento lo único que le preocupa es encontrar un modo de continuar su viaje. Finalmente, llevado por las circunstancias, decide, a diez páginas del final del relato, ayudar al Maharajá de Rawhajpoutalah (52.b1); es cuando finalmente siente el deber de actuar en contra de los maleantes.

La siguiente aventura en que Tintin lucha contra los malos es el libro (5) *Lotus*, la continuación del (4); en efecto, en la primera viñeta, nos enteramos que Tintin sigue siendo el huésped del Maharajá de Rawhajpoutalah y que el cuerpo del jefe de la banda de traficantes de armas, dado por muerto al final de la ventura anterior, nunca ha sido hallado. Hergé nos plantea así el cuadro: Tintin ya tiene un enemigo factible, lo que es confirmado por el faquir Cipaçalouvishni quien tiene la visión de un hombre, que creían muerto, preparando su venganza; el faquir también ve a otro un hombre, de tez amarilla y pelo negro, de lentes, que ha jurado la pérdida del joven. Después, Tintin recibe un llamado de un asiático que le encomienda que vaya a Shanghai a ver a un cierto señor Mitsuhirato. Tintin tiene su primera misión (4.a3): tiene que ir a Shanghai donde lo esperan. Sin embargo, allí, Mitsuhirato lo disuade de quedarse. Unos días después, el señor Wang Jen-Ghié le pide ayuda para luchar contra una organización de tráfico de opio. Sin titubear, Tintin se

ofrece a apoyar (19.d1). Más adelante, de nuevo su gran corazón lo llama: promete a la esposa del Sr. Wang ir a Shanghai a mandar analizar el veneno que ha hecho enloquecer a su infortunado hijo.

Siguiendo el orden de publicación, tenemos el libro (6) *Oreille*, del cual hablaremos en el análisis del corpus.

Llama la atención que ‘luchar contra los malos’ aparece, sin interrupción, en las seis primeras aventuras de Tintin del acervo. Hergé quiso que su héroe llevara valores del bien para luchar contra el mal, encarnado en numerosos otros. Parece que fue el matiz con el que quiso – o tuvo que – caracterizar su obra. Recordemos que su mentor espiritual, el padre Wallez, un católico tradicional, tuvo mucha influencia sobre el autor durante los primeros años de su creación; respecto a estas seis primeras aventuras, fueron los años de 1929 a 1935.

La segunda categoría de móviles éticos es la ‘búsqueda de un tesoro’. Lanzarse tras un tesoro es un móvil pragmático dado que se abre a una perspectiva segura de enriquecimiento; es un *cálculo favorable*. La primera búsqueda de un tesoro tiene lugar en (6) *Oreille*. Habrá que esperar 26 años (entre las aventuras del acervo) para leer otra que trate de un tesoro: (21) *Bijoux*. Aquí no hay precisamente un tesoro que suscite una búsqueda desenfrenada motivada por la codicia de algún personaje, sino unas joyas, propiedad de la Castafiore, que desaparecen “misteriosamente”.

El ‘deber’ es la tercera categoría de lo ético; se presenta en (15) *Or*. Después de enterarse, por el director de la compañía petrolera “Speedol” que la explosividad provocada de la gasolina representa un riesgo para la situación internacional, Tintin decide tomar carta en el asunto (6.a1); puesto que es curioso, debe hacer algo para detener el peligro. Es un deber, una cuestión de ética. Más adelante, descubre que están preparando una estratagema para el barco petrolero “Speedol Star”, lo que lo conforta en su hipótesis (7.b3). En la viñeta siguiente (7.b4), pide al director de la Speedol que le consiga un puesto a bordo del “Speedol Star” porque ha decidido embarcarse a averiguar qué está pasando.

‘Ir al rescate’ es la cuarta categoría de los móviles éticos. Como ‘contra los malos’, también aparece en seis libros, claro está, más tarde en la obra de Hergé. Conforme se suman sus andanzas, Tintin tiene más amigos y conocidos; por lo tanto, otra noble misión para él es la de ir al rescate de ellos cuando corren un peligro. Cabe mencionar que entre los valores que más se vinculaban con la personalidad de Hergé, la amistad y la fidelidad tienen un lugar relevante. Por ello, su per-

sonaje tenía que encarnar el amigo fiel y resuelto a enfrentar los peligros y a los malos, en su mayoría extranjeros, para salvar a los suyos.

En el orden cronológico, el primer libro – del acervo – que aparece con ‘al rescate’ es el (13) *sept Boules*, que encontraremos también en el capítulo sobre el corpus, así como su continuación, (14) *Temple*.

Regresando al acervo, el siguiente libro (15) *Or*, es toda una epopeya. Al final de la aventura, se escucha en un noticiero de radio: “Podemos entonces afirmar que es la intervención de este valiente muchacho la que ha permitido evitar la guerra”. No le fue fácil, pero su motivación era inequívoca: le interesa esa cuestión de gasolina falsificada y tiene ganas de aclararlo todo (4.b3). Los acontecimientos lo llevan, entre otras cosas, a ayudar a un jeque a mantenerse en el poder, a salvar a su hijo de un secuestro y a detener al jefe de una banda criminal.

En una de sus aventuras, llega a enfrentarse al tráfico de esclavos. Se trata de (19) *Coke* que empieza con un caso de tráfico de aviones que intriga a Tintin. Luego nuestro héroe siente el deber de acudir al rescate de su amigo el Emir Ben Kalish Ezab, del emirato de Khemed, quien acaba de sufrir un golpe de estado (14.d1); al mismo tiempo, podrá aclarar el caso del tráfico de aviones. Curiosamente, acerca del tráfico de esclavos, cuando se trata de ayudar a unos africanos en camino hacia La Meca donde, sin saberlo, serán entregados a vendedores de esclavos, el que organiza su rescate y toma las decisiones es el capitán Haddock; Tintin solamente asiente. Sin embargo, al final la prensa le da a él los créditos. Llama la atención que ante un flagelo tan grave, nuestro héroe no haya intervenido de manera más activa, narrativamente hablando, para detenerlo.

De toda la obra de Hergé, el caso más sonado de ‘rescate’ es, sin duda, (20) *Tibet*. Esta aventura es una gesta de amistad que empieza con un verdadero llamado a nuestro héroe: en sueño, es literalmente llamado por su amigo Tchang, al que ve, medio sepultado en la nieve, suplicándole que lo auxilie. A pesar de las sombrías noticias de la catástrofe aérea en el Himalaya en la que supuestamente el joven chino ha perdido la vida, Tintin no tiene duda: Tchang está vivo y va a ir a salvarlo (5.b2). Haddock trata de disuadirlo, pero en vano (5.d1); insiste, le dice que si los sherpas experimentados no han podido llegar al lugar de la catástrofe, ¿cómo cree que va a poder él? Tintin no le hace caso y, empacando ya su equipaje, le reitera que su amigo está vivo y que parte

en busca de él (6.b3). En el Nepal, nadie lo puede disuadir de su propósito; no le espantan las dificultades que lo esperan (10.b3).

Al prestar atención a las motivaciones de Tintin a lo largo de estos 11 libros, no dimos cuenta de su diversidad. Podemos inferir que son el reflejo del estado de ánimo de Hergé a lo largo de su vida de creador literario. Como ejemplos tomaremos los dos últimos libros. El autor tardó cinco años antes de escribir (22) *Vol* y luego ocho para (23) *Picaros*. Además, en el primer libro, Tintin está en un viaje de placer y no tiene una gran injerencia en el curso de los hechos; se queda casi todo el tiempo como paciente. En la última aventura, claramente tiene flojera: ni siquiera es motivado a viajar inmediatamente a socorrer a la Castafiore que, aunque no le simpatice mucho, forma parte de su entorno familiar; de igual manera, que los Dupondt estén también en manos del general Tapioca no lo mueve mucho.

2. Nudo del conflicto

Recordemos que en la motivación, no nos quedamos con una única en cada libro; según el desarrollo del relato, Tintin tiene otros móviles para volver a entrar en acción. Lo mismo sucede en cuanto a los ‘nudos del conflicto’. En efecto tampoco aquí vamos a encontrar en cada uno de estos 11 libros y los cuatro del corpus un nudo único; hay aventuras que encierran varios nudos de conflicto que aparecen conforme se avanza en la narración. En un relato de aventura, es normal ver al héroe andar casi a salto de mata, con vueltas de situaciones que lo colocan en un nuevo escenario y a menudo ante un nuevo problema, otra prueba que superar.

Los nudos de conflicto, en el acervo, se pueden repartir en categorías según su naturaleza: amigo desaparecido, amigos secuestrados, científicos aniquilados, tráfico diversos, amenaza de los malos y tesoro robado.

2.1. Amigo desaparecido

El mejor amigo de Tintin, el joven chino Tchang, ha desaparecido oficialmente en un accidente aéreo en el Himalaya (5.a2). Pero nuestro héroe no cree que se haya muerto y parte en busca de él (5.c2). Toda la historia – (20) *Tibet* – gira en torno a esta búsqueda desesperada. Cabe señalar que es de las pocas aventuras de Tintin donde no tiene que enfrentarse a los malos; aquí no hay nadie malo. Su lucha es, podría decirse, en contra de las malas noticias del accidente de avión y del

rescate y en contra de los elementos de la naturaleza, en particular el frío y las nieves del Himalaya.

2.2. Amigos secuestrados

Tintin, heraldo de la amistad y de la fidelidad, sufre en dos ocasiones la ausencia de un amigo secuestrado, su amigo Tournesol, el más bondadoso, el más cándido, de los personajes de su entorno. La primera vez es en (13) *sept boules*, cuando desaparece de la manera más inexplicable (42.b2), y la segunda, cuando es secuestrado es en (18) *L’Affaire Tournesol*, una aventura que no figura en el acervo.

2.3. Científicos aniquilados

Los científicos tienen un lugar preponderante en la obra de Hergé. El principal de ellos es Tryphon Tournesol; primero mal acogido por Tintin y Haddock a causa de su sordera fastidiosa y del fracaso de su primer experimento de submarino individual, rápidamente se convertirá en miembro de la ‘familia’ cuyos inventos ayudarán a salir de más de una situación incómoda. Vimos en a) que a él también le tocó desaparecer contra su voluntad. Aparte de él, los científicos más ilustres son los que hicieron posible el desarrollo del cohete [(16) *Objectif Lune*] y el viaje a la Luna [(17) *On a marché sur la Lune*].

El primer científico en desaparecer es el Prof. Fan Se-Yeng. Sucede en (5) *Lotus*. Fan Se-Yeng es un anciano especialista sobre la locura, que Tintin había ido a buscar para conseguir un remedio contra un veneno que ya había hecho dos víctimas volviéndolas locas. Pero el científico no está en casa y Tintin se entera, por un recado de él, que ha sido secuestrado. El joven se lanza a buscarlo (34.b3); investigando y haciendo sus deducciones, descubre que los autores de la fechoría son el magnate Rastapopoulos y Dawson, el jefe de la policía de la Concesión Internacional en Shanghai. Afortunadamente, Tintin sigue la pista del anciano y logra liberarlo. Siete más serán aniquilados también en (13) *sept boules* y su suerte será decidida en (14) *Temple*.

2.4. Tráficos diversos

Además de la solidaridad, los lazos de amistad y el aprecio por los científicos, un tema importante para Hergé, sino el más importante, fue el de los tráfico; aparece en seis aventuras, el mayor número de casos del acervo. El primer caso de tráfico aparece al final de (2) *Congo*, como para

anunciar la siguiente aventura (3) *Amérique*. Tintin acaba de detener al maleante Gibbons quien le confiesa que es Al Capone quien, creyendo que Tintin sabía de sus planes de control de la producción de diamante en África, había mandado a un hombre encargado de seguir sus pasos y matarlo (52.a1). Y lo averiguamos desde el inicio de (3) *Amérique*: Al Capone informa a sus compañeros del hampa (1.a2) que varios cómplices han sido arrestados en África por culpa de “el famoso reportero Tintin”; se trata de impedir a toda costa que se quede un sólo día en América porque es un real peligro para la organización.

Tintin tiene primero la sospecha y, al final, la certeza de un tráfico de opio en (4) *Cigares*. Cuando está dentro de la tumba del faraón Khi-Oskh, descubre unas cajas con puros cuyas etiquetas llevan el mismo símbolo que la puerta de entrada y que son idénticos al que había encontrado, poco antes, tirado afuera. Se pregunta si en el interior de los puros no se hallará la clave de lo que ya ve como un enigma (9.a3). Más adelante, en la oficina de un coronel árabe, encuentra en un cajón una cajita con los mismos puros (26.d4), pero es detenido justo en ese momento y acusado de espionaje; se quedó sin aclarar el enigma. No es sino hasta el final cuando Hergé nos da la evidencia: en casa del maharajá de Rawhajpoutalah, un mayordomo trae una caja de puros para su amo; Tintin, habiendo notado que llevan la misma etiqueta que los de la tumba y del cajón del coronel, pide un cuchillo y abre uno, descubriendo, como lo sospechaba, que son un simple cartucho de tabaco conteniendo opio en su interior (62.b1).

(5) *Lotus* es la continuación de esta aventura: Tintin se encuentra descansando en casa del maharajá y de ahí parte a China. En este relato (18.a2) el Señor Mitsuhirato, aparte de dedicarse al espionaje a favor de Japón, se encarga de los embarques de opio con destino a Marsella, Amberes, Le Havre, Róterdam, Hamburgo y Liverpool. El señor Wang Jen-Ghié, en casa de quien está Tintin, explica a su huésped el peligro que representa ese tráfico para China (18.a3).

El tráfico de opio reaparece en (9) *Crabe*. Recluido en el fondo de la bodega de un carguero, Tintin no se preocupa porque tiene qué beber y comer para resistir el encierro: hay cajas de champaña y de conservas de cangrejo. Pero al abrir una de éstas, descubre que no contiene el anhelado marisco, sino opio (14.a1), lo que comentará más adelante a los Dupondt (46.d2). En su búsqueda, llega a una galería secreta que comunica con la casa de notable Omar Ben Salaad, donde están almacenadas numerosas cajas de conservas con opio (53.a3). Tintin desengaña a los detectives y les asevera que el comerciante se dedica al tráfico de opio (57.c2).

La última aventura del acervo y de la obra general que atestigua tráficos es (19) *Coke*. Es la que presenta más evidencias de ellos y que tiene como nudos del conflicto dos tipos de comercio ilícito: el de material de guerra y el de seres humanos. El tráfico de esclavos tiene una gran preponderancia en este relato. Conviene resaltar el interés del autor en el tema, su denuncia de este trato inhumano que no es parte de la historia vergonzosa de las colonias y de la expansión del comercio internacional, sino que sigue vigente, tanto en el momento de la aparición de *Coke en Stock* en 1958, como hoy en día, casi 50 años después: hay todavía lugares en el mundo donde principalmente los niños son explotados como esclavos, y detrás de esta explotación está casi siempre una corporación extranjera. El material muestra varias evidencias de los dos conflictos, más que en ningún otro libro; por supuesto, es mayor el número de evidencias sobre el tráfico de esclavos que sobre el de aviones y tanques de guerra.

El general Alcazar es el personaje encargado de traer al relato el primer tráfico, el de aviones y tanques de guerra. De ello tiene los primeros indicios Tintin cuando descubre en la cartera extraviada del depuesto jefe de estado, en el inicio de la historia (3.c3), unas fotos de aviones de caza de modelos atrasados; le parece extraño... Su curiosidad será recompensada poco después, cuando los Dupondt le revelan descuidadamente que están investigando al general sudamericano en el marco de un tráfico de aviones (10.a3). Ya atraído por el caso, el joven intrépido localiza un depósito de aviones y refacciones; ya no le cabe duda: Alcazar está adquiriendo material bélico para regresar al poder. Como vimos en las motivaciones del nuestro héroe, emprende un viaje a Khe-med para ayudar a su amigo el Emir Ben Kalish Ezab, prisionero de los rebeldes; al mismo tiempo, dice a Haddock, “(podríamos) intentar ver claro en ese asunto que me parece extremadamente extraño (14.d1)”. Una vez en Arabia, ya no se hace mención del comercio de aviones y tanques. Ahora se presenta al héroe la certeza de un comercio mucho más indignante, el de seres humanos: habiéndolos recibido en la clandestinidad, Ben Kalish Ezab hace a Tintin y Haddock un retrato somero del responsable de su desdicha, el millonario y maleante Rastapopoulos, alias marqués di Gorgonzola, citando entre sus actividades lucrativas el comercio de esclavos (31.d1). Abandonados a bordo de un carguero a la deriva y en fuego que era comandado por el capitán Allan, cómplice del magnate, los dos amigos se encuentran con una multitud de africanos encerrados en la bodega. Los dejan salir y, después de sosegarlos, se enteran de que van en peregrinación a La Meca. Pero Tintin está inquieto: si el emir dijo la verdad, tiene serios temores sobre la suerte que

espera a los crédulos peregrinos (47.d1). Y en efecto, poco después se acerca un velero y aborda un comerciante árabe que viene a ver cómo está el ‘coke’, porque se tiene que evitar hablar de ‘esclavos’. Indignado, Haddock echa sin miramientos al ‘traficante de carne humana’, lanzándole una sarta de improperios, hasta con un altavoz, mientras se aleja. Ahora el capitán tiene que convencer a los peregrinos de que si llegan a La Meca, su destino será ser vendidos como esclavos (50.c3). Afortunadamente, poco a poco, los africanos se dejan convencer (51.a3): Haddock dejará en otro puerto a los que ya no quieren ir a La Meca y los demás podrán continuar su viaje si les da la gana (51.b1). Cuando todo ha quedado resuelto, que los peregrinos han escapado a su funesto destino, la prensa internacional se hace eco de la hazaña de Tintin (60.au), gracias a quien fueron descubiertas las dos redes de tráfico, de aviones y tanques antiguos y de esclavos; los temas abordados en las columnas de los periódicos son, desde luego, la esclavitud en esa época; el tráfico de aviones y tanques antiguos; en lo político, se menciona el regreso al poder en San Theodoros del general Alcazar tras derrocar a Tapioca y la reinstalación del emir Ben Kalish Ezab en su trono de Khemed. Rastapopoulos ha desaparecido en el fondo del mar y su cómplice Allan ha sido recogido de una balsa por las autoridades danesas y puesto en prisión.

2.5. Amenaza de los malos

En esta categoría entran los malos que representan una seria amenaza para la paz – o el orden – mundial. Ya en (1) *Soviets*, su primera aventura, Tintin tiene que enfrentar – y vencer – a los malos: al final de sus correteos, ayuda en el arresto de un miembro del servicio secreto bolchevique quien tenía el encargo de dinamitar todas las capitales europeas (136.c1). Antes, en plena carrera a salto de mata, había dado con una bodega con el rótulo en la puerta ‘RESERVE DE DYNAMITE - PROPAGANDE SOVIETIQUE – ATENTATS’ (108.c2). No sorprende que en el inicio de su carrera de autor, Hergé haya inventado esta historia en la que el nudo del conflicto es una grave amenaza terrorista venida del mundo comunista. Recordemos que el patrón y mentor espiritual del joven Georges Remi a final de los años veinte era el padre Wallez, un sacerdote católico de derecha, director del periódico donde el aprendiz de dibujante trabajaba en un departamento administrativo. Para la derecha católica belga, la URSS era el concentrado de los ‘horrores’ del comunismo; ese régimen era una amenaza, un peligro, para Europa Occidental.

2.6. Tesoro robado

El primer caso de robo de un tesoro sucede en la primera aventura del corpus, (6) *Oreille*. De ello hablaremos en el siguiente capítulo. El segundo caso, (21) *Bijoux*, no es estrictamente la búsqueda de un tesoro. No hay viaje a lugares lejanos; la historia se desarrolla solamente en el castillo de Moulinsart y sus alrededores. La Castafiore se asusta a menudo por sus joyas que cree, sin razón, que le han robado. Primero fueron falsas alarmas lanzadas por ella misma, siempre preocupada por sus alhajas. Cuando verdaderamente desaparece su esmeralda (44.b3), los primeros sospechosos son los gitanos que vivían en un prado cercano; pero Tintin, quien no cree en esa eventualidad (47.d1), continúa con su propia investigación. Por una asociación de ideas, se le ocurre que una urraca pudo haber hecho la fechoría. Justamente, descubre la joya, entre otras cosas brillantes, en un nido en lo alto de un árbol y la devuelve a su dueña.

2.7. Conflicto ajeno

El único caso de conflicto ajeno a nuestro héroe es (22) *Vol*. En esta aventura, Tintin es literalmente arrastrado hacia un conflicto en el que no tendrá nada que ver (7.d2): el magnate malo, Rastapopoulos, se quiere apoderar de la fortuna de otro millonario, Lazlo Carreidas, atrayéndolo en una trampa (20.c1). Tintin y sus amigos, que iban de viaje hacia Australia, de pura casualidad se encuentran, totalmente pasivos, en medio de la disputa.

3. Geografía del autor

Con su obra, Hergé contribuyó a la difusión del conocimiento, y un aspecto importante de su quehacer de divulgación fue permitirnos descubrir los países, hasta el espacio. Los viajes de Tintin por el mundo, en pos de la aventura o llevado por ella, nos han permitido conocer, desde luego al modo del autor, cómo son las naciones lejanas (las del acervo), su campo, sus ciudades, cómo vive su pueblo, en qué consiste su cultura y cómo se organiza su vida económica y política. Para muchos niños, entre los cuales me incluyo, la lectura de *las aventuras de Tintin* fue la manera de descubrir el mundo por medio de los países adonde partía nuestro héroe. El recorrido por la geografía de Hergé que hago en este trabajo va de lo general a lo particular, o de lo superficial a lo profundo, o de lo objetivo a lo subjetivo. Después de un simple listado de los países visitados por Tintin, veremos las maneras, cada vez más precisas, de Hergé de presentarlos: es decir, partiendo

de la geografía física (los países como son en la tierra), pasamos por la geografía cultural (la gente como es en su país) y terminamos con la geografía ideológica (qué piensa, qué cree, qué opina la gente).

3.1. Geografía física

En esta primera parte, veremos la geografía ‘objetiva’ de Hergé, es decir, las características físicas de los países visitados por Tintin. Los datos vertidos aquí provienen de una mirada no muy profunda sobre una primera escenografía, la de lo natural; podríamos decir, de manera algo ligera, que es el país sin sus habitantes.

Los países visitados por Tintin

En el transcurso de su vida andarina, Tintin recorrió los cinco continentes. Fue una sola vez a África, en (2) *Congo*. Una vez mostradas a los jóvenes lectores las ventajas de la colonia, ya no hubo razón alguna para volver a ese continente donde, en esa época (principio de los años treinta), no pasaba otra cosa en los países conquistados que la extracción de las materias primas, las misiones y la instrucción sobre la ‘madre patria’.

Hubo un primer viaje a América del Norte, con (3) *Amérique*, en 1932; tres años después, nuestro héroe regresa al continente americano, pero esta vez al sur, en San Theodoros, en (6) *Oreille*. Lanzados sobre la pista de su amigo Tournesol desaparecido, Tintin y Haddock vuelven en 1945, pero ahora a Perú, en (14) *Temple*. Finalmente, el último viaje, la última aventura de Tintin fue de vuelta a San Theodoros en 1973, en (23) *Picaros*. Justamente, de cuatro viajes a América, tres están el corpus.

Asia fue también un continente visitado en cuatro ocasiones por el joven reportero. La primera vez que pisó este continente fue en 1932, en la segunda mitad de (4) *Cigares*, cuando el avión en el que huye de Egipto cae en una selva de la India. De allí, dos años más tarde, en la continuación del relato, para (5) *Lotus*, se va hasta Extremo Oriente, a China. Luego tardará 24 años para volver a Asia, para (20) *Tibet*, en busca de su amigo Tchang. Una última ocasión de ir a Asia fue en (22) *Coke*, rumbo a Sydney, cuando se ve involucrado en un asunto que no lo atañe y se queda retenido por ello en una isla del Mar de Célebes.

Durante su existencia, Tintin viajó algunas veces por Europa: a Gran Bretaña con (7) *L'Île noire*; en Europa Central con (8) *Le Sceptre d'Ottokar* y (16) *Objectif Lune*; y a Suiza, en (18) *L’Affaire*

Tournesol. En el acervo se desplaza – por cierto por primera ocasión, en 1929 – una sola vez por ese continente, cuando es enviado a hacer un reportaje sobre la Rusia Soviética. El último continente – por orden alfabético – visitado por Tintin, en cuatro ocasiones, fue medio Oriente, una parte del mundo aparentemente preferida de Hergé, por el número de viajes hacia allá. En 1932, en la primera mitad de (4) *Cigares*, de viaje hacia China se quedó varado en Egipto, llevado por los acontecimientos. Habrá que esperar ocho años para verlo de nuevo por esa región, en (9) *Crabe*. Luego, en 1948, Tintin se encuentra nuevamente en medio Oriente, en (15) *Or*. El último viaje de Tintin al desierto fue en 1956, en (19) *Coke*.

Para terminar con los países, cabe mencionar que en dos aventuras del acervo Tintin no viaja; el Otro de todos modos está presente, en la persona de una misteriosa momia inca en (13) *sept boules*, y en los cingaros que aparecen en (21) *Bijoux*.

Caracterización de los países

Al inicio de su obra, Hergé dibujaba él sólo los entornos y los paisajes; ya se documentaba antes de empezar a dibujar, pero a partir de *Le Lotus bleu*, siguiendo los consejos de Tcahng, incluye más realismo. Conforme crecía su éxito y su carga de trabajo, se hizo rodear, en el ‘Studio Hergé’, de documentalistas que buscaban información y fotos relacionadas con el país en cuestión, y de coloristas.

Caracterizar a los países en cuanto a su topografía y orografía, flora y fauna, fue sustancial para Hergé; muchos niños descubrieron así paisajes, flora y fauna de países lejanos. Al recorrer los libros del acervo en orden cronológico, nos encontraremos sucesivamente en las inmensas planicies heladas de la Unión Soviética, con su nieve que casi ahoga; en la gran sabana africana y su vegetación, en los ríos anchos y caudalosos, los rápidos amenazantes y con los animales salvajes; en las grandes llanuras americanas y en las ciudades de rascacielos; en el desierto egipcio y en la selva profunda y, esta vez, con unos animales clementes; en el campo lejano de China, atravesando ríos anchos, en las solitarias montañas y admirando los cielos al atardecer; en medio de la vegetación exuberante de Sudamérica, sobre las polvorosas carreteras de montaña; en el desierto y el mar en Palestina, bajo un sol de plomo; en la selva virgen, entre osos, serpientes y osos hormigueros, en las cimas nevadas de los Andes y detrás de la cortina de agua de una catarata; sedientos en medio del Sahara, con los espejismos, los oasis, las tormentas de arena; en la playa, en el

Mar Rojo, en el desierto, en las montañas y entre los desfiladeros profundos; en las hermosas planicies del Tibet y escalando el Himalaya, con sus avalanchas y sus tormentas de nieve; en una isla del Mar de las Célebes, en la playa, bajo los cocoteros, en el mar azul, en medio de la vegetación exuberante y en la falda de un volcán activo; y, en la última aventura de Tintin, estamos en el campo con palmeras y cactus y de nuevo en la selva sudamericana, en un pantano infestado de lagartos y serpientes.

A lo largo de los años, el dibujo de Hergé se ha perfeccionado; por ejemplo, para representar la vegetación de la selva de Sudamérica en (6) *Oreille*, en 32 viñetas el autor se conformó con pintar el fondo con un verde liso, sin detallar las ramas y las hojas. Pero, gracias a la ayuda de los coloristas, la precisión aumentará pronto: en (14) *Temple*, los detalles del ambiente de la selva ya son significativos.

3.2. Geografía cultural

En esta sección, vemos los países ahora con sus habitantes, que son lo que construye Hergé ahora de manera más precisa. Presentaré aspectos que atañen a la vida de los nativos, datos que provienen de una mirada algo más afanosa: su hábitat, su modo de vida y las formas escritas de la lengua en los anuncios, rótulos, calendarios que sirven de escenografía a la aventura. Además de lo que sirve para la escenografía, está también lo que, supongo, el autor quiere que signifique para los lectores. Hergé ha empezado a mostrarnos lo que quiere que veamos.

Hábitat

En esta categoría incluyo las casas y calles, los edificios públicos y los lugares de culto. Son los lugares en que se desenvuelve el Otro y, por ello, son parte de la figura de él que Hergé ha construido. Sin embargo, dado que el autor siempre se documentaba antes de iniciar una nueva aventura, me limitaré a enumerarlos sin entrar en una descripción detallada, a menos que algo llame la atención, que se me advierta un modo preciso de construcción del Otro. Podría decir que la mirada, tratándose de *geografía cultural* en la que los habitantes ya cobran vida, será más diligente.

En la categoría de ‘casas’ se encuentran los palacios y las casonas de los amigos o enemigos de Tintin y casas de gente humilde. Él mismo, por cierto, vivió un tiempo en un austero departamento en una calle triste de Bruselas, hasta que un día, en (18) *L’Affaire Tournesol*, amanece en pijama en el castillo de Moulinsart – que forma parte de su universo desde que su amigo Haddock

lo adquirió en (12) *Le Trésor de Rackham le Rouge* –. Mucho antes, había entrado a su primer palacio en (4) *Cigares*; era la residencia del Maharajá donde nuestro héroe es bien recibido después de las tribulaciones de su huida de Egipto y donde quedará de huésped distinguido hasta el inicio de (5) *Lotus*. Después, habrá que esperar cinco años para volver a ver al reportero en un palacio, ahora en el mundo árabe de (15) *Or*; está ahora en la residencia de su amigo el Emir Ben Kalish Ezab. En la misma aventura visita la mansión de su enemigo Müller, alias el arqueólogo Smith, quien vive en una montaña en un verdadero palacete. En sus demás aventuras en Europa, Tintin se encontrará algunas veces en palacios y castillos, pero en sus viajes lejanos, será hasta el final [(23) *Picaros*] cuando volvería a visitar uno: el palacio presidencial que acaba de allanar Alcazar con sus hombres. Mientras, en (19) *Coke*, es huésped de su amigo Ben Kalish Ezab quien, derrocado por su rival el jeque Bab El Ehr, vive en la clandestinidad en un antiguo templo romano tallado en la roca (*dixit* Haddock en 32.a3), copia del sitio de Petra.

Las casas particulares no son muy numerosas en el acervo. En general se puede decir que son dibujadas de modo que dan el tenor cultural, que se refleja en general primero en este entorno íntimo de los habitantes.

Como la casa, la calle y la carretera nos revelan también muchos datos sobre un pueblo. Antes de empezar a mostrarlas, quiero recordar que en los años en que fueron creadas las primeras aventuras, seguramente las vías de comunicación de los países visitados eran en efecto como las dibujó Hergé; en cuanto a la mirada, se hará esta ‘concesión’ hasta los años 50, es decir que a partir de esa década, ésta será más crítica.

Concretamente, la categoría que abordamos a continuación es la de la ‘vista de calles y carreteras’. Es toda la escenografía por la que nuestro héroe pasa en sus andanzas.

En (1) *Soviets*, el dibujo de Hergé era todavía muy simple: entre otras muestras, dejó algunas escenas en caminos no trazados. Tenemos espacios demasiado grandes que dejan una sensación de desorden, de algo inacabado, de caminar sin rumbo: por ejemplo, en 29.a2, Tintin se aproxima a una ciudad caminando en una llanura; lo único que ocupa o adorna este espacio son dos piedras juntas, una grande y una pequeña, en el suelo a su izquierda. En 49.c, dos maleantes, asustados por un supuesto fantasma – que no es más que Tintin –, salen despavoridos, corriendo sobre un espacio completamente liso hacia la ciudad cuyo contorno vemos en el horizonte. Más adelante,

Milou, llevando una piel de tigre, es quien espanta a dos individuos que corren por un campo amplio y de nuevo vacío hacia una hilera de álamos en el horizonte.

Las calles de la ciudad, en Egipto [(4) *Cigares*] y en las tres otras aventuras en Arabia son peatonales, en general de tierra, pedregosas y sin banquetas; las hay de escalones largos y bajos. Hay calles mal trazadas y medio pavimentadas, con banquetas de tierra disparejas, como en Katmandú en 1958 (TIB.11.b2). En América Latina (corpus), ciertas calles tampoco tienen pavimento: en ORE.17.d2, el malecón del puerto donde desembarca Tintin tiene piso de arena. Pero más adelante (18.b1), ya en la ciudad, la calle está bien trazada, pavimentada y tiene sus banquetas formales. La siguiente vez que Tintin se encuentra en Sudamérica, en 1945, vuelve a encontrar calles sin pavimentar, no en un malecón, sino en pleno centro de un pueblo (TEM.2.a1).

En cuanto a las carreteras por el campo, en (1) *Soviets* tenemos una que serpentea entre los árboles; no tiene bordes ni revestimiento y, con su velocidad, el coche de Tintin levanta piedras con las llantas. La particularidad de los caminos es que sean ‘pobres’, de tierra, en general cubiertos de guijarros y cualquier vehículo que transita en ellas levanta una gran nube de polvo. Los hay, por supuesto, en (2) *Congo*, pero los lectores europeos de los años 30 y sus descendientes ya saben de las ‘clásicas’ pistas en medio de la sabana africana; además, los safaris foto nos lo recuerdan. Aparecen carreteras evidentemente en casi todas las aventuras; por ejemplo, en ORE 39.c2, Tintin, huyendo de sus perseguidores, va a toda velocidad hacia las montañas sobre un camino de tierra, dejando atrás una nube de polvo, hasta que cae al fondo de una barranca.

Hay una imagen impactante que no aparece más que una vez en la obra: desolación y suciedad. En SOV.78.a, Hergé nos presenta, en todo lo ancho de la página, una esquina con escombros en medio de una calle de Moscú, un montón de desechos con una vieja cazuela, unos resortes oxidados, un tubo de estufa, huesos; las casas tienen las ventanas rotas, una puerta de entrada está condenada con tablas; a una casa no se puede entrar por un montón de grava; en la banqueta, un bote de basura se desparrama y otro está tirado; hay una mancha oscura – el dibujo está en blanco y negro – que bien podría ser de sangre; hay un reverbero torcido que seguramente ha dejado de alumbrar. Es obvio que el autor quería dar una impresión de miseria de un pueblo dominado por el régimen bolchevique. Este libro resultó ser un panfleto anticomunista y nunca más habrá otro igual, pues Hergé ‘marcará’ su obra de manera más sutil.

Echando la cámara un poco hacia atrás, vemos ahora las imágenes más amplias, a veces en ‘picado’ o en ‘contrapicado’. Son escenas, podría decirse, especiales, y habrían de ser importantes para el autor; es la razón por la cual desea poner al lector en ese sitio. En orden cronológico [(1) *Soviets*] y volviendo a la imagen desoladora de la calle moscovita, vemos a Tintin a la izquierda, alto en el primer plano, a unos metros de la esquina; una sola persona más se encuentra en la imagen: es un hombre que, viniendo en la banqueta de la contraesquina izquierda, avanza a grandes zanjadas pero cabizbajo, cubierto de un gorro de astracán, protegido con una gruesa bufanda de lana y las manos metidas hasta el fondo de las bolsas de su abrigo largo; distraído, perdido en sus pensamientos, está a punto de tropezar con el bote de basura tirado. Este personaje solitario agrega gran emoción a la escena de tristeza. Hergé ya sabía expresar sentimientos sombríos en sus imágenes, sin necesidad del texto. Esta imagen de desolación ¿era pensada?: efectivamente, muestra lo triste que era vivir en ese país 13 años después de la Revolución Rusa y nos introduce a la escena que sigue (78.b): una fila de niños famélicos y harapientos esperando ansiosamente un pan que esperan recibir de un hombre tosco y autoritario, con la condición de declararse comunistas. Tintin dice a Milou: “¿Qué significa esta fila de niños miserables? ¡Ah! Es una distribución de pan gratuita a los pobres de Moscú. ¡Veamos cómo funciona esto!...” El individuo pregunta a cada niño: “¿Comunista? ¿Es comunista? ¿Sí? Aquí tiene un pan.” Nuestro héroe sigue comentando: “Otra más de esas llagas de la Rusia actual, esas pandillas de niños abandonados, vagabundeando en la ciudades y el campo viviendo de la mendicidad”. En la siguiente viñeta, sin que pudiéramos saber por qué, el hombre le espeta al siguiente chiquillo: “¿Comunista?... ¿No? ¡Entonces he aquí para ti... perro!”; le da una patada y el niño cae en la calle. En su mayoría, los otros en la fila se ríen de lo sucedido. Milou, no su amo, es el que le dará una lección al funcionario: se lleva un pan de la mesa y corre a entregárselo al niño que ya se iba desconsolado. En el Congo, el primer picado es cuando el héroe blanco y su perro – blanco también – desembarcan en un puerto congolés no precisado. Al acercarse a la costa, el navío ya había sido visto por un indígena que lo señala a su hijo: “¿Ves ese gran barco, Bola de Nieve? Pues, allí estar Tintin y Milou en ese barco³²...”. El reportero va bajando la rampa saludando de la mano izquierda y sonriendo a la multitud que los vitorea, a él y a su mascota. Enseguida es llevado, igual que Milou, en hombros, en medio de congolese de traje y sombrero y de lanzas y collares. La imagen final no podía

³² Traducción libre del lenguaje prestado por Hergé a los africanos.

no ser un ‘picado’: Tintin se ha ido y en una aldea de chozas, los habitantes se quedan tristes, extrañando a su ídolo.

Una imagen en picado que debe ser señalada, no porque llevara una carga de significado ‘hergeano’, sino porque es una prueba más de la maestría del dibujante, es la escena donde, en AME.10.b, vemos a Tintin pasando peligrosamente de una ventana a otra en un piso alto de un rascacielos neoyorquino; se siente vértigo... Es una de las imágenes más ‘cinematográficas’ de la obra de Hergé.

En la primavera de 1932, sucedió un acontecimiento que iba a marcar la vida y la obra de Hergé. Cuando se disponía a escribir la continuación de *Les cigares du Pharaon*, el autor conoció a un joven estudiante chino del Instituto de Bellas Artes de Bruselas, Tchang Tchong-Jen, que le había sido presentado por el padre Léon Gosset, capellán de los estudiantes chinos de la Universidad de Lovaina. Peeters (2002) escribe que el padre Gosset, gran sinófilo, deseaba que Hergé evitara en el siguiente viaje de Tintin a China, los inconfundibles estereotipos sobre sus habitantes. El la razón por la cual le presenta Tchang. Los dos jóvenes sostienen largas horas de conversación durante las cuales Hergé aprende muchas cosas sobre los chinos y sus costumbres y cultura. Literalmente, Tchang lo sensibiliza a la situación en China y lo anima a informarse y documentarse seriamente sobre los países que Tintin va a visitar. Y lo más importante, entablan una amistad que durará hasta la muerte del autor. Sobre la relevancia de esta relación, Peeters señala (2002:119):

Si el encuentro fue tan fuerte, primero es porque los dos hombres podían hablar el mismo lenguaje. La comunicación entre ellos se hacía también en el plano gráfico. Y, aún en ese terreno, Tchang tenía tendencia a comportarse como un maestro. Un domingo, había regalado a Hergé una serie de pinceles chinos, así como un pequeño manual de ejercicios de dibujo lineal. Le enseñó cómo utilizar el pincel para dar el sentimiento de cada forma, de cada materia, cómo dibujar una piedra para que se sienta su dureza, hojas de orquídeas para que uno adivine su flexibilidad, telas para que sus pliegues no sean arbitrarios. Jamás olvidará Hergé la lección que le dio Tchang ante un árbol cercano³³: “Este árbol está inclinado, pero sus ramas se elevan. ¿Por qué gira? Porque la luz está al sur, un poco difícil de acceso para él. Entonces, desde que empezó a crecer, se fue en esa dirección. Luego produjo otras ramas para equilibrar las primeras. Todo esto es natural, y es eso lo que usted tiene que volver a encontrar dibujándolo. Si dibuja este árbol de manera mecánica, permanecerá sin vida. Lo que hace falta, es amoldarse a su movimiento, trazar líneas que se elevan como sus ramas.

³³ Testimonio de Tchang Tchong-Jen a Benoît Peeters, 1988.

La influencia de Tchang en Hergé marcó un antes y un después: a partir de entonces, el dibujante empezó a dedicarse a un minucioso trabajo de documentación que iba a caracterizar el resto de su obra. Además, Tchang lo exhortó a documentarse mejor acerca de los países y sus habitantes.

Y se nota inmediatamente en LOT.6b: en una viñeta que ocupa dos tiras (b y c), vemos una calle céntrica de Shangai con sus fachadas de arquitectura local con muchos colores, los gallardetes y banderolas atravesadas y los techos de teja verde; las personas visten ropa típica. Tienen sus rasgos asiáticos dibujados. Vemos a tres hombres de cerca: uno, del lado derecho, quizás un comerciante próspero, de lentes redondos y gorro, camina sonriendo, tal vez, a la señora alta de vestido verde que viene en sentido contrario; otro, más cerca a la izquierda, ha de ser un trabajador: viste un pantalón de tela verde y una camisa de trabajo azul; avanza despacio, encorvado, llevando un cajón colgado de su hombro izquierdo por una gruesa correa y lo mece a cada paso sobre su cadeira. Está calvo y su rostro expresa el cansancio y la preocupación; va perdido en sus pensamientos. El tercero es el que tira el cochecillo chino en el que va Tintin, tranquilo y aparentemente viendo al trabajador; va corriendo descalzo y su rostro refleja su esfuerzo: respira fuerte con la boca abierta y sus ojos llevan ojeras profundas. Nadie habla.

Edificios públicos

Después de las calles y sus escenas, veremos ahora los edificios públicos, que ellos también nos dan una idea de la cultura de un pueblo; son lugares en los que se congregan todo el tiempo los nativos de un lugar, una región o un país y dejan sus huellas en el tiempo. En esta categoría, quedaron agrupados por sus campos semánticos ‘puertos, estaciones de tren y aeropuertos’, ‘comisaría, cárceles y cuarteles’ y, quedado solo, ‘hospitales’.

Empezaremos con los ‘puertos’ porque el barco es el modo de transporte más usado por Tintin para viajar a regiones lejanas, sobre todo al principio de su ‘vida’, y también es a menudo escenario mismo de sus aventuras, a lo largo de varias páginas. Vamos a ver puertos de manera ininterrumpida desde (2) *Congo* hasta (6) *Oreille*. En la época de la colonia del Congo Belga, era habitual la imagen, más bien la vivencia, de la gente agrupada en un malecón del puerto de Amberes, despidiendo a sus familiares que, desde la cubierta del barco que los llevaría a tierras africanas, agitaban sus pañuelos ya húmedos por las lágrimas; los adultos que se quedaban estaban más afligidos. Siempre es así: las despedidas son más dolorosas para los que se quedan que para los

que se van... Entre los recuerdos de infancia, hay escenas de un muelle de Amberes, adonde íbamos a despedir al tío misionero que regresaba al Congo después de su estadía de verano en Bélgica.

El libro (2) *Congo* fue escrito en 1932, en pleno auge de 'la colonia', pero, de manera extraña, no tenemos la escena 'clásica' de los viajeros despidiéndose desde la cubierta del barco. Tintin es acompañado a la estación de ferrocarril por cuatro reporteros que lo entrevistan y seis muchachos, entre ellos un boy scout y un lobato; recordemos que Hergé era un ferviente aficionado del scoutismo. El tren al cual se va a subir Tintin lo ha de llevar a Amberes, donde (1.c2) embarca solo; no vemos a nadie en la cubierta y menos en un muelle. A su llegada a África, el reportero y su mascota son recibidos por una multitud entusiasta que los aclama; enseguida Tintin es llevado en hombros y Milou, en una bandeja; detrás de ellos, van cargando una gran pancarta: "VIVENT TINTIN ET MILOU".

Del siguiente puerto, Nueva York, en (3) *Amérique*, no vemos nada: como en la aventura precedente, Hergé nos presenta a Tintin subiendo la rampa que lleva a la cubierta (62.c2), para su viaje de regreso a Europa. En la viñeta siguiente, desde la cubierta, admira la isla de Manhattan.

El primer puerto árabe es Port-Saïd, en Egipto, adonde Tintin llega supuestamente de paso hacia su destino final que es Shanghai. Estamos en (4) *Cigares*. En 5.c2, el casco del barco de donde se acaba de escapar el joven casi no deja ver el puerto: el agua de la dársena es azul y entrevemos dos cargueros negros al fondo, y más allá, montañas desérticas. En tierra, la ciudad es por supuesto de arquitectura árabe, inclusive se erige majestuoso un minarete entre los edificios de color ocre.

Del puerto de Shanghai [(5) *Lotus*], no vemos prácticamente nada: en 14.c2, se ve el barco anclado y detrás de él, el horizonte con el amanecer sobre el mar y, más tarde, la imagen clásica de Tintin a punto de subir la rampa hacia la cubierta. Donde aparece el puerto más detallado es en 55.d3: es de noche y nuestro héroe está siguiendo a los traficantes de opio; logra meterse en un tonel y es subido a un camión... Ahora, aunque es de noche, vemos muy bien los malecones, las bodegas y las cajas apiladas.

Otro puerto árabe, después de Port-Saïd, es el de Bagghar, en la costa marroquí (9) *Crabe* que, al parecer, Hergé tomó su tiempo para dibujar: lo observamos a lo largo de varias viñetas, de la 42.c2 a la 45.c3. Tintin está buscando al capitán Haddock; lo divisa a lo lejos en un muelle, justo

cuando un grupo de hombres se lo están llevando a la fuerza en un coche negro. Encuentra a su vez uno cuyo cofre se asoma por la puerta de una bodega, pero resulta que el vehículo está remolcado por una grúa que se arranca. No le queda otra que bajarse y ganarle un taxi a un señor de traje y maletín. Pero es en balde: el coche negro ha desaparecido. El puerto se vuelve a ver (59.a2) hacia el final de la aventura: el maleante Allan huye en una lancha rápida. Hay una imagen en picado donde vemos al joven bajando del malecón para subirse a la lancha rápida con la que alcanzará y detendrá al maleante.

El siguiente puerto es el de Callao, en el Perú. Tintin y Haddock llegaron allí en busca de su amigo Tournesol, secuestrado supuestamente por unos incas. Del puerto, vemos los muelles, mientras los dos amigos, con los Dupondt y el jefe de la policía local, aguardan la llegada del barco en que ha de estar preso el científico. Vemos más muelles a lo lejos, gaviotas, grúas, sacos de guano y diversos edificios portuarios.

El último puerto de las aventuras es uno de Medio Oriente. Estamos en (15) *Or*, y llegamos al puerto de Khemkhâh. El lugar (15.c3) se parece a Las Dopicos, el puerto de entrada a San Theodoros en (6) *Oreille*: no hay vegetación y las colinas circundantes son desérticas, pero hay más movimiento: una fábrica echa su humo al cielo azul, una grúa gigantesca alza cargas y se alcanza a ver un minarete.

A partir de esta aventura, ya no tendremos puertos marítimos. Los medios de transporte de Tintin se han modernizado poco a poco. Habrá que esperar de todas maneras 33 años, en (19) *Coke*, para ver a Tintin mismo en un ‘aeropuerto’, el de Wadesdah³⁴, capital de emirato de Khemed. La ‘terminal’ está en manos de rebeldes a sueldo del Bab El Ehr quien quiere derrocar al Emir Ben Kalish Ezab. Para el segundo aeropuerto extranjero, árabe, en su obra, Hergé tenía en mente – en 1956 – una nación muy subdesarrollada: no vemos ningún edificio moderno como se supone debería tener un país productor de petróleo, aún en esa época. El avión aterriza en medio del desierto dejando atrás una nube de polvo y los pasajeros no disponen de un camino de concreto para dirigirse a la aduana. Un letrero plantado en medio del desierto indica con una flecha roja en árabe y en inglés: “WADESDAH AEROPORT”; la frase es una mezcla de inglés y francés. La sintaxis es la del inglés, en concordancia con el lugar, un aeropuerto, y con la región, Medio Oriente. Pero

³⁴ De la palabra del dialecto de Bruselas [wadèzda] que viene del neerlandés “wat is dat” [wadizdat]; significa “¿qué es eso?”

uno se pregunta por qué Hergé no escribió *WADESDAH AIRPORT*, completamente en inglés, que es una frase inteligible aún para los niños. Los oficiales de inmigración, vestidos de djellabas y turbantes de diferentes colores, están sentados ante una pequeña mesa de madera debajo de una manta ocre sostenida por varios polines y cuerdas; ningún letrero indica la función de la oficina.

Para ir a buscar y rescatar a su amigo Tchang dado por desaparecido en una catástrofe aérea en el Himalaya, Tintin, por supuesto, viaja en avión. Él y Haddock llegan primero a New Delhi, de cuyo aeropuerto Hergé sólo nos muestra una imagen de la fila de pasajeros que se alejan del avión. En Delhi, deben tomar otro vuelo hacia Katmandú; ahora (9.c2), del aeropuerto de New Delhi divisamos en el fondo un edificio no muy moderno, con ventanas en arco, de color beige y con algunas antenas en el techo; ninguna torre de control, el edificio emblemático de todo aeropuerto. Al llegar a Katmandú, lo primero para Tintin es hablar con ‘el jefe del aeródromo’. Detengámonos sobre la palabra ‘aeródromo’: en español, es sinónima de ‘aeropuerto’: palabras más, palabras menos, ambas designan un lugar para la salida y llegada de aviones y aeronaves. Pero en francés, no son sinónimas³⁵: un ‘aeródromo’ es un “terreno acondicionado para el despegue y el aterrizaje de los aviones”, mientras un ‘aeropuerto’ es un “conjunto de instalaciones (aeródromo, terminal aérea, talleres) necesarias para el tráfico aéreo”. El aeródromo, en cambio, no es más que una parte del aeropuerto; es poco probable que Hergé, en 1958, pensara que el Nepal no tenía aeropuerto. Además, el vuelo que lleva a Tintin al Nepal es un vuelo internacional, y es de suponerse que esos vuelos solamente llegan a aeropuertos, es más, aeropuertos internacionales. Podemos inferir que el autor quiso hacer menos esta infraestructura indispensable en cualquier país, aún en uno en desarrollo.

Yendo más al sureste, nos encontramos, tres años después, con Tintin, Haddock y Tournesol en Yakarta [(22) *Vol*]. No vemos la torre de control, pero ahora los pasajeros caminan sobre concreto y entran a un edificio moderno, no tan amplio como las terminales actuales, pero sí con los pasillos, los sillones, los macetones, un bar, gente por todas partes. Es un aeropuerto moderno, que debía ser así porque justamente el título del libro es *Vol 714 pour Sydney*, un vuelo de placer que será interrumpido de manera inesperada.

El último aeropuerto de la obra general y a la vez del acervo y del corpus es el de Tapiocapolis. Tenemos aquí todos los elementos de un aeropuerto moderno – estamos en 1973 –: torre de con-

³⁵ (1994) *LE ROBERT pour tous*. Paris: Dictionnaires Le Robert, pp. 16-17.

trol, edificio grande y moderno, pistas bien señaladas y asfaltadas, áreas de maniobras de aviones, vehículos de tierra y personal de señalamiento.

En cuanto a las ‘estaciones de ferrocarriles’, la primera en la obra de Hergé es la de Berlín (6.b1). Para él, en 1929, Alemania había quedado un poco alejada de Bélgica a causa de la Gran Guerra, así que, en el camino hacia Moscú, Tintin ya estaba en un país bastante ajeno. Prueba de ello, el autor no dibujó ningún edificio formal, solamente vemos a un militar que detiene al héroe a su bajada del vagón; no hay nadie más en el supuesto andén. Hay otra estación (20.a2), en Stolbtzy, en la frontera de la URSS, dibujada como una pequeña casa, un dibujo casi infantil. En el Congo, la única estación es una choza de paredes de barro secado y techo de bálago (21.b) erigida sobre el pasto y delante de la cual pasa una vía angosta, torcida y ondulante entre los durmientes; en una manta que cuelga entre dos palos se anuncia el cargo: “CHEF DE STATION” y en un letrero pintado en una tabla de madera sostenida por dos palos está escrito: “Défense de traverser la voie sans l’autorisation du chef de station³⁶”. En este libro, todo lo relacionado con el tren parece de juguete, como los trenes del Bosque de Chapultepec: el papel de jefe de estación, la estación misma, el ferrocarril demasiado ligero, que es tirado por accidente y luego remolcado por la cachacha de Tintin; los viajeros sentados en unos vagones descubiertos que parecen cajas sobre ruedas.

En su primer viaje a Medio Oriente, en (4) *Cigares*, Tintin no pasa por ninguna estación de esa región; lo hará al final de la aventura (49.c3) al huir de sus perseguidores. Es una estación de la India, es decir una estación al modo inglés: policías hindúes bien vestidos con short y camisa caqui bien planchada y turbante, andén formal, edificio bien construido, con múltiples puertas grandes, bancas y, en las paredes, un cartel de “INDIAN RAILWAYS” y un mapa de la red ferroviaria.

Son pocas las estaciones en el acervo. La última es una que se encuentra al pié de los Andes, donde Tintin y Haddock van a tomar el tren. Vemos muy poco del inmueble: el andén es bajo, hay que subir un escalón alto para acceder al vagón; se ve un corredor angosto y una casa con techo de tejas de una sola planta, que ha de ser la estación. El jefe de estación lleva un gorra azul

³⁶ *Prohibido atravesar la vía sin autorización del jefe de estación.*

rey y viste un traje del mismo color con chaleco y en lugar de corbata, una pañoleta rosa amarrada al cuello.

La segunda categoría de lugares públicos de la ‘geografía cultural’ es la de ‘comisarías, cárceles y cuarteles’. En su lucha contra los malos, podríamos pensar que Tintín hubiera acudido más a menudo a comisarías a pedir ayuda de las autoridades, pero esto no fue así; además, no recibió ayuda de todos los comisarios de policía con los que se había reunido. Cabe recordar aquí que estamos hablando de los policías extranjeros; las autoridades belgas o europeas aparecen siempre como muy eficaces y colaboradoras.

Ya en la primera aventura, *Tintin au pays des Soviets*, se encuentran varias comisarías, lo que es normal porque Tintin anda a salto de mata, retando sin cesar a sus perseguidores. Su viaje hacia Europa del Este se detiene en Alemania porque el tren en el que iba es sabotado por un maleante y explota, causando la muerte de 218 personas. Tintin es llevado a una comisaría de policía (7.b) donde un uniformado calvo, de lentes y de botas impecables lo acusa a la ligera de este atentado. El local es visto de perfil y los personajes caminan en el borde inferior de la viñeta. La mesa está cubierta con un mantel; hay un tintero y el funcionario trae una pluma; recarga su mano derecha en un libro cerrado y un puro se está consumiendo en un cenicero. En la pared, lo único que hay es un *Polizei Bericht*. Más adelante, ya en la URSS, es llevado ante un comisario del pueblo. Dentro de la oficina (15.c2), hay dos militares, uno con barba y el otro con una pañoleta al cuello, quien está sentado detrás de una mesa con una pata remendada con alambres, sobre la cual se encuentran una pistola, unos naipes, y una botella de alcohol con el vaso correspondiente. Algo se parece a una ventana con su pretil, a menos que sea un pizarrón o un tablero. Al final de la aventura, Tintin logra detener al terrorista encargado de dinamitar las capitales europeas y lo entrega en una comisaría alemana (136.c2). Es una oficina muy austera, con un escritorio macizo sobre el cual hay unos papeles, un tintero y un teléfono antiguo. El oficial se ve severo con sus gruesos lentes; sin embargo, al final le da una palmada a Tintin para felicitarlo por haber acabado con esa amenaza.

Hay una comisaría también en Khemkhâh, en el emirato de Khmed; el libro es (15) *Or*. Para entrar (17.a1) se pasa por una pesada puerta de madera de dos batientes; las paredes están deterioradas. La ventana tiene herrería de formas geométricas y no da a nada afuera, solamente a lo que, se

supone, es el cielo azul. Junto a ella, se entrevé un mueble sobre el cual descansa un cuadro vago recargado sobre la pared.

Como vimos, Tintin recibió poca ayuda de la policía o de los militares. Al contrario, no debe sorprendernos que se haya encontrado en algunas ocasiones encarcelado; eran los obstáculos que le ponían en su lucha por el bien, es decir contra los malos que en ese momento tenían el poder de aplacarlo. Pero a veces, en su afán, nuestro héroe llegaba a cometer fechorías por las cuales tuvo que ser encerrado, lo que su lector consideraba desde luego como una injusticia. Vamos a ver cómo Hergé trazó esos lugares de detención.

Así como hay comisarías en (1) *Soviets*, hay cárceles, y la primera está en Alemania; acusado de hacer explotar el tren, Tintin es encarcelado de inmediato. Cabe aclarar que la Alemania de 1929 que pinta Hergé es como un país del ‘exogrupo’: no se ve absolutamente nada de la celda, todo está en la oscuridad. Las tres viñetas tienen el fondo negro en el que se inscriben los balones con el diálogo entre el amo y su mascota. Ya en la Unión Soviética, es detenido por no tener los papeles en regla y hecho prisionero. Lo echan en una celda en un sótano, donde Milou dice que hay ratas; en medio, sobre el piso, hay una jarra agrietada y crecen dos hongos. El reportero se asoma por la ventana de barrotes y afuera, al ras del pretil, pasa un río de aguas negras, lo que, para él, explica la humedad del lugar. Más adelante, es encerrado y atado en una silla en una cárcel secreta que no es más que un cuarto desnudo, donde no vemos ni siquiera la puerta o una ventana. La última vez que sus enemigos lo encierran es en una especie de castillo, donde ingresa inerte cargado por un maleante. Lo llevan a un sótano oscuro por una escalera de piedra y es atado de pie con hierros y cadenas.

En Egipto [(4) *Cigares*], primer país del Medio Oriente que visita, Tintin, vestido de árabe, es llevado a una oficina de reclutamiento. Como castigo por no haberse dado de alta, tiene que barrer; se introduce así a la oficina del coronel y encuentra en el suelo un anillo de puro “Flor Fina”, lo que lo lleva a abrir un cajón en busca de puros. Pero lo sorprenden y es encarcelado, condenado a muerte por espionaje. La celda en la que espera su suerte es oscura; el joven está sentado en una banca de madera; a su izquierda, en el suelo, hay una jarra de barro con un trozo de pan en el cuello. Se ha caído el aplanado y, en un rincón, una telaraña forma un puente frágil entre dos paredes. En China, prisionero de los japoneses, Tintin tiene que andar tres días cargando una canga

y es encerrado en una celda que parece más un simple cuarto (LOT.37.c1): está sentado en un taburete bajo sin ser atado; el piso tiene losetas rotas y la puerta no es pesada.

Los cuarteles son los últimos elementos de esta categoría. En general son presentados en los libros cerca de las cárceles. Son muestras de la importancia acordada por el autor a los regímenes autoritarios, apoyados en los militares, que hay en esos países remotos.

En Egipto, el patio del cuartel está rodeado de edificios de color beige y techos planos, con ventanas cuadradas protegidas con una herrería un poco decorativa de cuadros pequeños. La oficina en la que está Tintin tiene la ventana arqueada, con la misma herrería. Hay muchos papeles tirados; sobre el archivero de madera se encuentran dos carpetas y sobre ellas, más papeles; colgado en un muro, un esquema explicativo en corte lateral, de una granada. Al fondo, hay otro archivero pero cerrado con una cortina de tiras de madera. En la puerta de entrada está escrito: “ETAT-MAJOR – BUREAU DE RECRUTEMENT”.

Ocho años después, en (9) *Crabe*, Tintin está de vuelta a Medio Oriente, ahora en el Sahara, con el capitán Haddock al que recién ha conocido. Perdidos tras el accidente con su avioneta, son recogidos inanimados y salvados por unos hombres a camellos. Al otro día, despiertan en el puesto militar de Afghar (33.b1), en medio del desierto, comandado por un teniente francés, Delcourt, fumador de pipa. El puesto está rodeado de un muro de almenas alto a lo largo del cual corre un camino de ronda; los edificios son sencillos, hechos de adobe y con techo de vigas que sobresalen en la parte alta de las paredes. En el interior de la oficina de Delcourt, sobre un escritorio ordenado, un radio difunde música; hay también un libro y tres cuadernos. Las paredes están desnudas.

Un último ítem entre los edificios públicos son las clínicas. No hay muchas en la obra de Hergé. La primera está en (4) *Cigares*. Se trata de un hospital psiquiátrico (44.a1). La construcción es formal y agradable, como la estación de tren, con sus jardines verdes y arbolados y sus instalaciones amplias y modernas. No nos extraña que, aún siendo la India, el director del sanatorio sea un europeo: los colonizadores tenían los puestos importantes. En la continuación de esta aventura [(5) *Lotus*], Tintin ‘envía’ al hospital a tres policías hindúes a quien Gibbons, el jefe de la policía de concesión internacional de Shanghai, había encargado de darle una buen tunda. De nuevo, llama la atención que todo el personal sea europeo, tanto los camilleros en la ambulancia, como el médico y la enfermera en la sala. Vemos una sala común espaciosa y limpia, de piso de cuadros grandes y con, en la cabeceras, las gráficas con las temperaturas de los heridos.

Edificios de culto

La última categoría de la geografía cultural es la de los ‘edificios de culto’. En ella están incluidos ‘templos (mezquitas e iglesias), monasterios, y tumbas’. Hergé dibujo con realismo estos lugares. Nótese que no se ‘metió’ tanto en ellos, como en las otras evidencias, para mostrar al lector aspectos atribuibles al Otro. Más bien, podemos pensar que se mantuvo a cierta distancia por tratarse de edificios de culto.

En CRA.49, el autor dedicó una página entera, con una sola viñeta, a una vista de calle del centro de Bagghar; vemos, destacando sobre el cielo azul, la torre de un minarete, de color marfil y techo en punta, azul. En 50.b1, nos encontramos en la entrada de la mezquita, donde los feligreses han dejado sus zapatos antes de entrar a su lugar de oración; un sacerdote, muy enojado, echa a los Dupondt que acababan de entrar con sus zapatos puestos.

Todavía en el mundo árabe, nos encontramos ahora en una ciudad en medio del desierto. Los Dupondt, rendidos tras su travesía del desierto y dormidos al volante de su jeep, se dirigen extraviados por una calle ocupada por un mercado hacia una mezquita (34.a1), que vemos de lejos con su entrada enmarcada por un arco en forma de ojiva bicolor, su cúpula y su minarete atrás, e irrumpen accidentalmente dentro de la sala de oraciones.

En Katmandú [(20) *Tibet*], Tintin y Haddock aprovechan un tiempo entre dos aviones para visitar la ciudad; les han recomendado el “Big Temple” (12.b), un edificio bajo de techo ancho sostenido por polines tallados, de esquinas en forma de picos. Se accede a la entrada por una escalera corta, atravesando un corredor bordeado por una balaustrada de herrería ligera. Los marcos de la puerta y de las ventanas son de piedra tallada con símbolos religiosos.

En cuanto a monasterios, tenemos solamente, en (20) Tibet, la lamasería (43.c2) donde Tintin y Haddock son acogidos por los monjes tibetanos, casi muertos de frío a su regreso de las cimas del Himalaya. Vemos el monasterio desde lo alto, a través de unos binoculares. Para documentarse, Hergé se basó, cuenta Farr (2001), en los escritos de una de las primeras especialistas del Tibet, la francesa Alexandra David-Néel, precisamente en su libro *Initiations lamaïques*, publicado en 1930. En ese libro, encontró imágenes de un campamento de sherpas, la galleta *tsampa*, hecha de harina de cebada asada, que se come con té y mantequilla, la *tchang*, una cerveza local muy fuerte, las banderas de oración y los monumentos religiosos, los tocados adornados y los instrumen-

tos musicales característicos de los monjes tibetanos. Según Farr (2001), Hergé no se conformaba con una sola fuente: en *National Geographic*, al que estaba suscrito, encontró fotografías sobre alpinismo, de las que se inspiró para las escenas del Himalaya.

El conjunto del monasterio, edificado a la orilla de un promontorio rocoso, formado de varios edificios pegados, se ve pequeño, apacible. Son construcciones cuadradas de color claro con techos planos ligeramente inclinados y rojizos. En el interior, un monje toca el gong con el que es despertado Haddock tras una noche reparadora. Durmió sobre un colchón colocado en el mismo suelo. En el cuarto hay dos estatuas ‘monstruosas’ de ojos impresionantes que lo observan y boca de dientes filosos. Como mobiliario, hay una mesa de noche y otra larga y baja. En frente de la ventana pasa una cometa de papel representando una especie de mariposa de ojos amenazantes, que asusta a un capitán todavía medio dormido; son seis pequeños monjes que juegan en el patio del monasterio, lo que no le parece muy serio. En la sala grande, ante el prior, los huéspedes están sentados de cuclillas en unos cojines floridos, también en el mismo suelo; el monje se encuentra más alto.

Tenemos tumbas en tres aventuras, en tres continentes diferentes. La primera es en Egipto, la impresionante tumba de un faraón. Hergé se esmeró en realizar con muchos detalles los jeroglíficos; en una escena (CIG.7.d), Tintin avanza cauteloso – o temeroso – por un pasillo curvo, y vemos la perspectiva curveada con frescos en ambos lados. En una sala grande, pegados a la pared, se hallan doce sarcófagos que contienen a sendos científicos que descubrieron el secreto de la tumba y tres más para él, Milou y el egiptólogo por el que supo de este sitio. Más adelante, tenemos la tumba... de Tintin. En efecto, acusado de espionaje, supuestamente es fusilado y enterrado bajo su alias “Beh Behr”, nombre que figura sobre el letrero con la palabra ‘ESPION’ sobre el montículo de tierra sobre el cual yace Milou desconsolado (28.c3).

Finalmente, en el Tibet, en plena montaña, nuestros amigos, con el sherpa Tarkhey, pasan cerca de un ‘chorten’ (20.d1). El guía les explica que es un lugar donde se conservan las cenizas de los grandes lamas. Es una construcción de piedras baja y redonda, con una cúpula desde la cual se eleva una pequeña torre de piedras y discos atravesados, cuya punta evoca un gorro de monje tibetano. Tarkhey insiste en que no se puede pasar por la derecha del pequeño mausoleo, so pena del enojo de los demonios.

3.3. Geografía ideológica

La geografía ideológica es la tercera ‘geografía’ del autor. Podemos darnos cuenta cómo, desde la geografía física, nos fuimos adentrando en su concepción del Otro: primero mostró los países como son, con sus montañas y ríos; luego vimos el entorno del extranjero: sus calles y sus edificios públicos y de culto. Ahora toca su manera más directa, incisiva, de mostrarlo: desde el punto de vista de sus creencias y de su política. Para ello, Hergé partió por supuesto de su propia ideología, para así tener un referente desde el cual observar – y ‘evidenciar’ – el modo de vivir, de pensar, de creer, del Otro. Veamos lo que dice sobre este tema ante diez periodistas de *La Libre Belgique* que habían empezado a hablar con él de política, aludiendo a la expresión ‘anarquista de derecha’ que ciertos la habían acuñado (1975:14): “No es una mala ocurrencia. De hecho, no tomo gran cosa en serio y esto se refleja, quizás, en mis Tintins. Creo que hay que reírse de muchas cosas, ya que si uno no se ríe de ellas, empieza a creer en ellas. Y si uno cree en ellas, mata a los que no creen, y eso no es bueno (...)”.

Para recorrer esta última geografía de Hergé, procederemos por libro, en un orden cronológico que nos permitirá seguir la evolución ideológica del padre de Tintin a lo largo de su obra. Para ello, me detendré, en dos vueltas, en las 11 aventuras, en sendos aspectos: ‘creencias y ritos’ por un lado, y ‘política y administración pública’ por el otro.

Creencias, ritos y tradiciones

La primera aventura de Tintin, *en el país de los Soviets*, no contiene, como se supone, alusiones a creencias o ritos: Hergé los presenta como hombres toscos y sin principios. Además, el relato sucede a tanta velocidad que no hay tiempo para detenernos en esas ‘sutilidades’. Podemos decir que fue el relato más burdo de Hergé; para su descargo, recordemos que fue el primero, escrito a sus 22 años.

En (2) *Tintin au Congo*, la creencia más notoria es la brujería. El bandido se une con el brujo de la aldea, lo utiliza en contra de Tintin, presunto obstáculo para el tráfico de diamantes. Pero Hergé no consideró la brujería con respeto, algo genuino de la cultura de África Negra que mostrar a los jóvenes lectores. El brujo es presentado como vil cómplice del maleante y, además, es ridiculizado al ser burlado por el héroe. Al final de la aventura, es escenificada la idolatría a ultranza, con dos estatuillas de madera, una roja de Tintin y una blanca de Milou, montadas cada una sobre

una tabla redonda arriba de sendos postes, delante de los cuales un hombre joven está prosternado, llorando... Tintín y su perro han sido convertidos en ídolos. No lejos de allí, cerca de la choza que es el “CAFÉ” del pueblo, dos amigos platican; uno de ellos le dice al otro: “Y pensar que en Europa todos los pequeños blancos ser como Tintin...” Es decir, no sólo Tintin es como lo conocieron, bueno, atento, inteligente, sino todos los niños blancos. Un joven enseña a un anciano la cámara de tripié de Tintin que acaba de encontrar y que será suya si, según el octogenario, el reportero no ha regresado en un año. Cerca de ellos, una madre regaña a su hijo inquieto: “Si tu no quieto, tu nunca serás como Tintin”. Rodeado de niños, un anciano de larga barba lamenta: “¡Yo nunca jamás veré a un “boula matari”³⁷ como Tintin!... Los animales también sienten la ausencia: dos perros cafés están llorando, uno piensa en Milou y el otro lamenta: “Ese Milou, ¡qué tipo!”; en la punta del techo de paja una choza, un flamenco llora también.

Acerca de la mirada de Hergé sobre el africano del Congo, ‘escuchemos’ a Hergé hablando con Nouma Sadoul (2003 [2000]:89): “Era en 1930. No conocía de ese país más que lo que la gente contaba en esa época: “*Los negros son unos niños grandes... ¡Afortunadamente para ellos, estamos allí! Etc.*” Y los dibujé, a esos africanos, según aquellos criterios, en el más puro estilo paternalista que era el de la época, en Bélgica. Más tarde, al contrario, en *Coke en stock*, - y aún si allí se habla “petit nègre”- me parece que Tintin da bastantes pruebas de su antirracismo, ¿no?”.

Los periodistas de *La Libre Belgique* querían saber si *Tintin au Congo* no resultaba de una voluntad de defender ciertos puntos de vista paternalistas de la colonización, y él les contestó:

¡Oh, no! el padre Wallez me había animado mucho a hablar de nuestra bella colonia – mientras yo soñaba siempre con mis indios de América; me compensé después – pero por lo demás, reflejaba yo las ideas del momento. Todas las historias de las personas que regresaban de África, las mostraban alegremente convencidas de su superioridad occidental de grandes “boula-matari. (1975:14).

En la tercera aventura, (3) *Tintin en Amérique*, vemos el rito del hacha de guerra de los indios de Norteamérica, pero solamente sirve para ridiculizarlos: azuzados en contra de Tintin por el bandido Bobby Smiles, deciden desterrarla..., pero no recuerdan dónde ha sido enterrada, hasta que Smiles él mismo tropieza con el mango que sobresalía del suelo.

En (4) *Les Cigares du Pharaon*, Hergé presenta a un faquir, una tradición muy arraigada en la India. Pero se trata de un faquir malo encargado de envenenar con una flechita a Tintin y a cual-

³⁷ *Boula Matari*, ‘el hombre que rompe las rocas’, sobrenombre dado al explorador Stanley. Fuente: Congo Belge. Chronique des années coloniales. Disponible el 28 de julio, 2006 en <http://moise.sefarad.org/livre.php/id/127>

quiera que se oponga a los planes de los traficantes de opio. No aprendemos nada de esta tradición misteriosa poco comprendida en Occidente. Otra alusión a las creencias hindúes es un supuesto sacrificio que dos sacerdotes están a punto de infligir, con grandes cuchillos, a Milou en nombre del dios “*Siva-le-destructeur*” y que los Dupondt, escondidos detrás de una cortina, impiden al último momento diciendo: “¡Detén tu brazo, oh sacrificador!... Siva no se conforma con una víctima de tan poco valor”. ‘Siva’ es una clara alusión a ‘Shiva’, quien destruye, pero es considerado sin embargo como una fuerza positiva ya que después ejerce una fuerza regenerativa. Pero Hergé no ilustra nada de él; es más, nos da sólo una impresión siniestra y sesgada.

En la continuación de su viaje, Tintin se va al Extremo Oriente, a China ([5] *Le Lotus bleu*). Después de escapar a un atentado, siguiendo la tradición china, se tranquiliza tomando el té en su habitación de hotel. El cuchillo grande arqueado, que Hergé asocia con la cultura oriental³⁸, reaparece, ahora en la forma de un sable inmenso con el que un joven, enloquecido por el ‘veneno que vuelve loco’ del faquir de (4) *Cigares*, amenaza con degollar a nuestro héroe. Una última tradición china es la del opio, que es fumado por Tintin en un fumadero; no es que sea adepto ni que le interese: estuvo allí espionando a los traficantes. Cabe mencionar que Hergé no toca el tema de las Guerras del Opio, que sin embargo pudieron haber quedado como fondo de la trama, como la Guerra del Chaco quedó en la siguiente aventura, (6) *Oreille*.

La séptima aventura del acervo, (9) *Le Crabe aux pinces d’or*, no contiene alusiones a las creencias; es un relato muy pragmático en el que, por cierto, ‘nace’ el capitán Haddock, un decadente bebedor empedernido desplazado del mando del “Karaboudjan” por el rufián Allan.

En (15) *Or Noir*, nos encontramos en el mundo musulmán. La religión es bien aludida, con un minarete desde cuyo alto un muecín llama a la oración: “La illaha illallah!... Mohammed rassoul Allah!...”. Vemos a varios hombres en djellaba caminando hacia la mezquita y, en la siguiente viñeta, la multitud orando, con feligreses inclinados hacia delante o alzando los brazos al cielo. Los Dupondt irrumpen en el templo accidentalmente: han quedados dormidos, exhaustos después de su interminable travesía del desierto. A punto de ser linchados, son llevados ante la autoridad. Tintin interfiere por ellos ante el emir Mohamed Ben Kalish Ezab, quien le confirma que los in-

³⁸ Para América Latina, Hergé tiene el cuchillo corto, el puñal.

trusos sufrirán la bastonada. El joven cuenta al soberano la aventura de los dos detectives, tras lo cual éstos son liberados.

En (19) *Coke en stock*, la tradición relevante es la peregrinación a la ciudad santa de La Meca. Pero ahora no es criticada ni usada para mofarse del Otro, sino mostrada como contexto, como trampa, para el tráfico de esclavos por parte de ciertos árabes, que Hergé denuncia vehemente. Se trata de los africanos convertidos al Islam que desean realizar su peregrinación a La Meca y no regresan a su país: son secuestrados y vendidos como esclavos, ‘coke’ en jerga de los traficantes.

Tintin au Tibet (20), ya lo sabemos, es una aventura ‘pura’, de amistad indefectible y donde no hay malos. La primera tradición que encontramos es la de las vacas sagradas, que es tratada claramente y con respeto por Hergé. Una vaca bloquea el paso en una calle y Haddock, temiendo llegar tarde al aeropuerto, pretende quitarla a pesar de las suplicas de los hindúes. Hacia el final de la historia, cuando, agotados y desanimados, Tintin, Haddock y Tharkey divisan el monasterio tibetano desde lo alto de la montaña, sienten un gran alivio, pero su alegría no dura: el peñasco en el cual se encuentran se desprende y caen, llevados por una avalancha. Abajo, los monjes escuchan el estruendo. Uno de ellos, ‘Rayo Bendito’, presiente que algo va a suceder porque la ‘Diosa Blanca’ está enojada; empieza a levitar y tiene una visión: “Veo a tres hombres... no... dos hombres y un joven de corazón puro... Con un perrito blanco como la nieve matutina... Están en peligro de muerte...” Repuesto del golpe, Tintin envía a Milou al monasterio con un recado escrito en un papel. Allí, la alarma es dada y un grupo de jóvenes monjes rescatan a los perdidos, quienes despiertan al cabo de dos días. Son disuadidos por el superior de seguir buscando a Tchang, pero ‘Rayo Bendito’, al momento de despedirlos, tiene una nueva visión, ahora de una gruta donde se encuentra el joven a quien pertenece la bufanda; está tendido en un lecho de ramas de enebros enanos. El superior les hace ver que el ‘migou’ visto por ‘Rayo Bendito’ no devuelve sus presas y que por lo mismo su amigo Tchang ya debe estar muerto. Aquí la religión es presentada no sólo como la oportunidad de ayudar al héroe, sino también como una ventana sobre la cultura tibetana, una cultura llena de paz.

También los gitanos de (21) *Les Bijoux de la Castafiore* son vistos por Hergé de manera complaciente, con dos de sus tradiciones: la de la fogata alrededor de la cual se reúnen, absortos en la melancolía de las notas de la guitarra, y la lectura de suerte en las líneas de la mano a cambio de

algunas monedas... Es evidente que Hergé tenía simpatía por los gitanos: en esta aventura, toma su defensa, haciendo ver que a menudo se les pide que trasnochen en los peores lugares.

Al otro lado del mundo, los nativos de la isla del mar de Célebes donde está varado Tintin en (21) *Vol 714 pour Sydney* son utilizados por Hergé para añadir suspenso a la historia: persiguiendo a Tintin, Haddock y los demás fugitivos, Allan y sus cómplices tienen que entrar a una gruta subterránea, pero los nativos a sus órdenes se niegan a obedecer porque vieron un signo grabado en la roca que les prohíbe la entrada, porque “¡es él de los dioses que han venido del cielo en sus carros de fuego!... ¡Si entráramos, el castigo sería terrible!...” Pero esto no tiene nada que ver con ‘creencias, ritos y tradiciones’: involuntariamente relacionamos su temor con la llegada, en el desenlace, de un OVNI con el que son rescatados los protagonistas ‘buenos’; así, el miedo de los nativos, al final de cuentas, no sirve más que para sugerir el misterio del rescate, por cierto poco acorde con la atadura del relato a la realidad que siempre persiguió Hergé.

Política y administración pública

En las dos primeras aventuras de Tintin, *Tintin au pays des Soviets* y *Tintin au Congo*, no vemos a un gobierno formal. En el país de los soviets, tenemos más bien policías y soldados de todo tipo en expediciones contra los campesinos y tras los pasos de Tintin, y funcionarios oscuros del Partido Comunista en pleno fraude electoral y en actividades de asistencia ‘selectiva’ a niños indigentes. Recordemos que el cometido de Hergé era una férrea crítica del régimen comunista, que el catolicismo belga, que había tomado bajo su ala al joven dibujante, tomaba como su enemigo.

En el Congo, el único funcionario negro de la administración pública es un jefe de estación, una estación diminuta en plena sabana, donde pasa un tren que parece más de parque de diversiones. En la educación, el personaje que aparece es por supuesto un blanco, un clásico misionero de barba. Y más adelante en el relato, la autoridad de la aldea donde se encuentra Tintin es un brujo coludido con los maleantes. El comandante de la policía a quien Tintin entrega el maleante es un europeo y sus agentes son africanos en short y calcetas, mientras su jefe lleva un pantalón. Con los blancos en la educación y en la policía, tenemos una pequeña muestra de la influencia del colonizador en la conducción del país, que no podría caminar en manos de solamente los negros. De hecho, toda la administración pasó a manos blancas, para una mejor canalización de las materias primas hacia la metrópoli.

En América del Norte ([3] *Tintin en Amérique*), el Otro es el indio, cuyo único aspecto de política o administración es la presencia de un ‘gran sachem’, por cierto un corrupto que se lleva muy bien con los bandidos de Al Capone.

En (4) *Les Cigares du Pharaon*, visitamos dos países: Egipto y la India. En Egipto no hay rastro de administración pública: solamente aparecen los militares que primero reclutan a fuerza a Tintin y luego lo persiguen tras su huida en avioneta. En la India, el héroe es bien recibido por los colonos británicos que han de administrar al país, aunque sólo se les vea descansando en una terraza y disfrutando un cóctel por la noche; pero al final resulta que todos están coludidos con una red de traficantes de opio. Finalmente Tintin es rescatado y recibido por un maharajá. Más que administración pública, se trata de un soberano aparentemente bueno, pero evidentemente con rasgos feudales. Después de permanecer varias semanas en el palacio de su amable anfitrión, Tintin es llamado a ir a China ([5] *Le Lotus Bleu*). Allí no hay una administración pública visible que vele por el bien del pueblo; los que dictan su ley (en 1934) son los europeos y los japoneses. Hergé muestra muy bien la colusión entre ellos para sus propios intereses y por lo tanto no hay escenas, en este apartado de política y administración pública, que denuesten al Otro o lo usen para hacer humorismo.

La política en (15) *Tintin au pays de l’Or noir* es mal vista: tenemos un emir amigo de Tintin, Mohammed Ben Kalish Ezab, apoyado por una compañía petrolera, amenazado de ser despojado del poder por un jeque, Bab El Ehr, a sueldo de otra. Finalmente, aunque no tenga motivos más nobles que su oponente a quedarse en el poder, gracias a la intervención del héroe, Ben Kalish Ezab no será derrocado.

Nos quedamos en esta parte del mundo, para (19) *Coke en Stock*. Los dos notables enemigos reaparecen en un contexto político de nuevo perturbado, y Tintin ha acudido al llamado apremiante de su amigo Ben Kalish Ezab. Hergé nos muestra un manejo totalmente pueril de la política: en efecto, el Emir explica a Tintin que el problema proviene de un deseo de su hijo de ver los aviones de la Arabair haciendo algunos ‘loopings’ antes de aterrizar en la capital Wadesdah, a lo que, desde luego, se negó rotundamente la compañía. Enojado, el príncipe la tiene amenazada con rescindirle el contrato e inclusive con revelar al mundo el tráfico de esclavos al que se dedica. En respuesta, la Arabair ha fomentado disturbios por todo el país y, gracias a su apoyo, el opositor Bab El Ehr, vencido en (15) *Oro negro*, ha tomado el poder. La hazaña de Tintin en esta aventura

es el descubrimiento de una importante red de tráfico de seres humanos, y en lo político, ayudó a un soberano a mantenerse en el poder. Es otra ocasión de comprobar que el joven europeo debe intervenir para socorrer al gobierno de un país en desarrollo incapaz de sostenerse solo.

En (20) *Tintin au Tibet*, el único representante de la administración pública es el ‘jefe’ del ‘aeródromo’ de Katmandú. Recordemos que Hergé considera estas instalaciones como un simple aeródromo, y no como un aeropuerto internacional que, entonces, tendría un ‘director’ y no un ‘jefe’.

La alusión a la vida política en (22) *Vol 714 pour Sydney* es bastante ligera: para incitar a los indígenas de la isla en el mar de Célebes a irse tras los inoportunos Tintin y amigos, el bandido Allan los engaña diciéndoles (37.d3): “¡Vamos muchachos, acabemos con esos enemigos de su patria!...” Más adelante, menciona directamente la palabra revolución (41.a3): “(...) ¿A los valerosos combatientes de la Revolución les da miedo un borracho, un chamaco y algunos murciélagos?...” Intriga la inicial mayúscula: el autor no se refiere en nada a un eventual movimiento de autonomía de la isla, no explica nada de una revolución, pero sin embargo pone esa palabra con una mayúscula, en lugar de la cual, si hubiera querido marcar el tono irónico de Allan, habría puesto unas comillas.

4. Historia

En este apartado, se aborda la historia bajo dos facetas: la que formó a Hergé hasta ser el autor conocido que fue y la que vivió, y la que él mismo introdujo en su obra como trasfondo.

Para hablar de la vida de Hergé, repasaremos los principales acontecimientos de su existencia que lo fueron moldeando, por los que a veces sufrió; no hay que creer que el pequeño héroe llevó al éxito, sin obstáculos, a su autor. Pero antes de hablar del autor de historietas, remontaremos hasta 25 años antes de su nacimiento, donde salen raíces que no son extraordinarias pero, dado que se trata de un personaje trascendente y, sobre todo, del autor de las historietas objeto de este estudio, consiguen que nos detengamos en ellas en un intento por comprender mejor cómo es Hergé. Se trata de un proceso de construcción porque podremos ver que su forma de ser, su carácter, dependen en gran parte de su origen, de las circunstancias de su familia cuando nació. Podríamos decir que empezó a ser erigido desde 25 años antes de su nacimiento. La obligación de un investigador que busca los medios de construcción del extranjero en una obra literaria es dilucidar también, y

como primicia, cómo fue igualmente ‘construido’ – por el destino – su autor.

Hablar de la historia aludida en el acervo es hablar de la ficción creada por el autor. Aunque los acontecimientos en que se basó eran reales, los adaptó para acomodarlos, en diferentes grados, en la trama de sus relatos. Conforme avanzamos en su obra, vemos pasar por las viñetas hechos históricos y también grandes cuestiones que interesaban o afligían a la Humanidad, más bien a la Europa Occidental, entre los años 20 y los 70. Una fuente continua de información sobre la actualidad para Hergé fue el periódico *Le Crapouillot*³⁹, descrito por Delcroix (2004:47) como un “periódico iconoclasta que dispara a salva nutrida sobre los malos amos del mundo, los traficantes y los complots planetarios”.

4.1. Historia de Hergé

Benoît Peeters, el autor de *Hergé, fils de Tintin* (2002), nos cuenta que el 1º de octubre de 1882 nacen, de padre desconocido, los mellizos Alexis y Léon, futuros padre y tío, respectivamente, de Georges Remi. Su madre es la joven Léonie Dewigne, de 22 años, quien les da su apellido. Nacen de padre desconocido pero, curiosamente, cuenta Hervé Springael (2002), el acta de bautizo de los niños indica como padre de ellos a un cierto Alexis Coismans, de quien por cierto no se sabrá más. Sin embargo, llama la atención que, aunque el padre se haya escabullido, Léonie escogiera su nombre para uno de sus hijos. ¿Será porque no se le ocurría otro? ¿O por amor? Al otro niño le dio el nombre Léon, masculino de Léonie.

En 1888, dice Springael (2002), se establece en Bruselas la condesa Hélène Errembault de Dudzeele, de apellido de soltera Abensperg und Traun, proveniente de San Petersburgo donde poco antes había fallecido su esposo, el conde Gaston Errembault de Dudzeele, entonces embajador de Bélgica ante el Zar de Rusia. Para el servicio de la nueva casa, la viuda contrata a Léonie. Escribe Peeters (2002) que ‘la buena condesa’ se encargó del cuidado de los dos niños, comprándoles buena ropa y, sobre todo, asegurándoles la educación hasta sus 14 años, lo que no era muy frecuente en esa época”. Para el autor es posible que, para ocultar las condiciones del nacimiento de

³⁹ Periódico fundado en 1915 por Jean Galtier-Boissière para levantar la moral de sus compañeros soldados. En 1919, se vuelve revista literaria y artística de vanguardia no conformista. A partir de 1930, *le Crapouillot* no aparece más que en números especiales de carácter satírico. Suspendido en 1939, parece de nuevo en 1948 con *L'Histoire d'une guerre*. (Fuente : <http://jbradu.free.fr/crapouillot/journal-crap.htm>).

los mellizos, la aristócrata haya arreglado el matrimonio de su protegida, el 2 de septiembre de 1893, con su vecino Philippe Remi, un obrero impresor. El nuevo padre tenía entonces 23 años, 11 más que sus hijos adoptivos. No importa, señala Peeters, los reconoce y les da su apellido. Léonie, sus hijos y Philippe se asientan en el barrio de la plaza de Theux, en Bruselas, donde, por cierto, Georges pasará prácticamente toda su juventud. Por mucho tiempo, se creyó que esta unión era un matrimonio en blanco y monedado, pero lo cierto es que la pareja vivió unida hasta la muerte de Léonie, en 1901, seis años antes del nacimiento de su nieto Georges Remi. Posteriores lazos de Philippe con la familia son un misterio. Cuenta Peeters que en 1905 firma como ‘padre’ de Alexis el acta de matrimonio de los futuros padres de Georges. Después ya no se sabrá más de él. Morirá en 1941 sin que el joven Georges lo haya visitado; hasta donde se sabe, ni siquiera habría intentado entrar en contacto con ese ‘seudo abuelo’.

¿Qué peso habrán tenido en el joven Georges estos orígenes?, se pregunta Peeters (2002). ¿A qué edad supo del secreto de familia? ¿Se lo explicaron o lo descubrió solo? Lo cierto, dice el autor, es que, como sucede en estos casos, el secreto alimenta sus sueños de niño, reforzando su deseo de escapar de ese medio que considera mediocre. Nutrido por la lectura y relectura de *Sans famille* de Hector Malot, cuyo héroe justamente se llama Rémi, se inventa un origen noble o – ¿por qué no?, remarca Peeters – real“, ya que el rey Leopoldo II era célebre por sus amantes y sus hijos ilegítimos”. Pero hasta el final, Hergé – igual que su hermano Paul – se guardará el secreto; ni siquiera en versiones orales de entrevistas accedió hablar de ello. Cuenta Peeters (2002) que pocas semanas antes de su muerte, Hergé todavía le decía que su padre era huérfano. Según él, el verdadero peso se inscribe a lo largo de toda su obra. Su firma ‘Hergé’, formada por las iniciales R de su apellido y G de su nombre, fue una manera ingeniosa para Georges Remi de escapar de ese apellido prestado. Y en cuanto a Tintin, nota Peeters, “uno de sus rasgos más manifiestos será de nacer sin apellido ni familia, como un niño encontrado”. Observa que el héroe gastará tanta energía en elucidar secretos y descifrar claves como su autor en disimular las cuestiones que más le importaban. También decía el dibujante que, temeroso de la crítica y del fracaso, firmó así sus primeras aventuras para conservar el anonimato.

Después de estos antecedentes genealógicos de Hergé, veamos ahora cómo Hergé llega al mundo. Peeters (2002) narra que Alexis se casa con Elizabeth Dufour, hija de Joseph-Antoine Dufour, un próspero plomero, el 18 de enero de 1905; su hermano lo había hecho menos de un año antes.

Elizabeth y Alexis, futuros padres de Hergé, se establecen en una casa no lejos de la de los padres Dufour, en el corazón de Bruselas.

Ahí nace, el 22 de mayo de 1907, Georges Prosper Remi, en un medio social humilde: Alexis, su padre, es empleado desde los 14 años en un taller de confección. Como acota Peeters, nace en un medio social ajeno a la bonanza del país en esa época. En efecto, el viejo rey Leopoldo II, llegado al final de su reinado, ha hecho de Bruselas una capital importante y entrega a su pueblo una riqueza invaluable: el Congo y sus materias primas. Bélgica ya es la cuarta potencia económica y comercial del mundo: las minas de carbón, su industria metalúrgica y vidriera y sus fábricas de hilados son la base de su prosperidad. Son belgas los que empezaron, en 1900, la construcción del metro de París y también varias líneas de ferrocarril por el mundo. Esta pequeña Bélgica (de la misma extensión que el Estado de Guanajuato) es al mismo tiempo un centro científico y artístico: en los pasillos de los congresos de física celebrados en Bruselas se cruzan Albert Einstein y Marie Curie; también las artes y las letras están en efervescencia.

Según Peeters (2002), no se sabe mucho sobre la educación que recibió el pequeño Georges. Una cosa es cierta: su madre hubiera preferido tener a una niña; hasta sus cinco años, el niño lleva vestidos y el pelo largo; no iría a la escuela antes de cumplir seis años. Al niño le encanta dibujar; es más, es la única manera de mantenerlo quieto, y sus padres, cuando se lo llevan de visita a casa de un pariente, acostumbran siempre llevar un lápiz y algunas hojas. Acerca del primer dibujo del autor, hecho a sus cuatro años, Peeters escribe (2000:28):

El más antiguo dibujo de Georges Remi que haya sido conservado es revelador a pedir de boca. Es casi un emblema de la obra futura. Bosquejado en el dorso de una postal, representa el paso de un tren, delante de un coche parado y bajo la mirada de una guardabarrera. Una verdadera escena a la Tintin, signo de una fascinación por las máquinas y la velocidad. Pero lo esencial está en otra parte: aunque el niño tenga sólo cuatro años, los tres elementos son perfectamente reconocibles. Ya la preocupación por la claridad parece sobresalir sobre todo el resto⁴⁰.

En marzo 1912 nace un hermano, Paul. Según Peeters (2002), debe haber sido un golpe para el pequeño Georges que vivió como hijo único casi cinco años. Los dos hermanos nunca serán cercanos; los separan los cinco años y sus caracteres muy diferentes. Georges entra a la primaria el 29 de septiembre de 1913. Sus calificaciones son muy buenas, cuenta Peeters; pero el final del

⁴⁰ Este dibujo de 1911 se reproduce en Goddin, Ph. (2000), *Hergé, Chronologie d'une œuvre, 1907 – 1931*, Bruxelles: Moulinsart, tome I, p.11.

año escolar es ensombrecido por el deceso de su abuelo maternal, el 7 de junio de 1914. Tres semanas después, el 28 de junio, son asesinados en Sarajevo el archiduque Francisco Ferdinando, heredero del trono del Impero Austrohúngaro y su esposa, Sofia Chotek. El 20 de agosto, las tropas alemanas invaden la capital.

La frágil salud de Léonie obliga a la familia a mudarse al campo, pero ese exilio dura pocos meses. Al regreso a clase de ese año, el niño Georges deja el ateneo de Ixelles e ingresa a la escuela comunal, gratuita, donde los grupos son más numerosos. Hasta entonces poderosa, cuenta Peeters (2002), Bélgica vive tiempos muy difíciles: la industria es desmembrada, faltan materias primas y se instala la hambruna. Probablemente el pequeño Georges también vivió en el miedo durante esos cuatro años de guerra: su barrio está rodeado por los cuarteles llenos de soldados alemanes que están en todas partes y muestran una actitud brutal. En sus ratos libres, el niño juega en la calle con sus amigos. Disfruta contando historias de espionaje, cabalgatas, trampas y balazos. Cuenta Peeters que a menudo daba una continuación a estas historias con el lápiz en la mano, sobre todo pequeñas historias dibujadas horizontalmente en la parte inferior de sus cuadernos. Eran aventuras de un pequeño que hacía jugarretas a los alemanes, sin textos porque inventaba los diálogos. Se aplica durante horas para dibujar con detalles realistas también máquinas modernas como trenes, coches y aviones.

Al terminar la Gran Guerra, Bélgica está arruinada como el resto de Europa, pero se repondrá más rápido gracias a la colonia. El niño ingresa, el 7 de octubre de 1919, a una escuela secundaria que forma en dos años a los jóvenes a entrar en la vida profesional; pero la enseñanza no le gusta y sus calificaciones no son satisfactorias; se habla de meterlo de aprendiz en el taller donde trabaja su padre. El mismo año, ingresa al movimiento de los Boy-Scouts de Bélgica, grupo ‘neutro’, es decir de una ‘laicidad afirmada’ (Peeters, 2002). En el regreso a clases del año siguiente, se da un giro mayor: es inscrito al Colegio Saint-Boniface, un establecimiento arzobispal cuyos docentes son sacerdotes y donde cada día de clase empieza con una misa. En esta decisión, afirma Peeters, intervino Henri Van Roye-Wauquez, el patrón de Alexis, quien quería que los muchachos estudiaran en otra escuela, e inclusive se ofreció a pagar las colegiaturas. Otro cambio marcará más a Georges: un año más tarde, deja a los ‘scouts sin Dios’ y entra a la tropa del colegio, que forma parte de la Asociación de los Scouts Baden-Powell de Bélgica, puesta bajo la égida de la Iglesia católica. Sobre ese periodo de scoutismo, habla Hergé (Henri Roanne, 1974, citado en

Peeters, 2002:33):

Es con el scoutismo que el mundo ha comenzado a abrirse para mí. Es el gran recuerdo de mi juventud. El contacto con la naturaleza, el respeto a la naturaleza, la desenvoltura. Todo esto fue esencial para mí y, aunque parezca fuera de moda, son valores que no reniego.

En ese movimiento pudo dar rienda suelta a sus dones de mimo y a su humorismo. Se revela seriamente como dibujante: publica primero en la hoja de la tropa del colegio, luego en *Le Boy-scout*, medio oficial de los “Belgian Catholic Scouts”.

Los largos viajes de grupo realizados durante los veranos le infunden el espíritu de camaradería y le permiten descubrir el mundo. Ahí también se va a afianzar su talento de dibujante. Cuenta Peeters (2002:40): “Sin darse bien cuenta, el joven se está preparando a lo que va a convertirse en su oficio. Al respecto, su energía parece sin límites. Todo es pretexto para dibujar: inclusive los viajes son calificados como ‘campamentos de estudios’. Trabaja como autodidacta, sin genio, pero con empeño, lejos del gran arte, pero con verdadera seriedad. Ya sabe cumplir con obligaciones y respetar plazos”.

En este inicio de los años 20, la Acción Católica vive un periodo fasto; es la religión de las clases acomodadas, de la elite económica e intelectual, en general de habla francesa. Según Peeters, la Iglesia busca regresar a un cristianismo más social, pero sobre todo más conquistador; organiza inmensas concentraciones y hace el “juramento de traer de vuelta a Bélgica a Cristo. Sin embargo, la situación política y social dista mucho de ser monolítica (Peeters, 2002:40):

A la discrepancia lingüística entre francófonos y flamencos se agrega la zanja que separa a los socialistas de los católicos. Los dos bandos tienen cada uno una clientela fiel, sin que uno sea suficientemente poderoso para ganarle al otro. El enfrentamiento existe en todos los terrenos, incluso sobre las cuestiones más concretas: hay marcas de chocolates o de jabones que uno sabe que son dirigidas por católicos, y que uno sostiene en cuanto pueda.

Entre el scoutismo y el colegio, el joven Remi está muy implicado en los movimientos de Acción Católica, pero sin embargo tiene poco interés por las cuestiones religiosas. Peeters explica que si bien el catolicismo lo marca, es desde un punto de vista más moral que espiritual; la noción de pecado tendrá un gran peso en su vida. Georges funda con un amigo dibujante un poco mayor que él, una taller de dibujo, el « Atelier de la Fleur de Lys » (A.F.L.), cuyos principios estrictos de organización recuerdan, dice Peeters, los del mundo de las corporaciones que los movimientos de Acción Católica valorizan grandemente. Ahora una cuestión preocupa al dibujante: su firma. Primero usa rúbricas como G.R., G. Remi, A.F.L. o Remi A.F.L.; ninguna lo convence. Es en di-

ciembre del mismo año, en *Le Boy-Scout*, cuando aparece Hergé. Al respecto, el dibujante se explica en una entrevista concedida al periodista francés Jacques Chancel⁴¹, en el marco de la emisión *Radioscopie*, el 9 de enero de 1979 (1979:www):

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

Chancel: “Pero, ¿era miedo o era modestia?”

Hergé: “Quizá los dos, los dos, quizás”.

Al final de los estudios de nivel medio superior, aunque le haya ido bien, Georges no considera emprender estudios superiores. En casa, la tradición es trabajar desde la edad permitida, como lo hizo su padre. Según Peeters, el joven no parece haber sufrido frustración alguna por ello: su familia es humilde y es necesario buscar un trabajo. Estamos en 1925, tiene 18 años.

Hergé empieza a trabajar

Georges no manifiesta ningún deseo de entrar a trabajar en el mundo de la confección, y menos cerca de su padre en la casa Van Roye-Wauquez. Peeters (2002) cuenta que una buena recomendación le abrió las puertas del periódico *Le Vingtième Siècle*, cuyo director, Léon Maillé, lo contrata inmediatamente; pero Georges no dibujará, será empleado en el servicio de suscripciones. El ambiente del periódico no es lo que él creía y, ante su decepción, sus padres le ofrecen un curso vespertino de dibujo, pero las primeras clases consisten en copiar a lápiz columnas griegas de yeso. No volverá. Seguirá arreglándose para ejercitar su trazo; sus croquis se multiplican rápidamente. Pero no puede olvidar la mediocridad de su trabajo y recurre a unos amigos, antiguos compañeros de scoutismo con los que montan una pequeña tropa de teatro donde Georges da rienda suelta a sus dones histriónicos. Pero el motor de su vida es el dibujo: sus progresos son rápidos, cuenta Peeters, y las etapas se suceden naturalmente. Hace una nueva portada para la revista *Boy Scout*, para la cual promete “dibujos de un género totalmente nuevo”, y títulos de artículos y pequeñas ilustraciones para *Le Blé qui lève* y *L’Effort*. Los días en la oficina son interminables, el fastidio lo invade; desaparece algunos días y regresa a petición del director. De

⁴¹ Periodista y escritor francés (2/07/1928); creador y conductor de la emisión *Radioscopie*, presente durante 20 años en France-Inter.

repente, decide adelantar su ingreso al servicio militar. Otros tiempos de melancolía, ahora en el encierro de un cuartel de provincia, lejos de casa. Afortunadamente, después de varias semanas los bruselenses pueden regresar a la ciudad; la estancia en el cuartel es menos tediosa gracias a las frecuentes salidas. Además, aprovecha cualquier actividad para perfeccionar su arte: le interesa el manejo de las armas porque son una ocasión de observarlas y hacer bocetos.

Es en esa época, julio 1926, cuando empieza a producir un personaje; ya no se trata de imágenes aisladas o de conjunto de dos o tres que forman un chiste. Su nuevo personaje, Totor, el ancestro de Tintín, un jefe de patrulla de boy-scouts, vivirá aventuras en *Le Boy Scout* hasta 1929. Citemos a Peeters (2002:49): “Lo esencial no es desarrollar un relato, sino encadenar chiste con chiste y riña con cabalgata. Hazañas y catástrofes se suman unas a otras sin cuidado por el tiempo muerto. A penas el jefe de patrulla ha puesto el pié en suelo americano, captura el célebre criminal John Blood; tan pronto ha alcanzado a su tío Pad Hatt, aparece una banda de Pieles Rojas, y así sucesivamente”. Hergé cuenta él mismo⁴² que las primeras historietas que vio venían precisamente de México. En efecto, allá se encontraba un colega periodista del *Vingtième Siècle*, Léon Degrelle, enfrentado a la persecución religiosa y enviado a México a cubrir la Guerra Cristera. Además de sus artículos para el *xxº*, Degrelle enviaba periódicos para exponer el ambiente. Allí es donde Hergé descubre sus primeras ‘bandes dessinées’ (americanas pero traducidas al español)”. Léon Degrelle sería poco después el ideólogo y fundador del movimiento rexista, que simpatizaba abiertamente con las ideas de Hitler y de Mussolini y combatiría con la Alemania Nacional Socialista en el frente ruso. Escribe Robert Rouyet (1983:s/p): “La verdadera B.D., la que se expresa con ‘balones’, es Degrelle quien se la dio a conocer”.

Las aventuras de Totor representaban en esa época un paso importante hacia las historietas. Ciertas viñetas, señala Peeters (2002), no carecen de vigor y los pies de imagen son oportunos. La fama de Hergé no deja de crecer: realiza postales, un papel para cartas, folletos, y sobre todo publicaciones; es en ese medio donde, por cierto, desearía desempeñar su oficio. Pero no gana suficiente para su sustento.

Después del servicio militar, Georges Remi regresa, un poco contra su voluntad, al *Vingtième Siècle*, cuyo nuevo director, nombrado por el arzobispo, es ahora el padre Wallez, un personaje que marcará su vida. Esta vez lleva dibujos debajo del brazo y es contratado como fotógrafo y

⁴² Delannoy, J. & Piryns, P. (11 de enero de 1973). Humo praakt met Hergé, *Humo*, citados en Peeters, 2002 :138.

dibujante, por un periodo de tres años. Peeters (2002) escribe que Hergé siempre recordará esta marca de confianza.

Con perseverancia, empieza a frecuentar a la secretaria de Wallez, Germaine Kieckens, de un año mayor que él y quien había entrado a trabajar en la revista en febrero de 1928, poco después del regreso de Georges del servicio militar. Según Peeters, el joven la sorprende con su elegancia, pero le parece demasiado inmaduro para interesarle; en un primer tiempo, se empeñará en decirle ‘mi joven amigo’ y en hablarle de ‘usted’. A menudo Hergé se queda tarde platicando con el padre, acerca del cual Peeters escribe (2002:59):

El padre es el primero de esos mediadores que van a permitir a Hergé construirse. Excesivo, mal hablado, no carente de humor, Wallez era moderno a su manera. Lo que admiraba en Mussolini era una forma de energía. Alejado de las jerarquías oficiales con las cuales siempre andaba peleado, alejado de los católicos estirados y encopetados, Norbert Wallez no pedía más que lanzarse en una nueva cruzada. (Si bien) sus causas eran dudosas, no eran aburridas. De esta ‘modernidad’ de Wallez, la confianza que otorgó a Georges Remi y pronto la creación de un suplemento para la juventud son pruebas evidentes.

Hergé se encuentra proyectado así a la cabeza del suplemento con pocos medios: sin dinero y sin colaboradores, tiene que improvisar, lo que se refleja en la mediocridad de los primeros números. Además, le falta tiempo: sigue dibujando para *Le Vingtième Siècle* y su suplemento literario, para *Le Boy-scout belge*, e ilustra todavía algunos libros y realiza carteles publicitarios. Su mentor sostiene que es capaz de más y debe crear su propia historia. Peeters cuenta que en el semanario satírico *Le Sifflet* del 30 de diciembre de 1928, el joven dibujante había publicado dos páginas de historietas con ‘balones’; una pone en escena a ‘un niño bueno’ y su perro blanco. Aunque el chiste sea de un gusto dudoso, el padre considera la fórmula interesante y sugiere a su pupilo que retome los dos personajes para crear una nueva historia con otro guión.

El nacimiento de Tintin

Así, el 10 de enero de 1929, nace Tintin en *Le Petit Vingtième*, literalmente de Hergé. El periodista Robert Rouyet nos da las palabras del autor mismo (1983:38):

Tintin soy yo. Mi reflejo más luminoso, mi doble logrado. Yo no soy un héroe. Pero, como todos los niños de quince años, soñé con ser uno. Y no he dejado de soñar. Tintin cumple mis hazañas en mi lugar. Tintin me permite decirlo todo. Por medio de sus aventuras, se encuentra involucrado en los principales acontecimientos de la época. Lo hemos visto pelear contra los mercaderes de cañones, los traficantes de droga, los tecnócratas en delirio. Si sólo se lleva victorias limitadas, es porque los malos son eternos como los buenos. Me han sugerido someterle los grandes problemas del día: la

contaminación, el hambre en el mundo. Me niego a ello. No somos, ni él ni yo, capaces de resolverlos (...).

Al afirmarse incapaz de resolver los grandes problemas del día, el autor no expresa más que lo que todo ser humano siente: la incapacidad de actuar solo para resolver los problemas del mundo; se empieza con la familia, el vecindario, el ambiente de trabajo... Afirmar que no es capaz de ello es eludir su responsabilidad porque no podía, desde luego, resolver solo los grandes problemas, pero podía al menos hablar de ellos desde su posición de autor ciertamente privilegiada. Se compara con su héroe, lo que puede explicarse por la creciente simbiosis entre los dos (veremos más adelante cómo el personaje se le impondrá al autor hasta condicionar su salud y su vida). Sin embargo, sostener que Tintin tampoco es capaz de hacer algo por los problemas del mundo es difícil de aceptar: es un héroe imaginario e indestructible que, por naturaleza, hace todo tipo de cosas, las más peligrosas, inconcebibles e imposibles, y que no tiene límites en su acción. Tintin, por cierto, señala del dedo, y a veces se opone, a los excesos de los regímenes totalitarios, a la industrialización desenfrenada, a los tráfico de armamento y de drogas, al esclavismo, entre otros temas de la Humanidad. Además de reflejo de su ideología, Hergé tenía a Tintin como voz para manifestar todas las veces quisiera su sentir sobre las grandes injusticias del género humano, lo que pudo haber hecho más seguido. Poner reclamos y denuncias en boca de su héroe y hacerlo luchar contra las injusticias le daba un gran poder y por ende una gran libertad que no usufructuó al máximo.

En una entrevista concedida el 30 de diciembre de 1975 a nueve periodistas de *La Libre Belgique*, se le preguntó (1975:14): “Al contar las historias de Tintin, ¿tiene usted el sentimiento de dispensar una “enseñanza?” Y contestó: “¡Para nada, pero para nada! ¡Trato de contar una historia divertida! Si verdaderamente quieren hacerme enseñar algo, digamos que muestro que todo es relativo, que no hay blanco y negro, sino infinitos matices. Fui más maniqueo en mis inicios, pero he evolucionado...”. En la misma entrevista, más adelante, precisa: “Estoy en todo caso persuadido de que hay que saber que todo puede verse de dos maneras, una manera seria y una manera divertida, que no hay que tomar las cosas de modo trágico y, sobre todo, no comprometerse, no decir *esto es todo blanco, esto es todo negro*. Hay que matizar” (1975:14).

Sigamos con su vida. Por supuesto, Hergé ignoraba que su nuevo héroe lo iba a hacer rico y famoso; recordemos que su nombre de artista tiene su origen en su falta de confianza en sí mismo. Así es que, un año después de la aparición de *Tintin au pays des Soviets* en *Le Petit Vingtième*,

coincide la publicación, el 23 de enero de 1930, de otros dos personajes suyos: Quick y Flupke, dos intrépidos niños de las calles de Bruselas que, sin proponérselo, se acarrean todo el tiempo problemas con sus padres y con el policía del barrio. La serie tendrá su éxito, no comparable con el de Tintin, pero sí constante. Quick y Flupke acompañarán a Tintin de lejos hasta 1969. Sus ‘hazañas’ se siguen publicando hoy en día.

El año siguiente, es publicada la segunda aventura de Tintin, *Tintin au Congo*, una historia emblemática en su tiempo; emblemática porque estábamos en pleno periodo de oro – para Bélgica – de la colonia del Congo Belga. Según Ahmed Benzelikha⁴³, la elección del país se debió a la influencia del padre Wallez quien quería una aventura del héroe en las colonias, mientras Hergé deseaba enviarlo a Norteamérica. En esta aventura, vemos a Tintin con un casco colonial, con actitudes racistas y colonialistas. En una entrevista con Numa Sadoul, Hergé, queriendo defenderse, reconoce que, al escribir y dibujar *Tintin en el Congo*, había sido influido por los ‘prejuicios de la época’ y que no era otra cosa que el ‘espíritu paternalista’.

No deja de sorprender que un escritor de historietas tan joven, supuestamente cándido e ingenuo, haya sufrido tan fácilmente “los prejuicios de la época” y estuviera ya embebido del “espíritu paternalista”. Si así fue, es que no gozaba de una gran independencia de pensamiento; una explicación podría ser que, no teniendo todavía suficiente autoconfianza, obviamente, debía alinearse con las tajantes ideas conservadoras de su mentor, el padre Wallez, a quien no podía desagradar so pena de perder su apoyo.

Fuera de los textos y guiones, el dibujo mismo revela racismo: los africanos, inclusive en versiones modificadas a causa de la presión de los críticos, siempre son representados por rasgos caricaturescos, por ejemplo por unos labios gruesos que los hacen parecerse a unos simios.

Hergé se justificará al respecto en 1979 en la entrevista concedida a Jacques Chancel (1979: www):

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

Chancel: “¿Fue en 1929?”

⁴³ Benzelikha, A. (s.f.). BD / *Tintin en «Flamingie»*. Accesible el 26 de junio de 2000 en: <http://www.elwatan.com/journal/html/01/17/cul01.htm>

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

Ch.: “¿Con toda honestidad?”

H.: “Con toda honestidad ¡por supuesto!”

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

H.: “¡Ah, pero por supuesto!”

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

H.: “Por supuesto, los acontecimientos me hicieron cambiar, además evoluciono como todo mundo evoluciona”.

A mediados de julio de 2007, la *Commission for Racial Equality* (CRE)⁴⁴, un organismo público del Reino Unido que promueve la igualdad racial, emplazó a las grandes librerías *Borders* de Londres a desplazar *Tintin in the Congo* de la sección infantil a la de novelas gráficas para adultos. Había tomado en sus manos la queja que David Enright presentó, con cierta razón, por el carácter racista de las imágenes del libro. El 12 de julio, un vocero de CRE expresó⁴⁵:

“Hace cien años, era común ver estereotipos negativos de personas negras. Los libros contenían imágenes de ‘salvajes’, y algunos blancos consideraban que los negros eran intelectual y socialmente inferiores. La mayoría de la gente asume que esos días quedaron atrás, y que vivimos hoy en día en una sociedad tolerante. Sin embargo nos encontramos en 2007 con grandes librerías que venden ‘Tintin In The Congo’. Este libro contiene imágenes y palabras de prejuicio racial espantoso, donde los ‘nativos salvajes’ parecen monos y hablan como imbéciles.

De cualquier modo que lo mire, el contenido de este libro es flagrantemente racista. Las grandes librerías, y por cierto cualquier librería, deberían pensar muy cuidadosamente acerca de dónde deberían estar vendiendo y exponiéndolo.

Sí, fue escrito hace mucho tiempo, pero esto ciertamente no lo hace aceptable. Es potencialmente altamente ofensivo para un gran número de personas. Supera nuestra comprensión el que alguna tienda, al día de hoy, considere aceptable exhibir y vender *Tintin en el Congo*”.

El único lugar que sería aceptable para que fuera expuesto sería en un museo, con un gran letrero diciendo ‘pasado de moda, faramalla racista’.

Poco después, en los EE.UU, la librería *Borders* (todo empezó en *Borders* de Londres), además de mover el libro, mandó poner en cada volumen una nota explicativa sobre el contexto histórico

⁴⁴ devenida el 1º de octubre del mismo año *Commission for Equality and Human Rights* (CEHR).

⁴⁵ Fuente: <http://83.137.212.42/sitearchive/cre/Default.aspx?LocID-0hgnew0vq.RefLocID-0hg00900c002.Lang-EN.htm>, 20/07/07.

de esa creación; es justamente lo que las editoriales, empezando por Casterman, deberían hacer, no solamente en *Congo*, sino también en numerosos libros, para enmendar muchos agravios no aclarados. Digo "con cierta razón" porque en la literatura, hay decenas o cientos de libros que tienen expresiones que denuestan severamente a los habitantes de otros continentes (del sur, desde luego) y no han sido retirados, o movidos o eximidos. Creo que es, básicamente, una cuestión de horizonte histórico del autor, con el cual choca el del lector.

El año 1932 es importante para el autor: en julio, se casa con Germaine. Unos meses antes, en febrero, cuenta Peeters (2002), había sucedido el encuentro entre Hergé y Tchang. En el momento en que pensó enviar a Tintin a Extremo Oriente, Hergé no se preocupaba lo más mínimo por los acontecimientos terribles que sufría China. Pero ahora los iba a vivir de más cerca: en efecto, cuenta Peeters (2002), Tchang le abre los ojos, le describe con muchos detalles la situación política, más aún que él mismo sufría por la lejanía de su familia. Y el relato del conflicto sinojaponés en la historieta es tan real que uno podría reconstituir sus diferentes etapas. El *Loto azul*, publicado en *Le Petit Vingtième* a partir de agosto de 1934, es la primera aventura de Tintin dotada de un guión sólido; además, en ese relato Hergé toma claramente posición en favor del pueblo chino que sufre la invasión japonesa. Ahora el autor parece apartarse de las primeras aventuras en las que no reflejaba más que la mentalidad de su época y de su medio: el anticomunismo (*Tintin au pays des Soviets*), el paternalismo colonialista (*Tintin au Congo*) o el antiamericanismo (*Tintin en Amérique*). Para Peeters (2002), esta toma de consciencia transpuesta en el relato es el verdadero punto de partida de *Las Aventuras de Tintin*. Considera que el universo estereotipado en el cual el reportero se desenvolvía hasta entonces ahora es un mito chusco. Aunque denunciados, sostiene el biógrafo de Hergé, estos clichés no han desaparecido del todo, y como ejemplo, menciona a los Dupondt que, con su concepción de lo típico, son fieles al mito original. En cada país adonde van, se visten de lo que creen ser el 'traje local' para pasar desapercibidos, pero, al contrario, son más llamativos cada vez. Para Peeters, esta broma repetida funciona para Hergé como una suerte de exorcismo que le impide volver a caer en sus errores de juventud.

Pero estamos viendo, por medio de esta investigación, que no es así: Peeters no se refiere más que a unos clichés sobre gente de su endogrupo, el suyo y de Hergé, sin aludir a los blancos de clichés o de estereotipos del exogrupo, los extranjeros. La mentalidad de la época y del medio de Hergé se refleja en toda su obra y sigue saliendo de imprenta sin cambios, todavía hoy en día.

De la pasión al oficio

Los esposos se dan siempre vacaciones cortas; en cuanto pueden, se van al mar en la costa de Bélgica a la estación balnearia de “Le Coq sur Mer” donde pasan unos días en el hotel de unos amigos ingleses, los Smith, con quienes pasan largas veladas animadas. A los treinta años, Hergé ha logrado transformar su pasión en un oficio; sus historias tienen cada vez más éxito y le valen numerosas cartas de lectores, lo que representa para él un gran apoyo moral. Entre el salario del *Vingtième Siècle*, las regalías de los libros y los pedidos, sus ingresos han aumentado. Se puede comprar su primer coche, un moderno Opel Olympia, y ya considera adquirir una casa más confortable. Al principio del verano de 1939, se mudan a una casa grande de cuatro niveles que acaban de comprar en las afueras de Bruselas, en una zona arbolada.

El 1º de septiembre, Hergé es movilizado con el grado de teniente, pero dado que la situación es confusa, nos indica Peeters (2002), es desmovilizado el 28 del mismo mes. A finales de ese año, el *Petit Vingtième* va mal: “(...) adiós a los intentos de compaginaciones, los concursos, las intervenciones de los lectores; he allí de nuevo páginas enteras llenas de cuento soporíficos, de informaciones simples y de consejos moralizantes. Solamente Tintin asegura bien que mal la supervivencia del periódico” (Peeters, 2002:160). Pero el 28 de diciembre es llamado de nuevo. El *Vingtième Siècle* se encuentra en plena crisis y la dirección tiene que enviar a todos los colaboradores un preaviso de despido, por si la situación llegara a agravarse. Según Peeters (2002), Hergé parece haber tenido varias crisis de furúnculos y el 17 de abril, es autorizado a regresar a casa por tercera vez y de manera provisional. Finalmente, el 10 de mayo de 1940, día de la invasión alemana, es declarado inepto para el servicio militar, por lo que ya no será llamado a reserva. Como muchos compatriotas que huyen de los invasores, Hergé emprende el viaje de huída en su Opel con Germaine, Jeannot, la esposa de su hermano Paul, y Denise, su hija de tres años. Después de estar unos días en Paris, llegan a Saint-Germain-Lambron, en el centro de Francia, donde permanecerán seis semanas.

En el plano militar, escribe Peeters, durante la campaña de los dieciocho días el ejército belga pierde 18,000 hombres. Hitler exige al rey Leopoldo III una rendición sin condiciones, a la que el soberano se resigna para evitar el baño de sangre. En el frente belga, el cese al fuego ocurre a las 4:00 de la mañana del 28 de mayo. En Francia, es grande el malestar porque el rey ha capitulado sorpresivamente y sin haber consultado a sus aliados. Para los ministros del gobierno belga, se

trata de una traición; declaran al soberano “en la imposibilidad de reinar”. Como la mayoría de los belgas, Hergé aprueba la actitud de Leopoldo.

Sin noticias de sus padres ni de su hermano, le urge regresar a Bruselas. Logra conseguir gasolina y a su llegada, descubre un país profundamente transformado. Después del derrumbe del gobierno francés, Alemania parece invencible, cuenta Peeters (2002:168); la mayoría de la gente piensa que va a dominar Europa por varios años; hay que conformarse. La bella casa de Hergé es requisada por el ocupante; allí se instala momentáneamente un oficial de la *Propagandastaffel*. A diferencia de los países vecinos, Bélgica ha sido puesta bajo la autoridad directa de una administración militar que es encabezada por el general Alexander Von Falkenhausen, cuya misión principal es cuidar que la situación regrese pronto a la normalidad en los territorios ocupados y hacer que los recursos del país sean canalizados hacia la Wehrmacht y la economía de guerra alemana. Se trata de una ocupación más utilitarista que política, señala Peeters, lo que permite limitar la presencia de tropas en la región.

Le Vingtième Siècle y el *Petit Vingtième* dejan de existir, no por problemas de financiamiento, sino por la prohibición de republicación que sufrieron, como muchos otros periódicos. Hergé tiene 33 años. Su obra ya es bastante conocida, representa lo esencial de la historieta belga. Pero las regalías que le paga Casterman no le alcanzan para sostenerse. Solamente en la prensa encontraría una nueva fuente de ingresos. Por ello, no era el momento de caer en el olvido...

***Le Soir* robado**

Pasados los primeros momentos de confusión, cuenta Peeters (2002), varios periódicos no tardaron en emerger de nuevo, bajo la estricta vigilancia de las autoridades de ocupación. Von Falkenhausen y sus hombres desean apoyarse en la legitimidad de un gran periódico, y ¿qué mejor que *Le Soir*, el principal diario belga? *Le Soir volé* (robado) conoce un éxito innegable: desde el 13 de junio, su tiraje es de 60,000 ejemplares, después de unos días, de 100,000 y pronto, de 200,000. Pierre Assouline escribe que para Hergé también (1996:242) “¿qué mejor que *Le Soir*? Sería una consagración en sí. Ya en 1939 había soñado con formar parte del diario, y desde entonces espera una señal... La que le envía Raymond De Becker, nuevo jefe de redacción del periódico, es “una divina sorpresa; Hergé manifiesta enseguida su entusiasmo. Está bien decidido a retomar a Tintin, y la nueva dirección del diario también. Es más, hace notar Assouline (1996), numerosos son los

belgas que leen un periódico colaborador por sus informaciones prácticas sobre abasto, sus novelas romanescas por entregas y sus tiras cómicas.

La “Página de la Infancia” del diario pronto es transformada en un suplemento formal desprendible, *Soir – Jeunesse*. Para Peeters (2002), “en el momento en que Hergé está haciendo la más lamentable de sus elecciones políticas, Tintin empieza a liberarse”. En efecto, el joven héroe no se mete en problemas de política internacional. Hergé publica, con una tira diaria en el periódico, sucesivamente *Le crabe aux pinces d’or* (la lucha de Tintin contra unos traficantes, donde ‘nace’ el capitán Haddock), *L’étoile mystérieuse*, una expedición científica en busca de un meteorito, donde, - ¿simple casualidad? - el malo es Blumenstein, un financiero judío americano, un apellido que tendrá que cambiar después por *Bohlwinkel*⁴⁶. *Le secret de la Licorne* y *Le trésor de Rackham le Rouge* (una búsqueda del tesoro en dos volúmenes, con la ayuda, por primera vez, del profesor Tournesol) y *Les sept boules de cristal*, segundo libro del corpus. Son relatos marcados de una escrupulosa neutralidad; la actualidad, tan presente en los primeros libros, de ahora en adelante estará ausente de las aventuras de Tintin. Hergé hacía bien en cuidarse para no llamar la atención de los alemanes quienes, afortunadamente, no recuerdan o no saben de *Le Sceptre d’Ottokar* (1938), una aventura con el trasfondo de una *Anschluss* con la cual Mustler (Mussolini-Hitler), el dictador del país agresor, Borduria, pretende derrocar a Muskar XII, rey de Sildavia.

Podríamos pensar que, si sintiera alguna culpabilidad, esta imparcialidad, la pura evasión por medio del cuento, le permitiría tal vez quedar limpio ante su país al terminar la ocupación. Pero esta actitud de neutralidad, sin duda necesaria para evitar perturbar al ocupante, le fue adversa a la liberación: aparecerá como colaborador.

Para Peeters (2002), la colaboración de Hergé a *Le Soir* no puede ser vista como una simple casualidad por su amistad con Raymond De Becker. Prueba de ello, Hergé entra al mismo tiempo en contacto con los responsables de otro gran diario ‘robado’, el flamenco *Het Laatste Nieuws*, al cual propone la exclusividad de *Las Aventuras de Tintin* en esa lengua y la edición de los álbumes. Otro periódico, *Het Algemeen Nieuws*, publicará *Las Hazañas de Quick y Flupke*, un par de niños bruselenses también de su autoría. Los tirajes sumados de esos diferentes títulos alcanzan los seiscientos mil ejemplares. Efectivamente, no le convenía a Hergé caer en el olvido.

⁴⁶ Del neerlandés *bollewinkel*, tienda de dulces.

Michael Farr (2001) hace notar que, en el terreno de su obra misma, estas circunstancias trajeron a Hergé un nuevo beneficio inesperado: desde ese momento, obligado a despegarse de la actualidad, empieza a poner más atención en sus personajes que en los países y regiones a los que irá Tintin. Escribe Farr (2001:95): “Los cambios que los años de guerra le impusieron en su manera de trabajar, las obligaciones, las restricciones, la redefinición de los álbumes, la búsqueda de la coherencia, dieron a Tintin una mayor madurez, un carácter más rico, una cuasi certeza de durar”. Pero, cuenta Peeters (2002), Hergé está viviendo ahora sin pena ni gloria durante toda la ocupación, sin preocuparse por lo que sucede alrededor de él. Entrega sus tiras al periódico y sus libros son publicados por Casterman. Fuera de las cuestiones de papel, la guerra no es tema de sus intercambios de correo con el editor. Es mejor así: sería una fuente de conflicto; además, en Casterman desapruaban la línea cada vez más colaboracionista del primer diario belga.

Estamos a finales de 1943. Todos auguran que el fin de la guerra sólo es una cuestión de meses. Pero el ambiente en casa de los Remi es de desánimo: muy afectada por la muerte de su padre acaecida en octubre, Germaine pasa un mal invierno. Hergé resiente los efectos del trabajo demasiado intenso de los últimos años y aún más la angustia de la liberación que se acerca rápidamente. Es un secreto a voces que se están elaborando en Londres largas lista de “incívicos”... Hergé sufre su primera depresión; del 6 de mayo al 6 de julio de 1944, se suspende la publicación en *Le Soir* de *Las siete bolas de cristal*. Peeters (2002) hace notar que por lo mismo, Tintin no está presente en el periódico en el momento del desembarque y de los combates espantosos que tienen lugar en todos los frentes. La última tira de Tintin en el diario ‘robado’ sale el 2 de septiembre de 1944.

La purga

El 3 de septiembre, Bruselas es liberada por los Aliados. Ese mismo día *Le Soir*, cuya edición se había mermado inexorablemente desde que los ingleses se encontraban cerca de la capital, deja repentinamente de publicarse. Tres días después, con un nuevo equipo editorial, todos los antiguos empleados, sin importar su función anterior, son suspendidos e impedidos de trabajar. Hacia la medianoche del mismo día, cuenta Peeters (2002:232), “unos justicieros improvisados quieren arrestar a ese Georges Remi de quien saben poco; se presentan a su puerta, pero se vuelven a ir pronto”. El 7, el dibujante es interrogado, luego puesto en libertad. Dos días más tarde, la Seguri-

dad del Estado indaga en su casa sin encontrar nada comprometedor, y se lo lleva a la división central de la policía de Bruselas. Pasará esa noche – la única – en la cárcel, junto con una decena de otros proscritos.

El 8 de septiembre, el Alto Mando aliado publica un decreto prohibiendo “momentáneamente (...) el ejercicio del oficio a todo redactor que haya prestado su ayuda a la redacción de un periódico durante la ocupación”. Y explica Farr (2002:116): “La decisión que había tomado Hergé cuatro años antes lo había alcanzado: había querido que Tintin siguiera publicado y había escogido un periódico controlado por los nazis. Era una mala idea, un error de juicio, a decir verdad, es más, sin intención sospechosa. Ahora, las consecuencias se revelaban muy desagradables”.

Peeters (2002) señala que, como lo reconocerá Hergé mismo, este periodo de la Depuración fue para él probablemente la experiencia más dolorosa de su vida. Hacia el final de su vida, todavía se consideraba como una víctima, sin responsabilidad particular, cuenta Peeters. En ese otoño de 1944, a sus 37 años, el autor tiene la tercera parte de su obra atrás. Desde hace 15 años, su éxito no ha dejado de crecer y, repentinamente, parece tener que interrumpirse. La herida, dice Peeters, jamás se cerrará. Hergé no logrará entender “la represión y el odio” que se abatieron sobre él y sobre muchos de sus allegados. En una entrevista otorgada a periodistas neerlandeses diez años antes de morir, hará sin embargo una cierta autocrítica (Peeters, 2002:235):

Después, me doy cuenta a qué punto era yo ingenuo en aquel tiempo. (...) Mis experiencias de después de la Segunda Guerra mundial me hicieron más sagaz. Mi ingenuidad, en esa época, lindaba con la estupidez, incluso puede decirse, con la imbecilidad. Dibujaba durante la guerra en el periódico *Le Soir*, que era controlado por los alemanes, y debo confesar que por poco esto daba un golpe fatal a mi carrera ulterior. (Puesto que) todo esto, con justa razón, fue mal considerado después de la guerra: me había quedado a trabajar en un periódico culpable. Pero era necesario que subviniera a mi sustento, ¿no? Sobre todo, que nunca hice otra cosa que dibujar mis tiras cómicas durante la guerra. No hacía propaganda alemana. No me consideraba como lo que llamaron un incívico.

Acerca de esta entrevista en que Hergé se confía un poco más, Peeters hace la siguiente observación (2002:235): “Es sorprendente ver que Hergé se expresó de manera más directa sobre estas cuestiones delicadas con los periodistas neerlandófonos”. Parece que nunca se sabrá por qué Hergé se confió más con la prensa flamenca. ¿Por qué no estimó necesario justificarse así ante los francófonos?

A finales de diciembre de 1945, Hergé recibe una buena noticia: su expediente judicial es clasificado sin más. Pero eso no basta: tendrá que pasar todavía por otros trámites antes de obtener el indispensable certificado de civismo. Largos meses durante los cuales su nombre podía aparecer

en los juicios de otros incívicos, en la prensa o en discursos parlamentarios.

Para Assouline (1996), es un hecho que, inmediatamente después de la liberación, Hergé es salvado por Tintin, por el proyecto de revista semanal que llevaría su nombre, y también por su popularidad y su simpatía. Un héroe vuela a socorrer a su creador. A los ojos de sus fieles lectores, dice Assouline, sería el colmo que se persiguiera a Hergé por falta de civismo mientras Tintin es el parangón del civismo. Los personajes encargados de aplicar la justicia a los ‘incívicos’, entre ellos el Auditor Vinçotte, fiscal para los casos de colaboración con el ocupante, sonrían con la simple evocación de Tintin y Milou, pero no al momento de condenar a periodistas deportivos o críticos musicales, acusados, ellos sí, de “traición e inteligencia con el enemigo”, e imponerles duras penas. Hergé gozó de ciertos apoyos políticos que lo salvaron de ser condenado como muchos colegas. En efecto, al cabo de dos meses de juicio, el veredicto es: seis condenas a pena de muerte, entre las cuales la de Raymond De Becker, seis condenas a veinte años de reclusión y tres a quince años. Un año después, en un espíritu de clemencia en armonía con el ambiente, cuenta Assouline, la corte reduce las penas. En 1951, muchos de los condenados ya gozan de la libertad y De Becker se queda con cadena perpetua.

Peeters (2002) relata que estos dos últimos años, de 1944 a 46, han sido muy difíciles para la pareja Remi. La muerte de su padre en 1944 afecta mucho a Germaine. Decide trabajar más con Georges, pero lamenta no tener ningún talento, sino solamente una forma de fogosidad, de energía desaprovechada. Por otra parte, Hergé pierde a su madre el 23 de abril de 1946. Una muerte tanto más dolorosa para Hergé cuanto no le parece haberla conocido verdaderamente, ni haber tenido auténticos contactos con ella.

Los años negros

El 26 de septiembre de 1946, nace el semanario *Tintin*, dirigido por el amigo de Hergé, Raymond Leblanc cuyo apoyo, en los meses posteriores a la liberación, había sido decisivo para Hergé. Leblanc se había distinguido en las filas de la Resistencia y gozaba por ello de una buena reputación en los medios políticos. Pero el dibujante tendrá que esperar todavía largos meses para estar en paz: el éxito del periódico es oscurecido por duras notas en ciertos diarios, en las cuales unos patriotas todavía se indignan ante la impunidad de la que goza. Y casi cada vez que sale una nota, un discurso o una intervención en la Cámara, el aparato de justicia es cuestionado y se vuelve a

echar a andar.

La expresión “los años negros” es de Assouline. En efecto, para Hergé, la liberación ha dado inicio a un periodo muy negro. Está cansado por el trabajo y agotado por los ataques en la prensa y por el lío que lo oprime desde hace meses a su agente que lo engañó. Conforme se va hundiendo en la depresión, cuenta el periodista, sus cercanos y los médicos comienzan a vislumbrar: su estado no se debe solamente a un exceso de trabajo, sino sobre todo a la angustia nacida de la situación incierta de la posguerra, concretamente la injusticia – que él siente – de la Depuración. Hergé no se repone de ser considerado siempre como un incívico. Nada ni nadie puede disipar la duda que subsiste sobre su caso. Ciertos vencidos de la liberación se enferman, literalmente, por ser considerados como individuos ‘dudosos’.

Y el día de sus cuarenta años, el 22 de mayo de 1947, no es ninguna fiesta; al contrario, dice Assouline (1996), Hergé se cree a media vida. Según Peeters (2002), somatiza de diferentes maneras: duerme mal, no digiere, sufre eczema y furunculosis. Sus desvelos lo hacen irritable y explota fácilmente ante Germaine. Sus médicos le recomiendan reposo absoluto. Con el cabo de los cuarenta, Hergé se ha vuelto introspectivo; desde su retiro en el campo, escribe largas cartas de amor y disculpas a Germaine, quien le contesta en mensajes no menos largos, llenos de palabras de comprensión y de aliento hacia su esposo atormentado. De ahora en adelante, escribe Peeters (2002), para Hergé, su relación con Germaine, la felicidad de ambos, deben ocupar el lugar central; el resto no debe ser más que un *medio*. Si bien ha madurado gracias a Tintin, ahora tiene la impresión de que su héroe se ha vuelto menos necesario. Para Peeters (2002:264), “la lucidez de la que da muestras Hergé tiene algo terrible, si uno piensa que dibuja después de todo la serie solamente desde hace dieciocho años...” Es que la vida no lo había herido así. Ahora, todo ha cambiado; una zanja se ha cavado entre el hombre en que se ha transformado y las historias que inventa. Peeters lo cita (2002:265): “Ya no dibujo como respiro, como era el caso no hace tanto tiempo. Tintin ya no soy yo. Y debo hacer un esfuerzo terrible, no solamente para inventar, sino para volver a encontrar mi antiguo yo, para volver a colocarme en el estado de ánimo que era mío, y que ya no es mío”. Según el biógrafo, este brusco cambio tiene una causa esencial: la guerra, más exactamente, los años posteriores a la liberación; abunda (2002:266):

La constatación es de una lucidez casi desesperante. Es como una revuelta adolescente contra ese Tintin que lo domina y lo acapara desde hace demasiado tiempo. Ese Tintin cuya idea tuvo el padre Wallez y cuyo paciente desarrollo sostuvo Germaine. Ese Tintin demasiado bueno y demasiado virtuoso que le pesa cada vez más. Lo peor es que Hergé no se equivoca: la evidencia creadora está

completamente perdida, nunca volverá a encontrarla. Claro, logrará todavía darle vida a algunas obras maestras, pero será a costa de esfuerzos desmedidos. El juego se acabó. De ahora en adelante, solo podrá contar con el trabajo.

Su amargura es tanta, cuenta Assouline (1996), que está determinado a poner distancia – un océano – entre su país natal y él; y por mucho tiempo. Piensa en Argentina y en Brasil, países que tienen la costumbre de recibir a ex colaboradores y nazis en fuga. ¿Cómo explicarse esta decisión?, se pregunta Assouline (1996:408): (es) “como si tuviera empeño en acompañar a ciertos amigos hasta el final de su calvario. Cualquiera diría que Hergé quiere absolutamente tendernos varas para azotarlo. A menos que su estado depresivo lo lleve a radicalizarse aún más. Uno no comprendería de otra manera que tenga tanto empeño en marcarse expatriándose en esta tierra prometida de los reprobados de la liberación”. Peeters cuenta que Hergé ya ha establecido contactos en Sudamérica: pide información a un Sr. G. Maltese, de Sao Paulo, “sobre las posibilidades que hay allá en el terreno de los periódicos para niños” (2002:274); también solicita información sobre la prensa y la edición al Sr. Orsi de la legación argentina. Se entrevista con el cónsul de Brasil en Amberes y el de Argentina en Bruselas y obtiene, gracias a sus relaciones, un certificado de competencia profesional y, sobre todo, uno de no antecedentes penales.

En abril de 1948, cuenta Peeters (2002), Hergé y su esposa parecen listos para el viaje. Sin embargo, este proyecto se quedará sin continuación. Entre las causas de esta desilusión, Peeters menciona la respuesta nada alentadora de Maltese, el primer agente sondeado: el mercado argentino está dominado por los productos americanos y los precios propuestos son decepcionantes. Para Assouline (1996), la razón de esta renuncia al exilio al parecer es el hecho de que no pudo unir su suerte a la de su amigo Robert Poulet, un periodista, antiguo colaborador suyo en el *Vingt-tième Siècle*, con quien quería establecerse en Sudamérica. Poulet, menos afortunado que Hergé con la Depuración, está en la antesala de la muerte desde hace casi tres años y espera el indulto, que le concederán finalmente en octubre del mismo año; pero tendrá que esperar tres años suplementarios para la liberación y la condena al exilio.

Lo que es seguro es que ya no se volverá a hablar de Argentina en el transcurso de los meses siguientes. Esto no quiere decir que ha decidido quedarse al no tener más motivos para huir de la ‘lamentable’ Bélgica. Más bien, está muy hundido en la depresión. Assouline lo describe así (1996:417): “Todos los ‘yo’ que coexisten en él sufren al mismo tiempo: el hombre en su orgullo, ya que se siente rebajado a los ojos de los demás; el animador de un equipo, que se juzga culpa-

ble de haberlo abandonado; el creador reducido a la impotencia, herido en su vanidad. En esos momentos, en lo más profundo de su soledad, en lo más negro de sus tinieblas interiores, no puede encontrarse con alguien sin soltarse a llorar.” A un amigo de la infancia dirá, la mirada perdida, que mejor hubiera sido un gran pintor. Ofrece, dice Assouline (1996), la imagen de un hombre convencido de haber fracasado en su vida y de un autor acomplejado de deber su celebridad a un género tal como la tira cómica. Se ausenta a menudo, sintiéndose repentinamente incapaz de trabajar; desaparece literalmente, huye de sus responsabilidades de director artístico y dibujante del periódico *Tintin*. Durante estos largos intervalos, se refugia en Suiza, arriba del lago Léman, donde se dedica a la introspección y a escribir largas cartas de amor a Germaine; le es más fácil expresarse con ella por escrito que de viva voz. Y cada vez le es muy difícil reanudar el trabajo.

Poco a poco, sin embargo, según Assouline (1996), emerge de la oscuridad; empieza a ver el final del túnel. Con Germaine, el equilibrio es precario, pero ambos se esfuerzan. En el terreno profesional, lo más grave es la crisis con Raymond Leblanc. El director del periódico no le perdona sus fugas y, puesto que *Tintin* es el sostén de la revista, teme una caída de las ventas. Por su lado, los lectores reclaman, por medio de sus cartas, el regreso de su héroe predilecto cuyas aventuras son interrumpidas sin explicación.

El patrón

Hergé, ya cerca de los 43 años, crea finalmente, el 6 de abril de 1950, su propio estudio, los “Studios Hergé”. Ahora es el patrón. Mientras parece haber tomado un nuevo ritmo de trabajo, su relación con su esposa se va desmoronando. El diálogo no es fácil, cuenta Peeters (2002), entre otras razones porque ella ya no comparte esa cotidianidad sobre la cual se ha construido su relación. El carácter de Germaine se ha endurecido, sobre todo desde el accidente de automóvil del cual no se ha repuesto completamente. A falta de una meta, se aferra a cosas materiales y acepta difícilmente la independencia creciente de su esposo, quien por mucho tiempo dependió de ella, por ejemplo pidiéndole su opinión antes de tomar la menor decisión.

Nuevos bríos

En junio de 1956, es contratada como colorista la joven Fanny Vlaeminck, de 21 años. Encuentra, en la persona de Hergé, a un hombre maduro, reservado pero cálido; observa en él más al hombre que al artista. Pronto se establece una cierta complicidad entre ellos. Cinco meses después de la

llegada de Fanny a los “Studios”, Hergé y ella se declaran su amor. De ahora en adelante, escribe Assouline (1996), habrá un antes y un después; en su vida y, por consiguiente, en su obra. Pero, “descuartizado entre dos mujeres, Germaine y Fanny, a la que no logra dejar y a la que no se resuelve a alcanzar, paga caro la indecisión y la ambivalencia que siempre ha atribuido a su carácter de Géminis (1996:530)”. En un momento de su vida en que le es difícil encontrar sus referencias, Germaine representa irremediamente el pasado y Fanny el futuro. Germaine no supo, o no quiso, seguir a su esposo en su éxito. Poco le importa, cuenta Assouline (1996), que ciertos de sus amigos los describieran como una pareja anacrónica, enormemente preocupada por las conveniencias.

Assouline continúa (1996:540): “Durante tres años, había sido excesivamente rígido y moralista, abotonado y virtuoso. De golpe, descubría sus verdaderos instintos, de abertura, de tolerancia y de libertad. Repentinamente, el espíritu de disciplina lo asfixiaba, mientras lo había mantenido sobre rieles durante años. Como si el conservador que siempre había sido no esperaba más que su emancipación para transformarse en el progresista que aspiraba a ser profundamente”.

Pero todavía sufre su régimen interior, el de la palabra dada. En el más puro espíritu boy-scout que todavía trae, dejar a su esposa significa abandonarla. Renunciar a su unión, escribe Assouline (1996), es renegarla. Georges vive esta prueba como un suplicio. Y lo peor es que no tiene nada que reprocharle a Germaine. Si fuera intrínsecamente mala, la dejaría más ligeramente. Vive por lo tanto un drama puntuado de un *mea culpa* permanente. Todavía no tiene suficiente fuerza para resolver su problema: realizarse sin tomar en cuenta el espectro del pecado. Germaine sufre la incompreensión; Georges conoce su tristeza y sufre por ella. Él está presente pero ya no la ve, al menos no lo suficiente para darle cariño. Para compensar, le hace regalos suntuosos a falta de esa ternura reservada a otra.

Al cabo de tres años de prorrogas, la situación se ha vuelto insoportable; en el otoño de 1960 tendrá lugar la separación. Hergé se va a vivir con Fanny. Assouline cuenta que Germaine mantendrá por mucho tiempo la esperanza de hacerlo regresar y retenerlo. Tardará todavía 17 años en darle el divorcio. Para Hergé, dejarla definitivamente no significa abandonarla, ni material ni moralmente. Por mucho tiempo, seguirá pasando cada lunes con ella en su quinta a 30 kilómetros de Bruselas.

Es la época en que sale *Tintin en el Tibet*, su vigésima aventura, un cuento peculiar donde plasma los sueños blancos que había tenido que tratar con un psicoanalista unos años antes; el tema es relevante porque, al contrario de las demás aventuras de Tintin, aquí no hay ningún malo. Además, la necesidad del héroe en ir a encontrar a su amigo Tchang nos revela un Tintin más humano. Al decir de todos, es el libro en que el autor puso lo mejor de sí; para Assouline (1996), gracias a ese libro Hergé se ha reconciliado con él mismo: se acepta por fin después de haber vencido al malo en él. Tiene 54 años y acaba de superarse con *el Tibet*; había simplificado al máximo, sin buscar la facilidad y ahora decide tomar más riesgos (1996:563):

Esta vez acentúa la tendencia, renunciando inclusive al exotismo, última red de seguridad del dibujante delante de la página blanca. Sobre el papel, el nuevo desafío que se lanza parece una misión imposible: no hay malos ni malvados, no hay violencia, no intriga en sentido policiaco del término, no suspenso, no hay aventura más que interior. Una especie de “viaje alrededor de mi recámara” en lugar de la tradicional epopeya en las antípodas.

Para esta investigación, se entiende el exotismo como un concepto de los estudios post-coloniales, es decir, desde la perspectiva del Otro amenazante o bien como objeto de admiración o de envidia (el ‘buen salvaje’). Según Assouline, en el exotismo al que ha renunciado, Hergé tenía un marco perfecto para dar vida, literalmente, a su héroe: por más pequeño que fuera, sin edad, con un rostro ‘vacío’, al ser insertado en un mundo lejano, ajeno a él y hecho menos, lleno de Otros tontos o malos, Tintin podía crecer y volverse gigante, un ser extraordinario que todo lo puede, y su actuar debía ser, como la de todo buen héroe, una epopeya, una gesta.

En *Tibet*, efectivamente, no hay malos ni violencia y Tintin no tuvo que medirse con nadie ni nada. Por ello, sin el soporte del exotismo, escribir esta aventura fue de cierto modo hacer un salto al vacío: Tintin se encontraba despojado de su ‘armadura’, expuesto, y movido por su impulso, su ilusión de volver a ver a su amigo entrañable.

Pero, después, Hergé tuvo que volver a recurrir a esta ‘red de seguridad’ para *Picaros*: vegetación exuberante, selvas profundas, cielos azules, indígenas salvajes que no saben beber alcohol, revolucionarios sudamericanos, gobiernos fantasiosos, pena de muerte, grandes carnavales.

Desde que tiene consciencia de haberse desenfrenado, cuenta Assouline (1996), Hergé se deja llevar hacia lo que cree que son sus instintos profundos: un temperamento insubordinado, anti-conformista y crítico. Así lo explica (1996:564): “Ha adquirido suficiente seguridad, no en el plano técnico sino moral, para practicar la ironía de sí sobre la distancia de un álbum. Al burlarse

de sí, se burlará de los demás, de sus códigos y de sus rituales. Pero no es ni un acceso de insolencia ni siquiera una voluntad de impertinencia; justo las ganas de abandonarse por primera vez al arrebató de una bocanada delirante alineando viñetas y balones”. Es cuando escribe *Les Bijoux de la Castafiore*. Transgrediendo sus propias reglas, escribe Farr (2001), Hergé rompe el molde de la aventura clásica al que había dado forma. Desplegando toda su virtuosidad, crea una obra maestra cómica, en la más pura tradición teatral de la comedia y de la farsa. Farr hace notar que si, en ese momento, Hergé se hubiera dejado vencer por el estrés permanente, esta aventura hubiera quedado muy bien como ‘broche de oro’ de toda la serie.

« Monsieur Hergé » ya no necesita de Tintin para vivir; en cambio, Tintin sí necesita de él: cada vez le pide más a su ‘padre’, cada vez le es más espinoso aparecer en una nueva aventura. A Hergé le va mucho mejor económicamente: ahora su obra le ha dejado una fortuna que le permite viajar, lo que hasta ahora solo había hecho por medio de su héroe, una situación que sin embargo no parecía molestarle: recordemos lo que expresó al periodista Robert Rouyet (1983:38): “Tintin soy yo. Mi reflejo más luminoso, mi doble logrado. Yo no soy un héroe. Pero, como todos los niños de quince años, soñé con ser uno. Y no he dejado de soñar. Tintin cumple mis hazañas en mi lugar”.

Se interesa a la pintura moderna, adquiere obras y frecuenta las galerías de Bruselas y de París. Escribirá todavía dos nuevas historias: en 1965, *Vol 714 pour Sydney* y en 1973 *Tintin et les Picaros*. En esta última aventura, se nota el cansancio del autor: su héroe, antes intrépido, ahora es renuente, en un primer tiempo, a ir a Sudamérica a rescatar a la Castafiore y a los Dupondt. Al salir en 1976, *Tintin et les Picaros* obtiene un gran éxito público pero un recibimiento mitigado de la crítica.

En el verano de 1980, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad de Hergé: anemia y gran debilidad. A principios de 1983, se diagnostica una leucemia que lo llevará a la muerte el 3 de marzo, después de una semana de coma. Hasta ahora, es lo que todos sus biógrafos han dicho.

Pero según Philippe Goddin, el padre de Tintin no habría muerto de leucemia. Es lo que confió en una entrevista al periódico *Le Soir* el 22 de mayo de 2007. Para apoyar sus tesis, Goddin, quien debe publicar en el otoño una nueva biografía de Hergé, recuerda que al final de su vida, el dibujante empezó a recibir frecuentes transfusiones de sangre por una enfermedad congénita extraña.

Es a partir de ese momento que aparecieron otros problemas de salud: gripes, neumonías y bronquitis crónicas, sin relación con la enfermedad que sufría desde hacía varios años. Goddin recuerda que en esa época, a principios de los años 80, las transfusiones se llevaban a cabo sin precauciones y que el VIH ya hacía estragos pero no era observable en la sangre. Para él, el sida sería la causa del deceso del padre de Tintin. Hergé deja una aventura inconclusa: *Tintin et l'Alph-Art*. Su asistente Bob De Moor, quien trabajaba desde hacía años con el 'patrón' pero en su sombra, parecía el indicado para terminarla. Al morir su padre, Tintin moriría también; ya no saldrían más aventuras de él. Es lo que Hergé explicó al periodista francés Numa Sadoul quien le había preguntado si el trabajo podría hacerse sin él:

¿Sin mi? Pues sinceramente, no lo creo. Hay, ciertamente, cantidades de cosas que mis colaboradores pueden hacer sin mi e inclusive mucho mejor que yo. Pero hacer vivir a Tintin, hacer vivir a Haddock, a Tournesol, a los Dupondt, a todos los demás, creo que soy el único en poder hacerlo: Tintin (y todos los demás) soy yo, exactamente como Flaubert decía: «*Madame Bovary, c'est moi !*». ¡Son *mis* ojos, *mis* sentidos, *mis* pulmones, *mis* tripas!... Creo que soy el único en poder animarlo, en el sentido de dar un alma. Es una obra personal, con el mismo título que la obra de un pintor o de un novelista: ¡no es una industria! Si otros retomaran a « Tintin », lo harían quizá mejor, quizá menos bien. Una cosa es cierta: lo harían *de otra manera* y, por esto, ¡ya no sería "Tintin"!... (1989:66)

4.2. Historia aludida en los textos

El desarrollo de la obra de Hergé es, desde luego, paralelo al de la Historia, y para evocar los momentos históricos que aparecen a lo largo de los 11 álbumes que constituyen el acervo, procederé por cada uno, en el orden de publicación. El año que sigue cada título es el de inicio de creación por el autor.

Tintin au pays des Soviets (1929)

Al momento de escribir *Tintin au pays des Soviets*, ya han pasado casi 12 años desde el triunfo de la Revolución Rusa. Hergé está trabajando en el periódico católico *Le Vingtième Siècle*, un periódico conocido como católico nacional de doctrina y de información. Eran tiempos en que 'católico' era sinónimo de 'anticomunista', una explicación que Hergé daría más adelante para justificar la virulencia de su sátira. Como dice el historiador inglés Eric Hobsbawm (2005:65), "la revolución de marzo de 1917, que derrocó a la monarquía rusa, fue un acontecimiento esperado, recibido con alborozo por toda la opinión política occidental, si se exceptúan los más furibundos reaccionarios tradicionales". Y entre éstos figuraba el fogoso director del *Vingtième Siècle*, el padre

Norbert Wallez. Acerca de ‘la revolución de marzo’, el historiador hace una interesante observación (2005:65):

Como en Rusia estaba en vigor el calendario juliano, retrasado trece días con respecto al calendario gregoriano vigente en el resto del mundo cristiano u occidentalizado, la revolución de febrero ocurrió realmente en marzo, y la revolución de octubre, el 7 de noviembre. Fue la revolución de octubre la que reformó el calendario ruso, al igual que la ortografía. Eso demuestra la profundidad de su impacto, pues es bien sabido que suele ser necesario un auténtico terremoto sociopolítico para implantar pequeños cambios de esa índole. La consecuencia más duradera y universal de la revolución francesa fue precisamente la implantación del sistema métrico.

Tintin au Congo (1930)

“En el curso del siglo XIX, explica Hobsbawm (2005), un puñado de países – en su mayoría situados a orillas del Atlántico norte – conquistaron con increíble facilidad el resto del mundo no europeo y, cuando se molestaron en ocuparlo y gobernarlo, establecieron una superioridad incontestada a través de su sistema económico y social, de su organización y su tecnología”. En 1930, el inmenso territorio del Congo necesita promoción. Han transcurrido dos años desde el viaje, en 1928, del rey Alberto y la reina Elisabeth a la colonia. ¿Quién, sino Tintin, podría despertar el interés de los jóvenes lectores belgas del medio católico? En esta coyuntura propicia a la colonia, no debe sorprendernos que el padre Wallez “sugiriera” a su pupilo el destino del siguiente viaje de su héroe; el Congo. América del Norte esperará.

Tintin en Amérique (1932)

Desde la penúltima viñeta de *Tintin en el Congo*, sabíamos que su siguiente viaje iba a ser a América. Más que nunca, cuenta Assouline (1996), Hergé imagina a Tintin como un caballero luchando contra las fuerzas del mal. Y la causa que sustenta esta aventura es noble; ya no se trata de denunciar el terror bolchevique o de exaltar la obra misionera en África, sino de defender a los indios explotados y expulsados de su tierra. Por otro lado, estamos en 1932, en pleno periodo de entreguerras. La primera guerra, lejos de desquiciar la economía de los Estados Unidos, observa Hobsbawm (2005), la benefició (como ocurriría también con la segunda guerra mundial) de manera espectacular. En 1913, cuando Hergé tenía apenas seis años, el predominio de la economía norteamericana era innegable: ya era la primera del mundo, con un tercio de la producción. En esta aventura, el joven dibujante denuncia también la industrialización a ultranza, a causa de auge del petróleo, y el crecimiento desmedido de las ciudades. Para el malo del cuento que no debe

faltar, el autor introduce a Al Capone, el bandido que azotaba Chicago en la época de la Prohibición. Es la única vez que conserva el verdadero nombre de un personaje malo; también lo representa fielmente en su dibujo.

Les Cigares du pharaon (1932)

El año de 1932 fue un año de mucho trabajo: Hergé escribió y publicó *Tintin en Amérique* y se puso inmediatamente a trabajar sobre *Les Cigares du Pharaon*, que también salió de prensas el mismo año.

El ambiente extraño dentro de la tumba de Kih-Oskh y los acontecimientos posteriores nos recuerdan los sucesos que rodearon, el hallazgo, por Howard Carter, de la tumba de Tutankamon, en 1922. Otra referencia histórica es la colonia británica en la India, que terminaría en 1947 con la independencia de la India. Farr hace la siguiente descripción del ambiente (2001:48): “Los frescos siempre al alcance de la mano en el corredor del bungalow, el mobiliario, la piel de tigre, las antigüedades orientales, los invitados a la fiesta dada por el comisario, impecablemente elegante en su uniforme caqui: las Indias Británicas vistas por Hergé son maravillosamente pintadas”. En esa aventura, Hergé denuncia el tráfico de drogas al que se dedicaban, en una sociedad secreta, un círculo reducido de respetables colonos británicos.

Le Lotus bleu (1934)

Para esta aventura, Hergé ha sufrido un gran cambio: la influencia de su amigo chino Tchang Tchong-Jen quien le sugirió documentarse más concienzudamente antes de escribir y dibujar. Se había quedado con rastros de imágenes y de relatos en los que se enfatizaba la crueldad de los *amarillos* durante la Guerra de los Boxers (nov. 1899 – sep. 1901), un movimiento surgido en China contra la influencia comercial, política, religiosa y tecnológica foránea que sufría al final del siglo XIX. Otro hecho histórico importante, objeto de una clara denuncia de Hergé, es la invasión japonesa en el país, cuyo contexto nos da Hobsbawm (2005:151). :

Las posibles víctimas de Japón, Alemania e Italia contemplaron cómo, paso a paso, los países que formaban lo que se dio en llamar “el Eje” progresaban en sus conquistas, en el camino hacia la guerra que ya desde 1931 se consideraba inevitable. Como se decía, “el fascismo significa la guerra”. En 1931, Japón invadió Manchuria y estableció un gobierno títere. En 1932, ocupó China al norte de la gran Muralla y penetró a Shangai. En 1933 se produjo la subida de Hitler al poder en Alemania, con un programa que no se preocupó de ocultar (...)

Le Crabe aux pinces d'or (1940)

Hergé escribió *Le Crabe aux pinces d'or* después del inicio de la segunda guerra mundial; por prudencia, evitaba los temas políticos y mejor mandó a su héroe a Medio Oriente. No encontramos por lo tanto ninguna alusión a la guerra en esta aventura. Hay sin embargo una referencia al periodo colonial francés en el norte de África: una guarnición en medio del Sahara al mando de la cual se encuentra el teniente Delcourt. Recordemos que Francia estuvo presente en Túnez, Marruecos y Argelia, país que consiguió su independencia hasta julio de 1962, después de una larga y desigual guerra con el ejército de la metrópoli. Por otra parte, el autor denuncia un flagelo actual: el tráfico de opio.

Tintin au pays de l'or noir (1939)

Es necesario saber que esta aventura empezó a ser escrita en 1939, pero que, a causa de la guerra, Hergé la dejó en un cajón hasta 1945; después hizo otra revisión en 1948. Cuenta Farr (2001) que el libro finalmente fue refundido en 1971 a petición de Methuen, el editor inglés, quien no aceptaba la referencia a la Palestina bajo mandato británico y a los grupos terroristas judíos. Para Assouline (1996), lo que tuvo que hacer Hergé fue suprimir de tajo uno de los elementos narrativos dramáticos del relato, que era esa lucha entre los grupos terroristas judíos y los soldados ingleses.

Podemos decir entonces que en esta aventura, tal como la tenemos en nuestras manos, las evocaciones históricas son lejanas: dos personajes históricos inspiraron a Hergé para igual número de protagonistas: Ibn Saud para el emir Ben Kalish Ezab y el niño rey Faiçal II para su hijo insoponible, Abdallah, quien exaspera con sus bromas literalmente explosivas a todos en Moulinsart. Escribe Farr (2001) que el rey Saud, como el emir Ben Kalish Ezab, tenía rivales, y que la compañía petrolera Arabex con la cual éste tiene contratos corresponde a la Standard Oil inglesa con la que Saud firmó un acuerdo en 1932, año de la fundación de Arabia Saudita.

Cuando volvió a trabajar sobre el relato en 1948, Hergé introdujo un elemento contemporáneo con el *Jeep* rojo de los Dupondt; la guerra tenía pocos años de haber terminado y, desde luego, en el ambiente de gratitud hacia las tropas americanas que habían liberado Europa del yugo nazi, este emblema norteamericano no podía faltar.

Coke en stock (1956)

El gran tema de esta historia es el tráfico de esclavos. “Coke”, en un barco carguero, se usa para designar al carbón, pero aquí este término inocente es usado por los contrabandistas para nombrar a los esclavos negros africanos, ‘negros como el carbón’. Al recorrer, como era su costumbre, los periódicos en busca de información, cuenta Farr (2001), Hergé encontró varios recortes de prensa relativos al tráfico de esclavos para clientes árabes, un tema que, según el autor, permanece de actualidad cuarenta años después. Además de este tráfico que predomina en el relato, tenemos el de armas, tanques y aviones, en el que está involucrado, como cliente, el viejo “amigo” de Tintin, Alcazar, quien tiene planes de retomar el poder en San Theodoros.

Tintin au Tibet (1958)

En *Tintin au Tibet*, la referencia a la actualidad es, precisamente, el Tibet. Hergé se interesa en la suerte del país mismo, invadido en los años 50 por su vecino, la China comunista. También se interesa en los monjes tibetanos, en su espiritualidad y en su bondad manifestada en recibimiento y el apoyo irrestricto que dan a Tintin para que vuelva a buscar a su amigo en la montaña.

El relato es también, sobre todo, la historia que Hergé escribió después del trabajo psicoanalítico al que se sometió. Lleno de culpabilidad por su separación de Germaine, estaba pasando por un periodo difícil; tenía sueños todo de blanco y su psicoanalista le había recomendado suspender por un tiempo sus actividades. Pero, paradójicamente, mientras Hergé se alejaba de su esposa, su personaje se empeña en buscar y salvar a un amigo del pasado, a pesar del escepticismo de Haddock y de todos. Sin hacer caso a la recomendación del psicoanalista, Hergé siguió y se inspiró para escribir esta aventura bañada de color blanco.

Les Bijoux de la Castafiore (1961)

Para *Les Bijoux de la Castafiore*, Hergé se alejó radicalmente del molde de la aventura clásica. Recurriendo a todos los métodos propios a servir a su proyecto, desplegando toda su virtuosidad, escribe Farr (2001), crea una obra maestra cómica, en la más pura tradición teatral de la comedia y de la farsa. La aventura está sembrada, desde el principio, de indicios, la mayoría falsos, que engañan a Tintin y al lector.

El único hecho histórico, más bien tecnológico, que figura es el invento, por Tourneval, de la televisión a color. Pero estamos en 1961, y Hergé no toma en cuenta que esta tecnología ya exis-

tía. Es más, fue el ingeniero mexicano Guillermo González Camarena quien la había inventado y patentado en 1940.

Vol 714 pour Sydney (1965)

En esta aventura, la Historia está presente por medio de dos personajes: el doctor Krollspell, el ex nazi manipulador del suero de la verdad, un hombre de aire cadavérico, la cabeza cubierta de un gorro de béisbol, los lentes negros, la barba filiforme, los dientes estropeados, la risa sardónica, todo se conjuga para dar una imagen del mal absoluto. El otro personaje, el magnate constructor de aviones Lazlo Carreidas, es inspirado de Marcel Dassault, el millonario y constructor francés de aviones de caza ‘Mirage’ y de pasajeros ‘Falcon’, quien fue diputado, senador y decano de la Asamblea Nacional.

5. Dinámica de las aventuras

Haciendo abstracción de las motivaciones del héroe y del nudo del conflicto, cada relato posee su dinámica que, podría decirse, es su esencia. Se trata, de cierta manera, de un género, desde luego no el literario (por cierto, el que nos ocupa es el de las historietas), sino de un género novelesco; estamos entonces hablando de un género dentro de ‘la novela’, que comprende a la historieta, de una suerte de subgénero, basado en la dinámica que desarrolla el relato. Para aquéllos en los que se inscriben las aventuras del acervo, inclusive de la obra completa, repertorio cuatro: la caza del tesoro, el relato ‘policíaco’, el relato ‘científico’ y la gran gesta.

5.1. Policiaco

En la categoría de dinámica ‘policíaco’ es donde tenemos la mayoría de los libros del acervo, más de la mitad, ocho para ser preciso. No es sorprendente, dado que la misión de Tintin es luchar contra los malos, y los malos son perseguidos por la policía, ayudada por Tintin. En esta categoría, la trama es por supuesto netamente policiaca.

Tintin au Congo es el primer libro de corte policiaco. Tintin iba solamente a hacer un reportaje sobre la colonia pero, ya en el barco que lo lleva a África, un maleante lo espía, hasta hace daño a Milou; el espionado no se da cuenta, pero el lector sí. En el relato Tintin es policía, y detiene a los traficantes de diamantes para entregarlos a la justicia.

En *Tintin en Amérique*, desde la primera viñeta vemos que Al Capone está preocupado porque Tintin viene tras sus pasos. Ahora el reportero se ha convertido definitivamente en detective. En *Le Lotus bleu*, nuestro héroe vence, gracias a su astucia y a su perseverancia, a una peligrosa banda de traficantes de opio. La policía no tiene nada que ver en el asunto; más bien, descaradamente a sueldo de los maleantes, pone muchas trabas al joven detective. *Le Crabe aux pincés d'or* es otra aventura de tráficos cuyo desenlace depende otra vez de Tintin, pero ahora por fin (viñeta 58.a1) llega la policía para llevar a cabo la detención.

Habrá que esperar 13 años para volver a leer una historia policiaca: *Coke en stock*. De nuevo, Tintin está sobre una pista que lo llevará primero hasta el tráfico de armas y vehículos de guerra, y luego estará, como testigo, en medio del tráfico de seres humanos, los esclavos africanos. La autoridad que acorrala al bandido Rastapopoulos en esta aventura es la 'Navy' norteamericana; cabe recordar que en los años 50 (Hergé empezó a escribir *Coke* en 1956), Bélgica y Europa occidental en general, estaban todavía muy agradecidas con los Estados Unidos por su intervención 10 años antes para liberar al continente del yugo nazi, y después, por el Plan Marshall. Pero la flota no puede detener al millonario dado que, en un último ardid, logra escapar en un submarino individual.

Un segundo relato muy 'policiaco' es *Les Bijoux de la Castafiore*. Esta vez no salimos del castillo de Moulinsart, donde las joyas de la diva han desaparecido, al menos de eso está convencida ella. Se suceden falsos indicios, sospechas infundadas, el asunto parece no avanzar; bien podría ser una novela de Agatha Christie. Después de buscar a tientas durante casi todo el relato, Tintin encuentra la clave del misterio y todos quedan exculpados.

5.2. Científico

La cuarta aventura de Tintin, *Les Cigares du Pharaon*, tiene un lado científico primero en la persona del profesor Siclone, quien invita a Tintin a descubrir con él la tumba del faraón Kih-Oskh. Luego, adentro, suceden cosas extrañas: Tintin encuentra varios sarcófagos, entre ellos unos para él y uno para Milou; luego Tintin pierde el conocimiento y tiene sueños raros; un ambiente de misterio que gira alrededor de un supuesto maleficio del sepulcro. En *Tintin au pays de l'Or noir*, el fenómeno en mano de los ingenieros y químicos es la repentina e inquietante explosividad de la gasolina. Tintin se presta para aclarar el caso y se va a Medio Oriente a indagar.

La tercera aventura no es propiamente ‘científica’, pero ésta es la categoría en la que mejor encaja. Lo de científico dependerá de la opinión que se tiene acerca de la comunicación con el más allá y de los OVNI, unos de los cuales salva ‘in extremis’ a nuestros héroes de la furia de un volcán en el Mar de Célebes.

5.3. Gran gesta

Como buen boy scout, copia de su ‘padre’, sería lógico que Tintin se lanzara a grandes gestas, pero esto no sucede más que tres veces. Hemos de reconocer, sin embargo, que su primera aventura es justamente una importante gesta: lo que era un simple reportaje sobre la Unión soviética se convierte rápidamente en el descubrimiento y la cancelación oportuna de un complot bolchevique cuyo objetivo era hacer explotar las capitales europeas. Por supuesto, una visión simplista del sistema comunista, pero una gran gesta, el salvamento de la Europa civilizada, a los ojos del joven lector.

La gran gesta por excelencia es *Tintin au Tibet*. *Tintin au Tibet* es sobre todo una oda a la amistad durante la cual un terco Tintin termina encontrando, casi muerto, a su amigo Tchang, desaparecido en un accidente aéreo en las cimas del Himalaya.

6. Cambio del mundo

Tintin nació con sentimientos nobles. Su autor, quien en esa época trabajaba en un periódico católico conservador, tenía la responsabilidad de enviar a los jóvenes lectores mensajes edificantes por medio de su nuevo héroe. Tintin era un boy scout y tenía que hacer cada día su “B.A.”⁴⁷, su buena acción. Entonces, es racional que esperemos de él, al final de sus andanzas, un saldo positivo para todos, una prueba para los lectores de que es posible, armado de buenos sentimientos, luchar contra el mal y ‘cambiar el mundo’. Pero veremos también que no siempre es así, el mundo no mejora cada vez; parece que Tintin falla en su misión. O ¿será porque es humano y no puede resolverlo todo?

⁴⁷ “Bonne action”, uno de los principales valores de los boy-scouts.

6.1. El mundo es liberado de los malos

Esta sección es la que contiene más aventuras; de hecho, ‘el mundo es liberado de los malos’ es una constante de las cinco primeras. No es de sorprenderse: la misión de Tintin es luchar contra los malos; como siempre logra vencerlos, y el mundo mejora. Es el caso de la primera historia, *Au pays des Soviets*: las capitales europeas están a salvo de un ataque del terrorismo soviético; además, ahora Europa occidental sabe lo mal que se vive en un régimen comunista y de qué son capaces los bolcheviques. Con *Tintin au Congo*, es lo contrario: Hergé muestra a los lectores y a sus papás los beneficios que da vivir como colono en el Congo, “lo bien que nos tratan allá”. El mundo se beneficia de la acción de Tintin al ser liberado de una banda de traficantes de diamantes. Por cierto, el centro mundial de talla de diamantes ha sido, hasta hoy en día, el puerto de Amberes, y podemos inferir que Hergé lo tenía en mente al momento de escoger el tráfico que iba a ejercer los malos del cuento. *Tintin en Amérique* es la continuación de ‘Congo’; ahora el joven reportero-detective se enfrenta directamente a Al Capone y logra dismantelar su banda. En la India, al final de *Les Cigares du Pharaon*, Tintin descubre una sociedad secreta involucrada en el tráfico de droga y entrega sus integrantes, unos dignos colonos británicos, a los Dupondt. Esta sociedad secreta tiene ramificaciones en China: en *Le Lotus bleu*, Tintin da con su centro de operaciones, justamente un fumadero de opio.

Ya pasaron los cinco primeros libros; habrá que esperar el noveno, *Le Crabe aux pinces d’or*, para que Tintin se enfrente de nuevo a los malos, ahora una peligrosa banda de traficantes de droga. Por supuesto, gracias a su intervención, todos son detenidos. De allí, saltamos hasta el libro 15, *Tintin au pays de l’Or noir*. En el marco de la lucha entre las compañías petroleras en Arabia, Tintin logra evitar, él solo, una guerra mundial. En *Coke en Stock*, se trata de nuevo de un tráfico, pero ahora de esclavos africanos, que la prensa, tras la valiosa hazaña de joven intrépido, denuncia vehementemente.

6.2. El mundo no cambia

La aventura de *Tintin au Congo* también se encuentra aquí, porque es el caso más llano, casi prototípico, de mantenimiento del *status quo*: el mundo de Hergé, de Bélgica, no debe cambiar, no puede ser mejor, gracias a las colonias saqueadas de sus materias primas en beneficio de la economía belga. El mundo tampoco cambia en *Les Bijoux de la Castafiore* y en *Vol 714 pour Sydney*. En *Bijoux*, lo único que sucede tras una afanosa búsqueda de Tintin, es el descubrimiento de

las joyas de la diva en un nido de urraca en lo alto de un álamo del parque del castillo de Moulin-sart. En cuanto a *Vol*, el menos malo de los dos magnates sigue vivo, mientras el otro, Rastapopoulos ha desaparecido. En otra aventura, *Tintin au Tibet*, tampoco cambia el mundo, por la simple razón de que solamente los dos amigos son beneficiados: Tchang quien es salvado y regresa a la vida normal, y Tintin quien ha vuelto a encontrar con vida a su entrañable amigo.

6.3. El Otro se vuelve bueno

El único caso en que el Otro se vuelve bueno es en (14) *Temple*. Los incas son transformados en amigos gracias al ardid de Tintin con el eclipse. Se explica ampliamente en la descripción del libro en el capítulo III sobre el corpus.

6.4. Cambio político

Aquí también, el único caso de cambio político se da en el corpus (23.PIC)

7. Personajes

En esta investigación hay dos sujetos: el sujeto investigador frente a su material, y el sujeto principal del material mismo, el personaje imaginario originado en una obra de ficción. El personaje es como un ser humano: cobra vida en los relatos, con sus discursos, sus acciones narrativas, su hábitat, sus costumbres. Estos elementos suyos, que le fueron dados por Hergé en su proceso de creación, son las evidencias buscadas para ilustrar los recursos de construcción de la alteridad. A diferencia de una investigación en ciencias sobre, por ejemplo, células microscópicas, ratones de laboratorio, plantas o materiales, este trabajo es sobre (una representación de) el comportamiento humano. Por ellos, los personajes son esenciales para el estudio.

Los personajes estudiados son los extranjeros no nativos de Europa Occidental; hay muchos en las aventuras del acervo y del corpus. Frente a ellos, de cierto modo agrediéndolos, irrumpiendo su medio, se hallan Tintin y sus amigos. Son los que vamos a presentar a continuación, en primer lugar, porque son los iniciadores de la relación que se estudia aquí.

7.1. Tintin

Lo primero que intriga al lector, al menos al lector adulto, es la edad que podría tener Tintin: su baja estatura y su aspecto joven hacen suponer que es un adolescente, pero se comporta como un adulto. Tintin no se caracteriza por ningún rasgo notable; esta irrealidad hace de él una suerte de pura abstracción. Su rostro es un vacío que el joven lector, en su afán de identificarse con él, llenará fácilmente. Es de los vacíos que, dice Wolfgang Iser, existen en el texto y permiten al lector “relacionar la experiencia ajena del texto con sus propias experiencias vitales”. El lector de *Tintin*, principalmente el niño, tiene cabida fácilmente en el personaje-héroe, por cuyo rostro puede entrar, para participar en su papel, para identificarse con él.

¿Su rostro? Una cara redonda donde la boca y los ojos no son más que puntos, ese rostro que en pocas ocasiones se anima. Su nombre, *Tintin*, en francés no significa nada: un simple redoblamiento de sílaba que no es ni apellido, ni nombre ni apodo.

Tiene un oficio de adulto: reportero, aunque pronto dejará de ejercerlo; más bien, en casi todas sus aventuras, actúa como detective siguiendo los pasos de malhechores. Acerca de la ocupación de reportero de Tintin, Hergé señala, en la charla con los periodistas de *La Libre Belgique* (1975:14), que “era muy natural: trabajaba en un periódico y para mí la promoción suprema era por supuesto el periodista, el gran reportero en busca de aventuras”.

Guiado por el espíritu boy scout que es suyo – heredado de su ‘padre’ –, Tintin tiene la misión de luchar contra el mal y de defender a los más débiles, a veces arriesgando su vida. Manifiesta una gran fidelidad para con sus amigos y no se deja corromper, aún si no es en detrimento de alguien. No es impulsivo y no se deja dominar por la ira. Prefiere analizar la situación antes de actuar. Es muy inteligente e imaginativo. Está a gusto en todas las situaciones. No tiene problemas de comunicación con los demás, no porque hablara muchas lenguas que le permitieran acercarse al Otro, sino porque no es tímido; se impone con el francés dondequiera que se encuentre. Es un buen lector, lee sobre todo noticias y sobre historia y ciencia en general, por lo que tiene respuesta para casi todo. Posee una potencia de deducción y una astucia poco comunes. Tiene habilidad para conducir cualquier medio de transporte: una motocicleta, un automóvil, un camión, una lancha de motor, una locomotora, hasta una tanque de guerra, y sabe pilotear las avionetas; obviamente, es excelente jinete. Aunque tenga una apariencia endeble, da prueba de una gran fuerza física: siempre es vencedor en la lucha cuerpo a cuerpo y no sufre demasiado en las caídas o los

peores accidentes. En cuanto a deportes, conoce el boxeo, es muy buen nadador y tirador, practica la gimnasia y más tarde, el yoga.

Personalidad

Para describir mejor la personalidad de nuestro héroe, me basaré desde luego en caracterizaciones encontradas en el material, es decir, en situaciones de su “vida”. Son presentadas por medio de adjetivos calificativos, que parten principalmente del corpus; es decir, las situaciones y acciones fueron las que me sugirieron los calificativos. Para cada rasgo de personalidad, daré una o dos ‘evidencias’. Para simplificar un poco la lectura de esta caracterización de Tintin, agrupé primero todas las que son propias de un héroe; después vienen las que no le son propias... Por supuesto, el héroe se encuentra a veces en situaciones muy adversas, pero a la larga sale airoso; Tintin literalmente antihéroe no existe aquí; de esto se encargan los autores y dibujantes que lo satirizan – al mismo tiempo que lo humanizan – hoy en día.

Como buen héroe que es, Tintin es afortunado: siempre sale indemne de los accidentes y las caídas; por supuesto, es una constante en todas sus aventuras. Por ejemplo, en *Oreille* 40.c1, perseguido por militares santheodorianos, su coche se sale de la carretera en una curva de montaña y cae a una barranca profunda donde queda volteado, en llamas. Poco después, habiendo escapado aparentemente (no lo sabemos) a la muerte, Tintin sorprende a los militares y se apodera de su coche en el que se escapa de nuevo. Sin embargo, poco después la suerte lo abandona: su carro es baleado por guardias fronterizos nuevorrriqueños y se estrella en una roca; el joven es expulsado del vehículo y cae inerte en la carretera, para ser llevado preso en una camilla... La suerte volverá a su lado en otra ocasión cuando, en *Temple* 52.c4, encuentra un trozo de periódico con el que Milou juega, en el que se anuncia un eclipse que bien podría salvarlo, a él y sus amigos, de la muerte en la hoguera de los incas.

Es alerta, reacciona rápidamente ante los peligros: cuando una bomba arrojada por un contrarrevolucionario cae al suelo en el despacho de Alcazar, Tintin la atrapa literalmente al vuelo y tiene tiempo de volver a lanzarla hacia afuera por la ventana (*Oreille* 24.a3 y b.1). También es astuto; saliendo del departamento de Balthazar, ya tiene suficientes datos para empezar a hacer sus primeras conjeturas sobre la muerte del anticuario y el misterio que la rodea (*Oreille* 04.d1 y 2). Ayudado por su apariencia física débil, Tintin siempre ha fingido ser débil, pero es muy astuto y

termina siempre engañando y derrotando a los malos del cuento. Más adelante, disfrazado de africano (*Oreille* 16.b4), engaña a los maleantes y ayuda a su detención. Es audaz cuando, en *sept Boules* 43.b2, avanza a gatas entre los arbustos, cubierto por el fuego de Haddock, hacia un pabellón de caza desde donde, por una mirilla de la puerta, salen los balazos de los presuntos raptos de Tournesol, o cuando, en la misma historia, desesperado de no encontrar a su amigo desaparecido, sube a un árbol alto sin escalera ni cuerda que lo detenga (41.b3).

Un buen héroe es curioso, y es obviamente el caso del nuestro: en *Oreille* 2.a2, en cuanto se entera del robo de la estatuilla, corre al museo sin haber sido llamado y sin tener nada que ver con la pieza. Más tarde, habiendo decidido hacer sus propias pesquisas, se sumerge en la lectura de un libro sobre América Latina, para saber más acerca de los indios arumbayas (2.b5). En general, es un lector ávido. En *sept boules*, está absorbido en la lectura de un artículo sobre el feliz regreso de Sudamérica de una expedición al mundo inca. En el mismo sentido, también es muy observador y tiene dones de investigador policiaco, como cuando encuentra en la habitación del difunto Balthazar (en *Oreille* 04.b3 & c1) un trozo de franela gris atorado y una colilla de cigarro en el piso. En 10.b4, guiado por el número de placas de un coche sospechoso, encuentra en el anuario automotriz la dirección del propietario del vehículo y va a buscarlo. En *sept Boules*, nota una huella de mano ensangrentada en un tronco de árbol (40.d4 y 41.a1); también nota, en un bosque, huellas de neumáticos en el piso y rastros de pintura beige de un coche en un tronco (de 47.d1 a 48.c1). Es deportista; para correr por el mundo y salvar obstáculos de todo tipo, cuida su salud por medio de ejercicio matutino cuidadoso, dictado por la radio (*Oreille* 01.d2); no bebe, no come demás, no tiene una vida promiscua. Su condición física es insuperable.

Es escéptico (en *Picaros* 11.b1-3), cuando se niega a acompañar a Haddock y Tournesol a San Theodoros donde están presos la Castafiore y los Dupondt; está persuadido que es una trampa del dictador Tapioca, quien los reta a aclarar los lazos de la diva con los revolucionarios, y que pronto se van a encontrar en la cárcel ellos tres también. Sin embargo, unos días después, llega a Tapiocapolis; explica a su amigo que se había reprochado no haberlo acompañado y pensaba que había que tratar salvar a los amigos encarcelados. Cabe mencionar que, aunque ya no estuviera escéptico, no va a tener la iniciativa de la acción; al contrario, se va a dejar llevar por las circunstancias.

Dado su carácter por lo general decidido y su astucia para aclarar los problemas, Tintin a menudo será escuchado. Por ejemplo, en *sept Boules* (de 17.d2 a 19.a2), los detectives Dupondt lo consultan sobre cuál podría ser el origen del misterioso mal que ha empezado a aquejar, uno por uno, a los siete exploradores recién llegados del Perú.

Incorruptible. Como buen ejemplo para la juventud, Tintin no puede caer en la tentación del dinero fácil, obtenido a cambio de favores o de acciones reprobables. Tal es el caso cuando, en *Oreille* (31.d1), sustituyendo a Alcazar enfermo, despidе rudamente al vendedor de armas Chicklet; el negociante le había ofrecido 100,000 dólares si lograba convencer al general Alcazar a lanzarse a la guerra contra el país vecino, Nuevo Rico, que tiene también miras sobre el territorio supuestamente petrolífero del Gran Chapo.

Tintin es intrépido: en *Oreille* 39.a2, va en su coche por una llanura, huyendo de los militares santheodorianos, y logra ganarle *in extremis* el paso a un tren; en 41.a3, ahora en el carro que ha sustraído a los militares, embiste la pluma del puesto fronterizo nuevorrriqueño; en 43.c1, va detenido en el camión de los soldados nuevorrriqueños; gracias a Milou que ha roído las cuerdas que lo tienen atado, salta del vehículo en marca y se lanza al vacío desde la alto del puente para escapar a los balazos. En *sept boules*, es él quien lleva de principio a fin la iniciativa y el mando de la búsqueda para encontrar a Tournesol. Quien acaba con el elefante es un chango, que, con el rifle de Tintin quedado dormido, le dispara inadvertidamente entra los ojos. La escena más violenta contra un animal africano es contra un rinoceronte al que el joven quiere simplemente de trofeo de cacería. Dado que los balazos rebotan en el caparazón, se las ingenia: desde una gruesa rama de árbol, con un taladro manual hace un agujero en el lomo, introduce un cartucho de dinamita, extiende una mecha y la prende, no sin antes esconderse detrás de un árbol. Por supuesto, no queda absolutamente nada del animal; concluye simplemente (56.d3): ¡Caracoles! ¡creo que la carga era un poco fuerte!...”. Acerca de esta triste escena de ‘cacería’, nos cuenta Farr (2001:22):

Era más de lo que podían soportar los editores escandinavos de *Tintin* quienes, años más tarde, pidieron a Hergé que reemplazara esta página. El resultado es bastante feliz: dibujó una secuencia más creíble donde se ve un rinoceronte acercarse pastando mientras Tintin está adormecido debajo de un árbol. El rinoceronte tira el fusil, sale el disparo y el animal huye sin pedir su resto, espantado pero indemne para el mayor alivio de los lectores.

Al contrario, en 23 PIC, Tintin se apiada de un pez eléctrico salido del sweater de Haddock a quien había dado una descarga. Se cae al suelo y el joven lo levanta, lo pone en su pañuelo y lo lleva de vuelta al río.

En cuanto al respeto por la naturaleza, el joven ha ido evolucionando. En su viaje al Congo, tiene poco respeto por los animales de la sabana, inclusive son motivos de diversión para el héroe y el lector: en CON 34.c2, una boa se ha tragado a Milou. El animal, lamentando el tamaño de la presa, se expresa (34.c3): “¡La cosa va mal! Debería tomarme un poco de bicarbonato de sodio”. Enseguida las patas de Milou atraviesan la piel de la serpiente y ésta exclama (34.d3): “¡Vaya, qué curioso! ¡Nunca me había percatado que tenía patas!” Cuando finalmente el joven logra extraer, con su cuchillo, a Milou de la panza de la boa, para que ésta no les moleste más, Tintin introduce la cola de la serpiente en la boca misma del reptil y, burlón, le espeta (35.b1): “¡Ah! ¿tienes hambre? ¡Ah! ¡quieres comer! Pues ¡come!”. Otro día, con un balazo fallido enfurece a un elefante quien lo persigue y lo asedia al pie del árbol donde el intrépido se ha refugiado; para quitarlo de allí, el joven le quema la cabeza con su lupa (4º.b1) y el mastodonte, lastimado, echa a correr. Para dar cuenta del tamaño imponente del animal, Hergé le dedicó un gran espacio: la página está dividida en seis viñetas distribuidas en dos tiras de tres imágenes, de las cuales cinco muestran al elefante: primero levantando la cabeza enojado (40.a1), pensativo (a2 y a3), casi petrificado por la sensación del rayo con lupa (b1), sufriendo (b2) y ausente en b3, donde vemos todavía, gracias al arte del autor, las rayas que expresan el movimiento rápido de huida del cuadrúpedo lastimado.

La última caracterización ‘normal’ de un héroe que se aplica a Tintin consiste en ser testarudo. En *Oreille* 45.d3, acaba de pasar la noche en la hacienda de José Trujillo; están desayunando y el hacendado trata de convencer al intrépido a que no vaya al territorio de los arumbayas. Pero Tintin insiste y finalmente su anfitrión le presenta a un indio, Caraco, que está dispuesto a llevarlo a la selva con la condición de que le pague su barca. En 53.b2, después de conocer, de boca del explorador inglés Ridgewell, toda la historia del fetiche y del diamante que trae adentro, está más determinado en ir a buscarlo.

Ahora vienen las características que no son forzosamente propias de un héroe. Algunas son positivas, como la cortesía y la sociabilidad, pero han aparecido otras no tan propias de un personaje que se proyecta – o es proyectado – como simpático y benefactor...

La primera característica, estar armado, no es obligatoriamente ‘anormal’: toda la vida, los héroes han necesitado medios que los ayuden a vencer a los enemigos o superar los obstáculos: una arco, una ballesta, la espada, las armas de fuego – en el tiempo de Tintin –, los poderosos rayos – en las historietas de hoy – o la ‘poción mágica’ que decuplica la fuerza, como en *Asterix y Obelix*⁴⁸. No es extraordinario, entonces, que Tintin ande armado: en el *Congo*, trae un rifle porque anda de cacería; en *Amérique* (4.a1), parado en el estribo de un coche de policía, recibe una pistola de manos de uno de ellos para que apunte mejor sobre el maleante al que persiguen; en 06.b2, toma la de un bandido que ha quedado noqueado después de que Milou, desde lo alto del pretil de la chimenea, le tirara una vasija en la cabeza. Lo que me hace poner aquí esta característica suya, lo que la hace ‘no normal’, es que posee una pistola en casa, aún en tiempo de paz, más bien dicho, en tiempo de descanso sin aventura ni encuesta. Por ejemplo, cuando, en *Oreille* 07.d3, oye ruidos en plena noche en su departamento, sale de su recámara empuñando una pistola. Sorprende de parte de un ‘boy-scout’ que no tiene compromisos con las mafias o enemigos desde el principio de la historia.

En general, a Tintin es cerrado a otros países. Se encuentra allí por necesidad, como para salvar a un amigo o resolver un problema que le han encargado, o por el azar de las circunstancias. Lo expresa de manera más clara en *Oreille* 17.c2: poco después de que la policía se haya llevado a los maleantes, recibe un oficio en el que lo conminan a acudir al interrogatorio de ellos, llevándose al mismo tiempo la estatuita robada. Queda con el capitán de regresar al barco antes de las 20:00 hrs. y recalca que no piensa eternizarse en ese país. Tiene su plan en mente, no lo mueve el deseo de conocer a otras gentes, otras culturas y lugares, sino de manera meramente utilitaria, el afán de encontrar el fetiche desaparecido. Un país del cual lamenta tener que separarse es *Amérique*. Se entiende por dos razones: la cultura es occidental y el país ejercía una especie de fascinación sobre los europeos por sus posibilidades de desarrollo, su expansión galopante donde había todavía mucho por hacer, con un toquecito de aventura; en 62.b1, al subir la rampa que lo lleva adentro del barco, el joven expresa: “¡Qué lástima! Apenas empezaba a acostumbrarme...”.

Tiene desde luego la mentalidad colonialista de su autor; Hergé se ha justificado varias veces sobre el tema, diciendo que ser colonialista era común en esa época. Para ilustrarlo, tomaré unos

⁴⁸ De René Goscinny (guión) y Albert Uderzo (dibujo).

ejemplos de la aventura más colonialista de todas: *Tintin au Congo*. En el barco que lo lleva a África, en apenas la quinta viñeta (1.b3), el joven reportero tiene una actitud poco amable hacia el camarero africano que lo lleva hasta la puerta de su compartimiento; le dice. “Aquí tiene su camarote, *missie*⁴⁹.” Sin voltear a verlo, Tintin pasa delante de él y entra derecho, contestando secamente: “Muy bien. Se lo agradezco”; quien ve al camarero es Milou. Más adelante, en un cruce de ferrocarril, el viejo coche que Tintin ha comprado se para en medio de la vía justo cuando se acerca un tren. En lugar de quedar destruido a causa del choque, el auto hace descarrilar y caer la arcaica locomotora que parece de juguete (19.d3). Todos los pasajeros, muy enojados, rodean a Tintin quien los calla con autoridad: “¡Silencio!... ¡La vamos a reparar, su vieja ‘tchouk-tchouk!’”. Se pone a dirigir la reparación de la máquina; les exige trabajar rápido, hasta los regaña porque dejan a Milou afanarse solo. Finalmente, remolcada por el coche, la locomotora llega a la siguiente estación; todos están agradecidos con el blanco y lo llevan a su aldea con el jefe de los babaorom’s⁵⁰, en una silla de manos cargada por cuatro africanos; un innegable gozo se lee en el rostro del joven. Más adelante, después de haber vencido a la inmensa boa, exclama satisfecho (35.b3): “¡En marcha ahora!... Vayamos a reunirnos con nuestro buen misionero...”. Y en la siguiente viñeta, que ocupa media página o dos tiras, vemos una piragua llevada por cuatro africanos cantando⁵¹ bajo la dirección de uno sentado en la proa volteado hacia ellos; detrás de los remadores, van contentos el misionero de hábito, sombrero y barba blancos y, delante de él, el joven reportero mirando la lujuriente vegetación. La primera acepción de colonialismo, la que justificó Hergé, es, en sentido estricto, la que tiene que ver con la relación entre la metrópoli y la colonia, reflejada en sus sujetos, los colonizadores y los colonizados. Ahora se aborda otra acepción, que es una actitud que consiste en comportarse en otros países como un individuo superior, falto de modestia, como el que lo sabe todo, al grado de creerse capaz de influir en otros gobernantes, el que burla a los policías, a la administración pública, que ridiculiza a las culturas ancestrales, que tiene a su servicio a los humildes de otras latitudes.

Como buen muchacho que debe verse, Tintin es en general atento y cortés; es decir, tiene un trato ‘horizontal’ con todas las personas de su grupo (no así con el Otro). Por ejemplo, en *sept boules*, en el tren, escucha respetuosamente la opinión de su vecino de asiento acerca de la violación de

⁴⁹ “Monsieur” en dialecto *petit nègre*, como se solía decir en tiempos de la colonia.

⁵⁰ Del nombre de una rosca de pan llamada “baba au rhum”, bañada de ron.

⁵¹ ”U – élé – u – élé ♪ ♪

♪ ma – li – ba ma – ka – si”

la tumba del Inca, que compara con la de Tutankamón (de 01.b3 a c.1); cuando está por llegar a su destino, la estación de Moulinsart (1.c2), le da pena interrumpir la conversación porque le toca bajarse. En otro tren, el que lo lleva a Inglaterra en *L'île noire* (que no forma parte del acervo), la banca en que viaja está desocupada, de modo que él y Milou la pueden ocupar a gusto. Tintin, recargado en el rincón, se ha dormido, pero antes, bien educado, tuvo la precaución de extender un periódico debajo de sus pies para no ensuciar el cojín; Milou imita a su amo. Asimismo, es respetuoso, por ejemplo al tratar siempre con consideración al mayordomo del castillo, Nestor y a la Castafiore.

A pesar de no tenerle miedo a nada, de salir siempre vencedor, de saber conducir todo tipo de vehículo, Tintin no es un super-hombre; Hergé, que quería que sus historias quedaran siempre pegadas a la realidad, lo representó humano, y prueba de ello es, entre otras, la característica de ser distraído: en *sept Boules* (24.b3), al constatar que el profesor Hornet acaba de ser víctima de un desmayo a causa de la bola de cristal, sale al parque del museo; Milou, aparentemente sobre una pista, corre ladrando adelante y su amo lo sigue a toda velocidad pero no se percata que una doble fila de alambre de un altura de 30 cm. delimita el camino y el pasto del bosque, y se tropieza, cayendo de frente entre los arbustos. Sin embargo se levanta enseguida, con una manga de su impermeable desgarrada, y sigue su camino.

Tintin tiene un corazón noble, es innegable. Se porta inclusive magnánimo cuando, en *Oreille* 33.b2, perdona la vida a un hombre encargado de matarlo, que poco antes le había disparado; después de haber obtenido los nombres de los que lo querían matar, deja ir, *grand seigneur* a un hombre muerto de miedo.

Para terminar con las características de nuestro héroe, veremos dos que no son propias de su personaje: es mentiroso, aunque no seguido: para lograr su primer cometido en *Oreille*, ganar la confianza de la portera del edificio donde vivía Balthazar, tiene que mentirle diciendo que conocía al difunto, aunque no íntimamente. También hay veces en que se porta como cobarde: En *sept boules* (de 35.b3 a c.2), cuando el profesor Bergamotte despierta gritando a causa de una pesadilla, todos se precipitan hacía su habitación; Tintin dice: “No contesta... Tiremos la puerta...”. Pero en la viñeta c.2, al romperse la cerradura y abrirse la pesada puerta, los que caen a suelo son Haddock, y, sobre él, el policía que había acudido; Tintin se ha quedado atrás en el pasillo. Además, no le gusta dirigirse a grupos de personas: en *Coke*, cuando los africanos encerrados en la

bodega del barco son liberados por Haddock tras el incendio, se abalanzan sobre él creyendo que era el capitán que los había enclaustrado. Al oír las exclamaciones de su amigo, Tintin acude y dirige la manguera de presión sobre los inconformes para alejarlos. Bajo la mirada enojada del joven que se mantiene callado y un poco detrás del capitán (47.b1), se entabla un diálogo entre los africanos y el oficial. Más tarde, cuando el capitán les propone una solución, lo hace solo (50.b1); esta vez Tintin no está siquiera presente; se ha quedado en la cabina de radio. En *Bijoux* (de 03.c1 a 04.c3), cuando van a tratar con los gitanos, Haddock es el que habla con ellos; de nuevo, Tintin se queda atrás y en silencio. Sin embargo, unos días después, va solo a acompañarlos al nuevo prado, perteneciente al castillo, donde son invitados por Haddock a quedarse.

Relación con el Otro

Para este inciso, iré avanzando sobre una descripción de la personalidad de Tintin cronológicamente; veremos la evolución de su carácter, desde el pillo de *Soviets* hasta el consejero moralizador del dictador Alcazar en *Picaros*.

En su primera aventura, Tintin, claramente, todavía es un niño. Aunque sea capaz de conducir coches y pilotear, anda corriendo a salto de mata riéndose. No es más que un pillo que se burla sin cesar de sus contrincantes tontos y brutos. La interacción con ellos es mínima, a penas se dirige a ellos para clamar su inocencia.

En la segunda aventura, su viaje al Congo, también es un niño que mata sin discernimiento a los animales salvajes. La escena más impactante es cuando introduce un cartucho de dinamita en el lomo de un rinoceronte en cuyo caparazón no entran sus balas. Su relación con los lugareños es paternalista y de mando; basta recordar la escena del descarrilamiento de tren y su tono para exigir a los africanos que levanten la máquina. Aprovechando la ingenuidad de los lugareños, usa varios ardides para engañarlos, gracias a los cuales es ensalzado y convertido en ídolo, literalmente (recordemos la imagen final).

En *Amérique*, Tintin es respetuoso con el indio; hay que decir que no tiene de otra, pues, gracias al salto temporal, se encuentra en sus manos y tiene que valerse de astucias para liberarse. Sin embargo saldrá en su defensa más tarde, al negarse a vender a los hombres de negocio voraces el poso natural de petróleo que acaba de descubrir, por la simple razón de que es propiedad de los indios Pies Negros.

En Egipto, Tintin tiene más vínculos con la gente de su endogrupo, principalmente los colonos blancos. Con el Otro, tiene un trato relativamente igualitario; en ocasiones, hasta se viste como él, y no solamente para pasar desapercibido, sino tal vez por simpatía o curiosidad, por ejemplo cuando es huésped en el palacio del maharajá.

En China, el trato de Tintin con los chinos es respetuoso; hay que decir que los orientales del cuento son buenos anfitriones. En cambio, los japoneses, que están en plena ocupación del país, son presentados como crueles y despiadados. Entre ellos, está Mitsuhirato, traficante de opio y enemigo acérrimo del joven. Más cerca de su tierra, en su primer viaje a Medio Oriente, en *Cra-be*, no tiene relación con el Otro, solamente un trato muy superficial; simplemente, habla con los blancos que tienen un cierto rango en el ejército o en la sociedad civil. En su segundo viaje a esta región, su trato ha mejorado y ahora es más igual, sobre todo con los personajes importantes. Lo mismo sucede en *Coke* (es la tercera vez que se encuentra allá): alterna con el Otro siempre y cuando sea un sujeto superior en la jerarquía social. No tiene nada que ver con los árabes inferiores no con los esclavos africanos que son liberados por él y Haddock de la bodega del barco.

En Asia, en el Tibet, Tintin es muy respetuoso; primero con las personas que lo reciben, atentos a su solicitud de ayuda para encontrar a su amigo desaparecido, y que le consiguen un guía, el sherpa Tharkey. Con él, se lleva muy bien y con respeto, aún cuando, considerando peligroso e insensato seguir, éste decide separarse del grupo. Con los monjes tibetanos, que no dudan en darle posada aún en contra de su regla, es considerado también. Parece que está impresionado por su pensamiento y su modo de vida, y seguramente por su don de levitación y de visiones. Podríamos preguntarnos por qué Tintin está tan bien dispuesto hacia el Otro ahora: con Tharkey y con los monjes, ¿por la necesidad imperiosa de su ayuda? Con los monjes, ¿impresionado por su religión y su cultura?

En *Bijoux*, la trama se desarrolla en Moulinsart, pero nuestro héroe sí se va a encontrar con el Otro, en la persona del gitano. Como es costumbre, cuando está Haddock, Tintin no tiene la necesidad de hablarles cuando están en grupo; pero al principio de la historia tranquiliza a una niña a la que él mismo y Haddock asustaron sin querer. Sin embargo, aún si no comunica, tiene buenos sentimientos hacia los cingaros; nunca los sospechó del robo de la joya de la Castafiore.

Con los indígenas de la isla de mar de Célebes (en *Coke*), Tintin interactúa solamente en situaciones de sometimiento, en un sentido o el otro; no hay interacción verbal.

7.2. La ‘familia’ de Tintin

Leamos las propias palabras de Hergé acerca de la ‘familia’ de su héroe cuando los periodistas de *La Libre Belgique* le señalaron que Tintin nunca ha tenido familia y le preguntaron por qué no lo sitúa más. Hergé contestó que reía para dejarlo libre, disponible a la aventura. Cuenta que la revista francesa *Coeurs vaillants*, que publicaba *las Aventuras de Tintin* en los años 30, le había hecho notar que no se veía muy bien que el héroe no tuviera familia y que no ganara su vida, lo que no parecía serio. Hergé aclara (1975:14): “(...) y les hice *Jo, Zette et Jocko* que abandoné después. Era espantoso: sus padres se la pasaban sollozando y preguntándose dónde estaban sus hijos. Y acerca de hacer viajar a toda una familia, ¡qué trabajo! No todo mundo puede ser huérfano... Es necesario entonces que Tintin esté libre. No debe tener familia, o entonces una familia de adopción – como la que lo rodea ahora: el capitán Haddock, Tournesol, los Dupondt – que no ‘pese’ sobre él de la misma manera que una verdadera familia” Y ¿nunca lo casará?: “No creo. No siento la necesidad. La aventura se sitúa en otro nivel. Su esposa lo estorbaría. Fui criado en una época en la que todavía no se hablaba de liberación de la mujer. Los sexos estaban verdaderamente muy separados. Uno comprende que, sin misoginia (...), Tintin se sitúa en otro plan” (1975:14). Le hacen notar que los demás personajes tampoco son casados: “Es el mismo problema. Y además, no me gusta caricaturizar a las mujeres. Todos mis personajes son caricaturas, con narices gordas, orejas chistosas. Me incomodaría caricaturizar a las mujeres, mofarme de ellas” (1975:14).

No toca hablar en este trabajo específicamente de los personajes femeninos de la obra de Hergé; por su relevancia, ya se han de haber hecho varios estudios sobre el tema; además, toda la gente sabe que la mujer en la obra de Hergé está en segundo plano, para decirlo de manera eufemística. Sin embargo cabe una observación: Hergé dijo en esa entrevista que no las quería caricaturizar en el dibujo, pero sí lo hizo respecto a sus personalidades y papeles: la más ‘ruidosa’ es Bianca Castafiore, la diva italiana ególatra, acompañada de su fiel recamarera, la severa y triste Irma; Madame Yamilah, la vidente que intuye el mal del cineasta Clairmont en *Les sept Boules de cristal*; Madame Clairmont, que en la narración de la misma aventura solo sirve para introducir la primera evidencia del mal misterioso; la esposa del agente de seguros Séraphin Lampion, ‘llena’ de

hijos y que no pronunciará ni una sola palabra en los diferentes libros en que aparecerá; Peggy, la espantosa esposa irascible de Alcazar, en *Tintin et les Picaros*; la confiada portera del Sr. Baltazar, quien deja que Tintin entre al departamento del difunto; y la muy digna Sra. Snowball – que pertenece a una red secreta de tráfico de opio –, en *Les Cigares du Pharaon*. Es relevante que solamente Bianca Castafiore tenga nombre y apellido; podría ser por su celebridad y su posición social de diva y por ser de la ‘familia’ de Tintin. La Sra. Clairmont es ante todo la esposa del cineasta Clairmont, quien formó parte de la expedición a los Andes, y la Sra. Snowball es la esposa del Sr. Snowball, miembro de la colonia británica en la India. Carecen de nombre y apellido la esposa de Lampion y la portera. Irma, Yamilah y Peggy no tienen apellido: las dos primeras son hechas menos, una como asistente reservada y obediente y la otra como una atracción más de un espectáculo. De Peggy, que no ha de ser latina como su esposo, no conocemos el origen, al menos no por medio del relato. Detengámonos un poco en ella, porque es un personaje importante en (23) *Tintin et les Picaros*. Según su propia regla, Hergé se olvidaba de Tintin una vez en casa, pero, refiere Farr (2001), una noche, siguiendo el noticiero de televisión, quedó tan estupefacto ante la espantosa señora objeto del reportaje, que tomó un lápiz e hizo su retrato. Escuchemos lo que dice de ella Hergé à Sadoul (2003 [2000]:225: “¡Existe! ¡La vi en la tele, esa mujer: es una americana que es algo en el Klu Klux Klan, detalle que acrecienta el horror del personaje! ¡Desde luego esto no se dice en la historia, pero en fin, uno siente bien que ese dictador es “dictadorificado”⁵² (...)!”

Farr escribe que al pie de un dibujo preparatorio Hergé puso en boca de Alcazar dirigiéndose a Tintin (2001:190): “Es Peggy Bazaroff, la hija del famoso Basil Bazaroff de la Vicking Arms. La conocí en Nueva York, en el ‘musichall...Es muy rica y también forma parte del consejo de administración de la Vicking Arms, lo que simplificó mucho (...) los problemas de abastecimiento en material de guerra.” Esta revelación sobre la filiación de Peggy no fue retenida para la versión definitiva del relato, lo que al parecer fue una decisión acertada: ya era suficiente, me parece, presentar a Alcazar como un dictador basto que ni siquiera sabe redactar sin errores en su propia lengua un recado para su esposa a la cual, por cierto, es completamente sometido. No faltaba más, habría dejado de ser (al menos) simpático.

⁵² Traducción de « dictadorifié », palabra inventada por Hergé, entrecomillada en el original.

Al ser preguntado por Sadoul (2003 [2000]) sobre la escasez de mujeres en su obra, Hergé sostuvo que no era una cuestión de misoginia; simplemente, para él, las mujeres no tenían nada que hacer en un mundo como el de Tintin que era el reino de la amistad viril. Adelantándose a toda sospecha de homosexualidad entre ciertos personajes, aprovechó para precisar que esa amistad no tenía nada de equívoco. El padre de Tintin reconoce (2003 [2000]:110): “Por supuesto, hay pocas – o no hay – mujeres; o entonces, son caricaturas, como la Castafiore... Si creara un personaje de muchacha bonita, ¿qué haría en ese mundo donde todos los seres son caricaturas? Amo demasiado a la mujer como para caricaturizarla. Y por cierto, bonitas o no, jóvenes o no, las mujeres rara vez son elementos cómicos”. Hergé se preguntaba, en ese diálogo con Sadoul (2003 [2000]), si no sería el lado maternal de la mujer, ausente de muchas historietas, el que no se prestaba a reír. Si estaban, rara vez eran divertidas.

El periodista le pregunta (2003 [2000]:111): “Entonces, ¿no hay en usted un viejo fondo de homosexualidad inhibida que se manifestaría?” Y Hergé contesta (ídem): “No creo. Nunca sabe uno, ¿verdad? Pero no lo creo. Si tuviera tendencias a la homosexualidad, no veo por qué lo ocultaría”.

Milou

Al principio, la serie de aventuras de Tintin se titulaba *Les Aventures de Tintin et Milou*. Desde la primera, *Milou*, un pequeño fox-terrier blanco, es el compañero fiel de Tintin. Tiene un carácter sorprendentemente humano, hasta sostiene conversaciones con su amo y no tiene más trato que con él. El apego de Milou con su amo se da pesar de grandes diferencias de carácter entre los dos: Milou tiene más los pies en la tierra, no tiene este sentido de la misión de su amo. Paul Vandromme (2004) lo compara con Sancho Pança, y Tintin sería Don Quijote, pero no es muy explícito; de todos modos, no parece que Milou tenga el mismo protagonismo que Sancho.

El fox-terrier de pelo duro, de pelaje blanco, de hocico fisgón, obedece como perro fiel a las órdenes de su amo vagabundo. No sueña con instaurar en el mundo el reino de la justicia y de la fraternidad (tampoco creo, después de esta investigación, que fue el sueño de Tintin). Para su felicidad, le bastaría un bol de agua fresca y su comida de la noche junto a su casita. Sin cesar pregunta a su amo si va a dejar de jugar al acróbata. Y a menudo, Milou se arma de valentía para sacar a su amo de grandes peligros, que siempre presiente. Sin embargo, poco a poco, sobre todo a partir del ‘nacimiento’ del capitán Haddock (en [9] *Crabe* 14.b1), irá perdiendo ese carácter de

compañero casi humano hasta convertirse simplemente en el ‘mejor amigo’ de Tintin. Con los demás personajes, el fox-terrier no tiene relaciones; no se lleva nada bien con el gato de Moulinsart y tiene pocos contactos con otros animales, que son cuando les ladra porque son animales desconocidos o impresionantes para él, como una llama, un elefante, un gorila o el yeti.

Haddock

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

Peeters (2002) nos explica el contexto en el cual nació Haddock. Hergé acaba de entrar a trabajar a *Le Soir volé*; el futuro de su obra está asegurado, pero parece que empieza a tener dificultades para identificarse únicamente a ese Tintin concebido doce años antes, o en todo caso para hacerlo vivir solo. Le hace falta, cuenta Peeters, un elemento estimulante, que dé una nueva dimensión a sus relatos que descansaban en una especie de exterioridad: la actualidad, que en sentido amplio constituía su motor; el autor va a empezar a explorar los recursos de su propio universo. Peeters (2002) considera que (9) *Le Crabe aux Pinces d’or* es un segundo nacimiento; Haddock es un nuevo ingrediente narrativo. Ahora viene a agregarse una figura romanesca más encarnada que surge abruptamente en la historia y no tarda en tomar en ella un lugar esencial.

Haddock es un capitán de la marina mercante, constantemente alcoholizado, patético. Ha perdido su lugar de cabeza del barco: su segundo de a bordo, el bandido Allan, lo tiene sojuzgado. Con la llegada de Haddock, Hergé acababa de crear el perfecto contrapunto al modelo de virtud que encarnaba el reportero. Milou es quien hará el gasto de esta creación ya que, a partir de ese momento, su papel disminuirá conforme crecerá el del capitán.

Haddock es lo opuesto a Tintin. Mientras el joven es sobrio y reflexivo, el capitán es impulsivo. Al contrario de la expresión del rostro de Tintin reducida al estricto mínimo, el rostro de Haddock puede ser deformado por la emoción. El pensamiento y el discurso de Tintin son siempre reflexionados, mientras Haddock es espontáneo, eruptivo – justificación práctica para sus salvas de epítetos.

Sadoul (2003 [2000]) nos cuenta que al principio, Haddock no era más que un alcohólico minable y apático, como un trapo, dominado por el teniente Allan Thompson, y que fue Tintin quien lo salvó de esa miseria. Poco a poco el capitán se bonificó al contacto con su amigo. Con mucho aprecio, Sadoul dice de él (2003 [2000]:282):

Haddock es uno de esos seres extravertidos que no ocultan nada de sus sentimientos: es un sincero, un espontáneo. El bello ejemplo de una naturaleza generosa para la cual la ira es catarsis, factor constante de sublimación. Nadie es menos hipócrita, nadie es más transparente que él. Los insultos, los inventa para exorcizarse de la mentira y de la mediocridad. Las ‘palabras’ del Capitán hacen de él un prodigioso creador de imágenes, un malabarista de apóstrofes, un maestro de la invectiva, un inventor verbal, un poeta”.

Tintin será un personaje solidario, pero es frío; en cambio, el capitán es espontáneo, y a veces de mal carácter. Para Sadoul (2003 [2000]), lo esencial, más allá de estas manifestaciones características y de su inocencia, son sus cualidades del corazón y del alma que lo transforman en el personaje más importante de la saga de Hergé. Tiene un extraño destino: aspira al descanso, pero es llamado a la aventura (excepto en la última, *Tintin et les Picaros*, donde se va en un arranque a San Theodoros, decidido a socorrer a la castafiore y sus dos asistentes y a los Dupondt. Quizá Tintin sea la estrella de sus aventuras, y Haddock no sea más que un ‘segundo’; sin embargo este personaje “mil veces más alto que el héroe“, dixit Sadoul (2003 [2000]:284), no deja de ser el único ‘ser humano’ de la obra.

En el mundo pasado y actual de las historietas, Haddock es el único personaje que se distingue por las sarta de insultos que lanza a diestra y siniestra. Hergé explica esta peculiaridad del capitán a Nouma Sadoul (2003 [2000]): “Acerca de esto, es sobre todo la sonoridad la que me guía. Hay términos que no son insultos pero que, lanzados con cierta vehemencia, se parecen a espantosos insultos. Entre más es rebuscado, más es sin réplica: ¡« Oryctérope »!... ¡Póngale el tono requerido y su adversario no se levanta!” Entre sus más de 200 insultos destacan, en el marco de este estudio, “analphabète, Aztèque, Inca de carnaval y Zapotèque”. La idea de este tipo de insultos remonta, cuenta Hergé, a la época en que se firmó el “Pacte à Quatre⁵³”; había sido testigo de un altercado entre una vendedora de verduras y una clienta quien probablemente le reclamaba sobre el precio o la calidad de sus productos. La comerciante, sin más argumentos, espetó a su

⁵³ Firmado el 15 de julio de 1933; agrupaba a Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.

cliente: “¡So “pacte-à-quatre”!”⁵⁴, dejándola atónita, lo que a Hergé le pareció de una eficacia sorprendente.

Tournesol

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

Para crearlo, Hergé se inspiró en el científico suizo Auguste Piccard, un científico suizo conocido por su ascensión en 1932 a la estratosfera en una cápsula presurizada colgada de un globo; alcanzó los 15.971 metros de altura, viendo por primera vez la curvatura de la tierra. En cuanto al estudio de las grandes profundidades, el 30 de septiembre de 1953 logró llegar, a bordo de su batiscafo, a una profundidad de 3.150 metros cerca del archipiélago de Cabo Verde. Sobre el físico de Tournesol, Hergé explica a Nouma Sadoul (1989:165): “Físicamente, Tournesol y su submarino, era también, era el profesor Piccard en reducción, puesto que el verdadero era muy alto. Tenía un cuello interminable que emergía de un cuello demasiado amplio. Lo cruzaba a veces en la calle, y me parecía como la encarnación misma del ‘sabio’. Hice de Tournesol un “mini-Piccard”, ¿sin lo cual habría tenido que agrandar las casillas de los dibujos!...”

Peeters (2004:83) escribe que “tanto por su físico y como por sus maneras, Tournesol es un anacronismo vivo, y un sutil contraste se establece entre su comportamiento, que data de hace un siglo por lo menos, e inventos siempre a la punta del progreso”. Tournesol es curioso de todo; siempre un poco inclinado hacia delante con su péndulo, cree tener una pista (parece que Hergé le dio algo de su pasión por el ocultismo y la parapsicología). Se interesa a la botánica (crea la rosa blanca “Bianca” en honor de la diva de quien está secretamente enamorado), a la física, a la electrónica, a los artefactos submarinos, entre otras pasiones. Aunque su función sea la de un científico, Tournesol lleva sobre todo un papel de poeta en la narración: lunático, soñador y sentimental, trae una nota de frescura y de fantasía.

⁵⁴ [paktakatr]

Los Dupondt

Los detectives Dupond y Dupont son una paradoja: aunque sean casi idénticos, no son mellizos ni hermanos, como lo revela la ortografía de sus apellidos: un Dupond y un Dupont. El único detalle que los distingue físicamente es la forma de sus bigotes: el de Dupont termina en picos y el de Dupond es recto. “Nacieron” en *Les cigares du Pharaon*. En la versión blanco y negro de esta aventura, se llamaban, cuenta Farr (2001), x 33 y x 33 bis. Para su aspecto físico, Hergé se inspiró, al parecer, de la fotografía de portada de número del 2 de marzo de 1919 del *Miroir*, un semanario parisino, en la que aparecían dos detectives de bigotes y sombrero “melón” y trajes oscuros, llevando a un detenido; uno de ellos estaba amarrado al sujeto por medio de unas esposas y el otro llevaba sus dos paraguas. También Hergé pudo haberse inspirado en los mellizos Alexis y Léon, su padre y su tío, respectivamente. En efecto, cuando eran jóvenes, los dos jóvenes se ponían de acuerdo para vestir idénticos: mismo abrigo y paraguas, mismo pantalón claro y camisa de manga corta. Aparecen en casi todas las aventuras de Tintin. Miembros de la « Sécurité Nationale » y luego de la « Police judiciaire », los llevan investigaciones más o menos discretas y eficientes. Son torpes; queriendo pasar inadvertidos en las multitudes, llegan a vestirse con trajes locales pero nunca les resulta: son blanco de las risas de los lugareños. Además, a menudo caen, tirando cosas en los mercados, provocando un gran caos. Son muy desorganizados, lo que se refleja en su lenguaje; muestras de ello son sus *lapsus*, sus pleonasmos, sus *je dirais même plus* ("es más, yo diría"), o *c'est mon opinion et je la partage* ("es mi opinión y la comparto").

Tenemos aquí a dos personajes del endogrupo ridiculizados para hacer reír al joven lector. Con ello la policía no queda bien parada, al menos parcialmente: es una parte fantasiosa, cernida a estos personajes que no parecen recibir órdenes de algún superior visible. Hay otra policía que queda bien, a la que Tintin recurre en sus aventuras: la francesa o la inglesa, que trabajan muy bien, pero no así los oficiales de policía de otros continentes, siempre presentados como flojos, corruptos o abusivos.

Dupond y Dupont son de cierto modo los chivos expiatorios de la serie; cargarlos de todas las sandeces parece haber sido para Hergé una forma de exorcismo, como para impedir que las aventuras recayeran en los errores del principio. El biógrafo de Hergé termina la presentación de los Dupondt con un gran alegato a su favor (2004:59): “Y todo sucede como si, por un acto de heroísmo inaudito (que constituye la más bella y la más secreta de sus misiones), los dos detectives

hubieran aceptado concentrar en sus personas todos los signos de estupidez a fin de permitir que los demás personajes se hallaran definitivamente exentos de ella”.

7.3. Personajes cercanos a Tintin

Los personajes cercanos son los que aparecen de manera esporádica en las aventuras. Le son familiares a Tintin pero no tienen tanta interacción, no lo acompañan en muchas de sus aventuras, como los miembros de su pequeña ‘familia’.

La Castafiore

El personaje cercano principal es Bianca Castafiore, una cantatriz muy renombrada de la Scala de Milán, es único personaje femenino de importancia en el universo de Tintin. Como explica Peeters (2004), la diva representa una paradoja: es adulada en el mundo, su canto se escucha hasta las regiones más remotas e inimaginables, pero no es apreciada por los héroes creados por Hergé. Sus relaciones con los demás personajes son por lo tanto un poco enredadas pero, sin embargo, Tournesol ha quedado bajo su encanto. La Castafiore tiene un temperamento netamente histérico y es vanidosa. Narcisista, no ve más que a ella misma. Su repertorio musical es poco extenso (interpreta siempre la misma melodía de *las Joyas* de Fausto, de Gounod) y no muestra una gran cultura general. Es impresionable y se desmaya con cualquier amenaza. De vez en cuando, se hace invitar a Moulinsart donde se instala por un tiempo. Peeters, quien encuentra siempre atenuantes a los personajes más controvertidos, señala que todo esto no debe hacernos olvidar que Bianca Castafiore es una fiel aliada de los personajes: en *L’Affaire Tournesol* (que no se encuentra en el acervo), no dudará en esconder a Tintin y Haddock detrás de unas cortinas en su camerino para protegerlos del temible coronel Sponz, jefe de la policía ‘borduriana’.

Nestor

El lector encuentra a Nestor por primera vez en *Le Secret de la Licorne* (libro 11), cuando trabaja en el castillo de Moulinsart para los hermanos Loiseau, unos anticuarios poco honestos. Al heredar la fortuna de su antepasado François de Hadoque⁵⁵, el capitán recupera la mansión y el sirviente se queda a trabajar con él: es aceptado porque de hecho ignoraba las actividades ilícitas de

⁵⁵Cfr. (12) *Le Trésor de Rakhman le Rouge*; cuando empieza (13) *sept boules*, el capitán ya es dueño desde hace un año del castillo.

sus antiguos amos. De temperamento tranquilo, es muy respetado de los demás personajes. Se queda reservado respecto a lo que sucede en el castillo, pero tiene que armarse de valor cuando irrumpen con su barullo la Castafiore, el pequeño e insoportable príncipe árabe Abadía o el insoportable agente de seguros Séraphin Lampion con su familia o con el rally del Club de Volante en el parque del castillo.

Igor Wagner

El pianista de la Castafiore se llama Igor Wagner, un apellido cuyo origen no deja lugar a dudas. Su monótona existencia se desarrolla en la amplia y acaparadora sombra de la diva. No da conciertos y no sabemos si su talento es realmente apreciado por el público melómano, dado que su música funge solo como soporte de la voz de la diva. Nunca sonrío; viste un traje austero, lleva un moño y un sombrero. Está tan sometido a la cantatriz italiana que, en *Bijoux*, tiene que usar de un ardid para poder dedicarse a la única pasión que tiene: las apuestas para carreras hípicas. Así, la única vez que tendrá un papel un poco más notorio es cuando abandona su ensayo, en el primer piso del castillo, dejando una grabadora tocando música de piano para que nadie sospeche su 'fuga' al pueblo, adonde va en bicicleta a comunicar por teléfono – no contaba desde luego con el del castillo – sus pronósticos de la próxima carrera de caballos. Hergé, queriendo confundir al lector, lo presenta ese día muy sospechoso, porque no se sabe de qué ni con quién está hablando por teléfono; además, habla en voz baja y a escondidas. Tintin es quien pilla al culpabilizado y tembloroso músico a su regreso, en el momento en que éste saca la larga escalera de madera de entre los arbustos de la jardinera para colocarla contra la fachada, y sube a reanudar su ensayo. Está confundido y avergonzado, pero el joven, comprensivo, no revelará nada.

Irma

Irma – sin apellido – es otra persona que vive a la sombra de la diva. Está igual de triste y reservada que Wagner, enteramente entregada a su patrona. Otra soledad, que Hergé no pensó en unir con la del músico... Llama la atención que *Bijoux* sea para ella también el escenario de una actuación 'extraordinaria', con expresiones largas y furiosas que no le conocíamos. Interrogada torpemente y veladamente inculpada por los Dupondt en el marco de su investigación sobre la desaparición de las joyas de la Castafiore, explota indignada blandiendo uno de los bastones de los detectives y luego rompe a llorar al quejarse con Tintin, y se aleja desconsolada. Poco después, afortunadamente, la diva, contra toda espera, toma su defensa y recrimina a los policías

(46.d3): “¿De qué me vengo enterando? ¡Tuvieron la audacia de acusar a Irma, mi honesta Irma!... Ah, ¡esto no se quedará así! ¡Atacar a una débil mujer! ¡Me quejaré con la Liga de los Derechos Humanos!...”

Séraphin Lampion

Séraphin Lampion es el prototipo mismo del agente de seguros impertinente e insistente. Su apellido *Lampion*⁵⁶ tardó un tiempo en venirle a la mente a Hergé quien, según Peeters (2004), buscaba uno que tuviera una sonoridad que reflejara a la vez el lado rollizo y blando del personaje. El nombre *Séraphin* añade una nota insólita, como sucede a menudo con los nombres escogidos por Hergé. Lampion se aparece de vez en cuando en Moulinsart, y una en plena aventura, en *Picaros*. Es casado y tiene una familia numerosa; el único de la familia en hablar es él. De todos los tipos humanos, dice Peeters, sin duda es el más realista y el más contemporáneo; es la imagen perfecta de la vulgaridad bonachona. Sobre todo, es un gregario, lo que bien podría ser la causa de la agresividad del autor hacia él. Cuando no está en familia, lo vemos en grupo, como presidente de un club local de aficionados del volante, al final de (19) *Coke*, o con los famosos Turlurons, en (23) *picaros*.

7.4. El Otro

Los Otros descritos aquí son personajes que tienen una cierta presencia en los 11 libros del acervo; no se toman en cuenta a los figurantes o a los personajes que no tienen una verdadera interacción con Tintin. Antes de empezar, cabe un pequeño censo: entre los Otros *buenos*, tenemos a 17 personas; de allí quitamos a siete que pertenecen al corpus, es decir 41.17 % del total. En cambio, en el grupo de los 15 *malos*, nueve pertenecen al corpus, es decir el 60%. Esto nos muestra que Hergé ‘construyó’ en América Latina 24% más de Otros *malos* que en los otros continentes.

Haré una breve descripción de cada uno de estos protagonistas del acervo, en cuanto a su personalidad y su participación, y también su forma de hablar.

Antes de proceder a hablar de los personajes extranjeros que vamos a dividir, por ser así como hace Hergé, entre buenos y malos, vamos a ver un cuadro de Renard (1986, 129-130, citado en

⁵⁶ Linterna veneciana que se usa en los bailes populares.

Saucin, 1998:39) donde se explica cómo son caracterizados unos y otros en un plan metafísico y como personajes de la historieta: .

	El bien	El mal
<i>plan metafísico</i>	único, inmutable	múltiple, cambiante
<i>traducción en personajes de BD</i>	a) héroe principal único, presente en cada aventura de la serie b) repetición del mismo estereotipo de héroe	a) el malo principal rara vez es el mismo para toda la serie; b) variedad de los tipos de malos
<i>fisionomía de los personajes</i>	a) rostro simple, poco expresivo (ej.: Tintin). b) líneas redondas	a) rostro móvil, expresivo (Ej.: Rastapopoulos, Allan, Tapioca). b) líneas quebradas
<i>ropa de los personajes</i>	a) traje inmutable (o casi) ⁵⁷ (ej.: pantalón de golf de Tintin)	a) cambios frecuentes de ropa, disfraces (ej.: Rastapopoulos en Mefistófeles en (19)), máscaras (ej.: los miembros de la sociedad secreta en (4) CIG y los conspirados en (6) ORE)
<i>acción de los personajes</i>	a) acción a la luz del día; b) enfrentar las pruebas; c) restablecer el orden, la unidad	a) acción escondida, oculta ; b) suscitar las pruebas; c) acción de desorden, de división

Los buenos

El primer extranjero bueno de la serie es Coco, en el Congo (2). Es un niño; quizás Hergé pensó que su héroe todavía era muy chico. Da la impresión que es apenas un primer ensayo de relación con el Otro y que para ello es mejor entonces que sea solo un niño. Tintin dice a Milou que para

⁵⁷ Tintin llega a vestirse con traje local para sentirse mejor integrado o también para pasar desapercibido; en (9) *Cra-be*, le resultó contraproducente: el confundido con un nativo y es enrolado en el ejército.

su periplo que apenas empieza, necesita “un boy⁵⁸ y un auto”, dos ‘cosas’ indispensables para desplazarse por el país. Poco después (11.d1), se pone de acuerdo con Coco, un niño de alrededor de diez años: “Entonces, ¿entendido, Coco?... Me acompañarás durante todo mi viaje...” (Nótese que es una orden, no una pregunta que podría seguir a la primera). El niño, bastante impresionado, responde dócil y con cara de susto: “Bien, missié⁵⁹”. Llama mucho la atención que el reportero haga un trato con un niño de diez años sin consultarlo con un adulto que responda por él. Detrás de ellos está un edificio con corredor que podría ser una escuela o un pequeño hospital de misión, pero el lugar está desierto. Además, no sabemos si Coco va a faltar a clases y si está de vacaciones. Habla mal el francés, sin coordinación entre el pronombre sujeto y el verbo, que a veces está en infinitivo o conjugado, o bien falta, dejando solos adjetivos y participios; usa a menudo un “li” que no se entiende, como una especie de expletivo.

El Emir Mohammed Ben Kalish Ezab, soberano del país árabe del Khmed, quien aparece en (15) *Or*, teme ser derrocado por el Jeque Bab El Ehr. Detrás de este conflicto están desde luego dos grandes compañías petroleras. Unos años después, en (19) *Coke*, derrocado finalmente por Bab El Ehr ayudado por el maleante Di Gorgonzola, alias Rastapopoulos, dueño de la Arabair, recibe a Tintin en su escondite de ‘Petra’. Tintin le promete su ayuda para desenmascarar al bandido. El soberano, en los dos libros, no es presentado como un hombre débil de carácter, doblado, como lo hemos visto, a los caprichos de su hijo, y sufriendo como eterna víctima. Además, también es egoísta hasta el descaro, como cuando, su hijo habiendo sido secuestrado por el bandido Muller, se enfurece porque Tintin y Haddock, lanzados para rescatarlo, se han apoderado de su coche, un Lancia muy preciado por él. Su francés ‘hergeano’ es el de una personalidad importante, por lo tanto perfecto. Inclusive con un excelente estilo de conversación.

El tercer extranjero bueno tratado por Tintin es el Maharajá de Rawhaj-Poutalah, quien interviene en (4) *Cigares* y en (5) *Lotus*. En el primer relato, en plena jungla, Tintin es salvado milagrosamente por él al pasar en su elefante. Un tigre se lanza sobre el dignatario y sus acompañantes, pero nuestro héroe logra dominar a la fiera; en agradecimiento por haberle salvado la vida, el maharajá lo invita a ser su huésped. Además, está complacido de enterarse por los periódicos que

⁵⁸ Joven doméstico indígena en Lejano Oriente, África, etc. Fuente: *LE ROBERT Pour tous* (1994), Paris : Dictionnaires LE ROBERT, p.128.

⁵⁹ Modo “africano” de decir “Monsieur”.

su anfitrión ha logrado detener poco después a una banda internacional de traficantes de droga, a excepción de su jefe, misteriosamente desaparecido. Así, con la satisfacción del deber cumplido, Tintin se regala una estancia de algunas semanas en el palacio, hasta que parte para China, en (5) *Lotus*. El Maharajá es un hombre educado, correcto, de modos ingleses, y muy atento con Tintin. Como es suponerse, su francés es perfecto, así como el de su hijo de unos diez años, lo que nos recuerda a Coco que apenas se podías dar a entender. Un niño colonizado, viviendo en la sabana africana, no es lo mismo que el hijo de un maharajá amigo de los colonizadores ingleses.

Mateo y Miarka (21 [*Bijoux*]), padre e hija, son gitanos. Miarka, de cinco años, se había extraviado en el bosque; Tintin y Haddock la llevan al campamento de donde viene. La recibe su padre, Mateo, quien es un poco huraño, más bien desconfiado ante los dos intrusos. El capitán, un poco sarcástico, les aconseja instalarse en otra parte que aquí en el depósito de basura municipal; retardador y un poco exaltado, Mateo empieza a explicar las razones pero es interrumpido por un anciano quien dice que llegaron el día anterior con un hombre enfermo y que la policía les autorizó pernoctar solamente allí. El capitán los invita enseguida a establecerse en un prado dentro de los límites del castillo, pero no inquiera sobre el enfermo. En cuanto al habla, Mateo y el anciano hablan perfecto francés, no así una anciana que quería leerle las líneas de la mano al Haddock. Hergé hacía ver claramente la diferencia entre el habla correcta de los poderosos, los jefes, los militares o policías de rango, y el habla limitado de los pequeños, los ancianos pobres y los subalternos.

El sherpa Tharkey, quien lleva a Tintin hasta los restos del avión en (20) Tibet, es presentado como una persona noble, que en un momento dado, seguro de que no será posible encontrar a Tchang, anuncia que renuncia a seguir más adelante. Su francés es malo, por supuesto se da a entender, pero habla en infinitivo, cuando usa un verbo. Un cargador que va con él habla de la misma manera. En cambio, el monje tibetano *Foudre Bénie*, quien revela a Tintin, por medio de sus alucinaciones, datos sobre el yeti y la montaña respatada, y que finalmente ‘ve’ al Tchang en la cueva, cuidado por el yeti, habla muy bien francés. Es más, hergé representa la solemnidad de su tono. Hace lo mismo para el superior de la comunidad quien intenta disuadir al joven que siga en su intención de volver a la montaña.

Patrash Pasha aparece en (4) *Cigares* al ser llevado ante él por un cliente descontento por una venta de Oliveira da Silva, no de él, pero inmediatamente, el dignatario reconoce a Tintin por

haber leído su aventura en el Congo y le da la bienvenida. Al día siguiente, le provee un arma y un caballo para que siga su camino. En (19) *Coke*, Patrash Pasha da su apoyo al emir Ben Kalish Esab, amigo de Tintin. El habla de Patrash Pasha es de un francés sin error.

Tchang Tchong-Jen (5 [*Lotus*] y 20 [*Tibet*]) es un personaje muy importante para Tintin, como el original lo fue para Hergé. Fue Tchang quien abrió los ojos a Tintin – y al lector – sobre el pueblo chino y su cultura tan mal entendida por los occidentales. Es un aliciente para nuestro héroe, una motivación a la aventura y la superación. Esto se percibe de manera clara en *Tintin au Tibet*, cuando la búsqueda casi utópica de su amigo lo lleva a enfrentar los peligros del Himalaya. Tchang no tiene problema alguno para hablar en francés. Tampoco lo tiene el profesor Fan Se-Yeng y el señor Wang Jen-Ghié, quienes intervienen en (5) *Lotus*. Wang Jen-Ghié es un anciano alto, de aspecto tranquilo, de lentes y larga barba blanca, cuyo hijo, desafortunadamente envenenado con el "veneno que vuelve loco", era encargado de proteger a Tintin en Shangái. Es también el responsable de la sociedad secreta "Los Hijos del dragón" dedicada a luchar contra el flagelo del opio en China y cuyo adversario es Mitsuhiroto; le ha pedido a Tintin que ayude a la organización. Más tarde, lo auxilia para escapar de la ciudad gracias a un disfraz. El Prof. Fan Se-Yeng es una gran un especialista sobre la locura que podría encontrar el remedio contra el veneno. Es secuestrado por los traficantes de opio, pero Tintin y su amigo Tchang logran rescatarlo.

Los malos

Después de sacar de esta lista a los malos latinos del corpus, no nos quedan muchos; recordemos que son el 40%, dado que los latinos, que obviamente 'pertenecen' al corpus, "se llevan la palma".

Sin embargo, ya encontramos a un latino malo cinco años antes del primer libro del corpus, (6) *Oreille*; fue en (3) *Amérique*. En esa época, a Hergé ya se le había ocurrido uno: un ladrón mexicano, un solitario que va huyendo a pié tras asaltar un banco, cargando un pesado petate. No habla con nadie, nadie lo llama o lo insulta, pero de todos modos sabemos su nombre, que nos dirá él mismo en su monólogo: Pedro. Para que no haya duda sobre sus orígenes, Hergé lo hace hablar y felicitarse solito, desde luego en un francés muy cargado de acento hispano (34.d2): "*Caramba! (sic) Un homme!... S'il mé voit, jé souis pris!... Oh! Oh! Il dort!... Eh bien! Foi de*

*Pedro, yé crois qué y'ai oune bonne idée...*⁶⁰ Es la típica imagen del ladrón mexicano de poca monta de las películas de 'Western'... El agravio de Pedro en contra de Tintin es haber cambiado sus botas por las que el dormido se había quitado: las suyas dejaban una huella demasiado visible, con una sola hilera de clavos en la bota derecha y las de Tintin le caen del cielo. Como consecuencia, poco después de despertar, el maleante es detenido y por poco, ahorcado por la turba. Para descargo de Hergé y en honor a la verdad, ha de señalarse que denunció la ley de Lynch que solía ser aplicada indiscriminadamente a los afroamericanos. En efecto, unas viñetas antes, el conserje del banco declara a los policías que después de que diera la alarma, colgaron a siete negros, pero que de todos modos el culpable había huido. Pero el autor escogió a un ladrón mexicano...

El Jeque Bab El Ehr⁶¹ es el enemigo eterno y despiadado del Emir Ben Kalish Ezab (15 [*Or*] y 19 [*Coke*]); actúa a sueldo de los malos que se encuentran detrás de intereses comerciales poderosos capaces de desestabilizar a un país. Como es costumbre en 'Hergé', un personaje de rango como él, aunque malo, habla un francés perfecto.

Omar Ben Salaad⁶² es un acaudalado comerciante en (9) *Crabe*. Es un intocable, pero Tintin descubre sus vínculos con el narcotráfico y lo entrega a la policía. Como Bab El Ehr, habla perfectamente el francés.

El príncipe Abdallah (en 15 *Or* y 19 *Coke*) es un niño consentido e insoportable que hace la vida imposible a todos en Moulinsart por sus constantes bromas pesadas, principalmente con petardos y agua. Tiene a su padre, el emir Ben Kalish Ezab, pero no sabemos nada de su madre. Como es un príncipe, Hergé lo hace hablar muy bien el francés.

Mitsuhirato es el malo del cuento en (5) *Lotus*. Es un traficante de opio que persigue a Tintin porque se quiere meter en sus asuntos; su ayudante sanguinario para los trabajos sucios es Yamato. Un rasgo físico característico que Hergé puso a los japoneses de la aventura – los invasores de China – es que tienen una boca grande que deja ver unos dientes descomunales.

⁶⁰ “¡Caramba!” ¡un hombre!... ¡Si me ve, estoy perdido!... ¡Oh! ¡Oh! ¡Está dormido! ¡Y bien! A fe de Pedro, creo que tengo una buena idea...

⁶¹ Del dialecto bruselense *babelair, babelaire* [ba bə | ɛ r], *babeleur* [ba bə | ɔ r], n.m. (fam.). hablador incorregible, chocho. Fuente: Bal, W. et al. (1994:25).

⁶² Del francés 'salade', que significa 'ensalada' o 'lechuga'.

Con esta presentación detallada del acervo, se hizo un análisis preliminar, de primer nivel de profundidad, de las aventuras con viajes del héroe a continentes lejanos. La mirada acuciosa ya encontró evidencias de todo tipo de la alteridad según Hergé: en los países, el hábitat, la cultura, y se describió a los personajes principales, buenos y malos. Ahora toca indagar el corpus, en un nivel más profundo de análisis.

Capítulo III: análisis del corpus

El corpus tiene una identidad propia, y su parentesco, su apellido, es América Latina. Es innegable la importancia que nuestro continente tenía en la historia contemporánea a Hergé y en su mente para los escenarios de las aventuras de su héroe; no es casualidad que su última tenga lugar en Sudamérica. Esto se comprueba en la propia distribución del corpus. Muestra entre sus elementos relaciones que se tejen por medio de sus rasgos particulares, que son la narración, los escenarios y los personajes. Recordemos sus cuatro elementos por medio de este cuadro donde les damos su nomenclatura con número y clave y los ubicamos. Para esta exploración, mencionaremos los libros como ORE, BOU, TEM y PIC.

n° en OG	Título	posición en corpus	posición en acervo	publicado en	escrito en
6	<i>L'oreille cassée</i> (ORE)	1 / 4	6 / 15	1937	1935
13	<i>Les sept boules de cristal</i> (BOU)	2 / 4	8 / 15	1948	1943
14	<i>Le Temple du Soleil</i> (TEM)	3 / 4	9 / 15	1949	1945
23	<i>Tintin et les Picaros</i> (PIC)	4/4	15/15	1976	1973

Estudiar la red de relaciones entre estas aventuras es muy revelador; el corpus ha vuelto a hablar. La primera relación es en cuanto a la narración, muy estrecha entre dos libros continuos, BOU y TEM. Cabe mencionar que esta continuidad se dio tres veces más en la obra de Hergé: *Les Cigares du Pharaon* (4) tiene su continuación en *Le Lotus bleu* (5); *Le secret de la Licorne* (11) termina con *Le trésor de Rackham le Rouge* (12) y *Objectif Lune* (16) es el preámbulo de *On a marché sur la Lune* (17).

Esta continuidad narrativa de BOU (2/4) y TEM (3/4) es muy llana: BOU no tiene un final feliz; al contrario, queda trunco, deja al lector afligido por la desaparición de Tournesol, pero a la vez le abre una rendija de esperanza de solución, porque Tintin ya sospecha de los indios peruanos como autores del secuestro, algo que este analista desde luego desaprueba. Pensando en sus lectores, Hergé los invita al final del primer libro: « Lisez la suite dans : LE TEMPLE DU SOLEIL ». Habrá que esperar sin embargo dos años para seguir al héroe en sus periplos por los Andes y sa-

ber cómo liberará a su amigo científico. La espera, recordémoslo, se debe a los avatares de Hergé durante la inmediata posguerra. BOU/TEM comparten una continuidad narrativa evidente, no así sus dos compañeros de corpus, ORE (1/4) y PIC (4/4), la primera y la última aventuras respectivamente. No pensaríamos que tienen algo que ver, no gozan de esa hermandad en el seno de la familia 'América Latina' de Hergé, pero, examinando la narración, podemos ver vínculos claros y reales en diferentes aspectos. Si bien no hay una continuidad narrativa evidente entre las dos aventuras, sí observamos una reanudación de la narración que había sido dejada por el autor en un cajón, que es la lucha por el poder entre Tapioca y Alcazar para gobernar a San Theodoros.

Observamos sin embargo entre los relatos una gran diferencia en cuanto a la motivación de Tintin: en BOU/TEM, para buscar a Tournesol en Sudamérica ya tiene su teoría y sus sospechas e inclusive no duda en tomar un avión para llegar a Perú antes que el Pachacamac, el barco en el cual su amigo es llevado secuestrado. En ORE (1/4), su motivo inicial es genuino: con la curiosidad picada tras los atentados y las agresiones sufridos, no cavila para lanzarse hasta Sudamérica tras la estatuita robada. En cambio, en PIC (4/4), la motivación del joven héroe ha cambiado completamente: 38 años después, obviamente Tintin (es decir Hergé) ya no tiene la misma energía: deja a Haddock y Tournesol irse sin él. De momento siente un peligro: sospecha que Tapioca les está tendiendo una trampa, que resultará cierta, y se niega a caer en ella. Prueba de su falta de dinamismo es la agentividad del héroe a lo largo de la última aventura (del corpus y de Hergé): en ORE, es agente 25 veces, mientras que en PIC, lo es ocho veces.

En cuanto a los escenarios, veamos el del inicio de cada aventura: tres empiezan en Bélgica; desde luego, la única que comienza en el extranjero (en el Perú) es TEM, porque Tintin ya está sobre los rastros de los supuestos maleantes quechuas. Acerca de los países donde la acción tiene lugar, San Theodoros es el del primero y el cuarto libros, mientras un nuevo país de nuestro continente, el Perú, lo es para el tercero, TEM. Nótese que, al no ser imaginario el país, las representaciones son más reales y directas, más virulentas. BOU, recordémoslo, se desarrolla en Bélgica. Podrá preguntarse uno por qué figura en el corpus: la razón de esta elección es que América Latina es aludida en numerosas ocasiones, por medio de algunos personajes, inclusive una momia 'viviente', de su cultura y sus creencias.

Los personajes también nos dan pistas sobre las relaciones entre los cuatro elementos del corpus. Nos limitaremos a los Otros, que son los objetos de este estudio. Los personajes de la 'familia' o

del entorno cultural de Tintin aparecen de todos modos, ciertamente de manera aleatoria, pero los conocemos demasiado para sorprendernos de ver a uno u otro en los diferentes relatos. El principal Otro del corpus es el general Alcazar. Su carrera política ha sido muy irregular: en ORE es llevado al poder por una revolución; en BOU, se encuentra en el exilio bajo otra identidad (Ramón Zarate), de lanzador de cuchillos en un Music Hall de una capital europea. Es más, en *Coke en Stock* (libro 19, de 1956, parte del acervo), está comprando armas y aviones de guerra en el mercado negro, seguramente para arrebatarse de nuevo el poder a Tapioca, lo que logrará 17 años después en PIC. El general Tapioca no figura en ORE, pero sí es mencionado allí como adversario de Alcazar; lo encontraremos en persona, en el poder en PIC. Pablo es un personaje que aparece en los dos ‘extremos’ del corpus: en ORE, a sueldo del vendedor de armas Chicklet, intenta matar a Tintin de una cuchillada; habiendo fallado, es perdonado por el joven y, agradecido, lo ayuda pocos días después a escapar de la cárcel. Reaparece en PIC, donde traiciona al héroe. Otro personaje reiterativo es Chiquito, el ayudante callado y luego misteriosamente esfumado de Zarate en BOU, posteriormente inca confabulado en TEM.

En el capítulo que inicia, nos dedicaremos, en un primer tiempo, al análisis de los tres primeros libros: *L’Oreille cassée* (1935), *Les sept boules de cristal* (1943) y su continuación, *Le Temple du Soleil* (1945). A simple vista, el procedimiento es el mismo que en el capítulo II; lo es en cuanto a las partes de presentación de la motivación del héroe, el nudo del conflicto, la dinámica de la aventura y el cambio del mundo. La diferencia es el análisis, un nuevo apartado que incluye la historia aludida y, sobre todo, una narración pausada, comentada críticamente e ilustrada con detalles, desde luego verbales y visuales, que muestran *la construcción de la figuras del Otro*.

Otro punto particular de este capítulo que trata del corpus es que el cuarto libro, *Tintin et les Pícaros*, no es presentado aquí como sus tres ‘hermanos’. Es que, como vamos a ver, ha sido escogido para ser estudiado más a fondo. Será el objeto del siguiente capítulo.

1. *L’Oreille cassée* (1935)

1.1. Motivación al viaje

En esta primera aventura del corpus, lo que empuja a nuestro héroe es, a primera vista, el móvil ético. En cuanto se entera por la radio del robo de una pieza valiosa del museo etnográfico de su ciudad, se lanza allá (2.a2) para hablar con el curador. A partir de este momento, el joven intrépi-

do comienza a atar cabos uno tras otro, hasta embarcarse hacia América Latina en busca del fetiche robado. Parece estar indignado por el robo de y decide enfrentar a los malvados. A su llegada a América Latina, en busca de la pieza sustraída, su plan de acción consiste primero en localizar la verdadera estatuita (han salido falsas) y luego saber cuál es el fin que persiguen “todas esas gentes” (17.a3). Hay sin embargo un segundo móvil, pragmático: la ‘búsqueda de un tesoro’. Normalmente, lanzarse tras un tesoro es un móvil pragmático dado que se abre a una perspectiva segura de enriquecimiento; es un *cálculo favorable*. Sin embargo, de nuevo, en esta aventura, para nuestro héroe edificador de la juventud europea, encontrar un tesoro – robado – es un deber: el joven está determinado a devolver al museo etnográfico de su ciudad la estatuita robada.

1.2. Nudo del conflicto

Tenemos evidentemente el conflicto central de ‘robo de tesoro’; pero la naturaleza de la pieza cambia poco antes del final: lo que a primera vista es un tesoro cultural (1.d4) se convierte, al encerrar un diamante (53.b1), en uno que despierta la codicia, por supuesto la de los malos mas no de Tintin, el buen muchacho, cuya determinación era devolver la pieza al museo. Vemos al héroe desinteresado, pero de hecho toma parte, de manera muy activa, inclusive arriesgando su vida, en el eterno saqueo cultural, en este caso de América Latina.

1.3. Dinámica de la aventura

L’Oreille cassée es el único libro de la categoría ‘caza del tesoro’. La estatuita de la oreja rota, robada de un museo etnográfico europeo, no es en sí un verdadero tesoro como se entiende por lo general (tendremos que esperar hasta la viñeta 55.a4 para saber del diamante que encerraba), pero representa un tesoro porque es un objeto valioso, por cierto producto del saqueo cultural, representando una cultura sudamericana que le hacía merecer un lugar privilegiado en una sala de museo. Al final, el diamante se pierde en las aguas del mar y la estatuita regresa a su pedestal, remendada con alambre, clavos y... esparadrapo: humorismo fácil a costa de los nativos de Sudamérica.

1.4. Análisis

Los arumbayas, a cuya cultura pertenece la pieza robada, nos son dados a conocer, y a Tintin también, por medio de un libro escrito en 1875 por un explorador de nombre Ch. J. Walker. Wal-

ker describe a los indígenas de la siguiente manera (2.c1): "Ese día, nos encontramos con los primeros arumbayas. Una larga cabellera, negra y aceitosa, enmarcaba su frente cobrizo; (...)". Sobre este punto, vale la pena detenernos en el léxico utilizado aquí por Hergé. En el texto de Walker, menciona *la face* (el frente), que viene⁶³ del latín *facies = forme, aspect général* • *I. Parte anterior de la cabeza humana*. En francés, disponemos de dos nombres más del mismo campo semántico: *a) figure (cara): lat. figura = forma, aspecto; cosa moldeada (forma del frente humano)*. • *I.1. Parte anterior del frente humano* • *II.1. Apariencia momentánea del frente humano, expresando una actitud, unos sentimientos* y *b) visage (rostro): del antiguo francés Vis = visage* • *Parte anterior de la cabeza del hombre* • *2. Expresión del rostro*. Llama la atención que, para describir al arumbaya, el explorador haya escogido la expresión 'face' que no da pié a ninguna expresión, al contrario de 'figure' y 'visage'. Por otro lado, el adjetivo 'cobrizo' da una imagen inhumana y estática del rostro, aludiendo más bien a una estatua de bronce donde no puede aparecer más que una expresión fija. Hergé recurre a este léxico escultórico para expresar la distancia entre su endogrupo – y el del lector europeo – y el exogrupo, el de los salvajes de América Latina que no tienen nada de humano, a los que su héroe se va a tener que enfrentar en esta aventura.

El primer Otro vivo – desde luego latinoamericano y malo – del corpus, entra en escena en 4.d4; se llama Ramon Bada. Antes que él, cabe precisarlo, en (3) *Amérique*, hubo otro: el mexicano Pedro. En efecto, cinco años antes de *L'Oreille cassée*, Hergé ya piensa en un malo latinoamericano. Se trata de un ladrón mexicano, un solitario que va huyendo a pié tras asaltar un banco, cargando una pesada bolsa. Vemos inmediatamente (en AMÉ.34.c3) que es mexicano por la ropa que lleva: pantalón negro y chaleco con botonadura, espuelas, pañoleta roja amarrada al cuello, sobre una camisa blanca; por supuesto no falta el sombrero de charro, el eterno distintivo de los mexicanos en el imaginario visual de los europeos. La imagen ha cumplido. El ladrón no habla con nadie, nadie lo llama o lo insulta y no hace falta saber su nombre. Pero, quién sabe por qué razón, Hergé quiso bautizarlo: Pedro. Tal vez haya sido para completar el retrato del maleante. Entonces lo hace hablar y felicitarse solito, por cierto, desde luego en un francés muy cargado de acento hispano (34.d2). Es la típica imagen del ladrón mexicano de las películas de 'Western'... El agravio de Pedro en contra de Tintin es haber sustituido sus botas por las que el dormido se

⁶³ Dictionnaire de la langue française *LE ROBERT POUR TOUS*, 1994.

había quitado: las suyas dejaban una huella demasiado visible, con una sola hilera de clavos en la bota derecha, y las de Tintin le caen literalmente del cielo. Como consecuencia, poco después de despertar, el europeo es detenido y llevado por la turba a la horca, de la cual logra escapar. Nos enteramos por la radio que Pedro – de apellido Ramona⁶⁴ – es un “famoso bandido” y que ha sido detenido en la frontera. Para descargo de Hergé y en honor a la verdad, he de señalar que denunció claramente aquí la ley de Lynch que solía ser aplicada indiscriminadamente a los afroamericanos. En efecto, unas viñetas antes, el conserje del banco declara a los policías que después de que diera la alarma, fueron colgados siete negros, pero que de todos modos el culpable había huido. Pero el autor no debió haber escogido a un mexicano para ese papel; hay muchos malos blancos en esta aventura, y uno más podía llenarlo.

No cabe duda que Ramon Bada es un extranjero, un latinoamericano: sus cejas son pronunciadas y lleva un fino bigote y patillas; su cabello es negro y el color de su piel no es particular. Destaca su manera de vestir llamativa: abrigo largo negro, sombrero tipo ‘Panama’ beige, pantalón verde ‘billar’, fular rosa de puntos negros y guantes amarillos. Su francés es correcto, se da a entender muy bien, pero su acento es muy pronunciado: para latinizar su habla, Hergé cambió la [y] a [u], la [ə] a [e], y la [ʒ] a [j]⁶⁵. Bada va tranquilamente por la calle, llevando bajo el brazo una caja de cartón con el perico del difunto Balthazar. El ave se pone de repente a lanzar injurias que un señor toma para él, muy a pecho, y se suscita un violento altercado entre los dos. Como resultado de la reyerta, el ave se ha escapado. Bada da a Tintin, quien ha acudido a intentar agarrarlo también, una explicación sobre el origen del perico, pero el joven no le cree y, una vez solo, se burla de él imitando su manera de hablar. En 7.d5, buscando al perico, Ramón se ha introducido, en plena noche, al departamento de Tintin. Pero no contaba con el sueño ligero del reportero, quien lo sorprende y lo amaga con una pistola y se sienta en un sillón para tenerlo a la vista. El intruso saca de su manga un cuchillo que le lanza aprovechando la oscuridad repentina provocada por un cómplice; la navaja se planta en el respaldo del sillón a un milímetro del brazo izquierdo del joven (8.b5). Ésta es la primera vez que vemos un cuchillo ‘en acción’; habrá más, en esta aventura y en otras del corpus, todas asociadas sin equívoco con los latinoamericanos. Además, inmediatamente el latino aparece como falso y engañoso: saca subrepticamente un cuchillo que

⁶⁴ Algo hay con Hergé en cuanto al nombre “Ramon” que usa más de una vez y hasta de apellido en femenino...

⁶⁵ El típico acento de los hispanohablantes.

lanza en la oscuridad, y desaparece enseguida. Intentará una segunda vez matar a Tintin: en 9.d2, un coche es lanzado adrede sobre él en el momento en que se dispone a atravesar la calle. Afortunadamente alguien le advierte con un grito, y tiene justo tiempo de saltar hacia atrás; un hombre que la ha ayudado a levantarse le da el número de placas que tuvo la ocurrencia de tomar. En el automóvil se encuentra Ramon con su cómplice, quien maneja; él sí habla francés sin ningún acento, parece ser el más inteligente, el jefe. Sabremos, gracias al *Anuario del Automóvil* que consulta Tintin, que se llama Alonzo Perez y que es ingeniero, establecido legalmente en el país, dado que así figura en el listado. Ramon comenta que es mejor olvidar eliminar al joven con el coche: va a estar alerta. Es mejor el puñal, pero, le dice Alonzo, tiene que mejorar su puntería. Es lo que se pone a hacer. En 11.b1, mientras Alonzo hace solitarios, Ramon lanza su cuchillo hacia un blanco de flechilla. El perico, finalmente en su poder, de repente se pone a acusar: “¡Tortilla, me mataste!”. Rodrigo Tortilla, quien según Alonzo es un falso médico en viaje de estudios por Europa, sería entonces quien robó la estatueta y mató después a Balthazar para asegurar su impunidad. Tortilla se ha ido a América a bordo del “Ville de Lyon”. Deciden seguir sus pasos y se embarcan en En camino creen ver a Tintin cerca de ellos, disfrazado, pero sus intentos de agarrarlo son vanos: en dos ocasiones están a punto de matar a un inocente. Finalmente seguros de que Tintin no se encuentra a bordo, se concentran en Tortilla. Gracias a un camarero ebrio y hablador, saben cuál es el camarote del supuesto médico. La noche siguiente, entran a su habitación, lo noquean y lo echan en plena oscuridad a las aguas (16.a5). Ya tienen la vía libre para buscar el fetiche.

El barco llega a su destino, Las Dopicos, principal puerto de San Theodoros, durante la mañana del octavo día, una travesía demasiado corta según el conteo de días de duración de la aventura. Se supone que el héroe está bien decidido a encontrar la estatueta, pero la imagen (16.b1) parece indicarnos el contrario, o al menos nos hace suponer que no le va a ir muy bien: en efecto, el barco da sí mismo una clara impresión de comedimiento, de indecisión: es pequeño, ‘tímido’, no exhibe la fuerza del casco altivo de la viñeta anterior, cuando surcaba el océano. No deja estela, lo que hace pensar que está anclado en medio de la ensenada, temeroso de llegar a esta tierra inhóspita. Expresión del realismo de Hergé, vemos el puerto todavía lejano, dibujado muy pequeño; el paisaje circundante es de colinas áridas, quemadas por el sol, sin ninguna vegetación. Da la impresión de que nada será fácil para nuestro héroe... En las siguientes viñetas, el barco bordea la costa desierta, con las colinas áridas. Acerca del puerto mismo no hay mucho que decir: se ve

de tan lejos que no aparecen los malecones; cuando mucho, se divisa otro barco anclado en medio de la bahía (ídem). Es un puerto en su mínima expresión, que concuerda con la impresión de reserva, de casi paralización, de la llegada. En tierra, una escalera de piedra lleva a un malecón en el cual están apilados unos bultos de grano y más adelante, en 19.b4, a un muelle donde permanecen anclados algunos barcos.

Gracias a la intervención de Tintin, los dos maleantes van a ser entregados a la policía por el capitán. El militar que llega por ellos en una lancha rápida es el coronel Jimenez, un amigo (17.a1). Camino a tierra, entre aliados, los dos ‘detenidos’ lamentan que el fetiche se haya quedado a bordo, pero el militar les asegura, en un francés perfecto⁶⁶, que pronto lo tendrán. Está bien enterado y tiene su plan... Tintin, principal testigo en contra de los dos bandidos, es convocado, provisto del fetiche robado, con un juez. Se encuentra en el muelle donde espera que alguien venga por él. Detrás de él pasa de repente un hombre (desde luego de bigote y patillas) llevándose aparentemente su veliz, pero no, no hay porque preocuparse: solamente es un veliz idéntico. Desde una esquina cercana, dos soldados de uniforme verde lo están viendo (18.a3); no hay duda, es él. Un aviso “ETAT DE SIÈGE... LOI MARTIALE” pegado en un muro detrás de ellos nos revela la situación política muy tensa del país. Corteses, se acercan al extranjero y lo invitan a seguirlos, sin esposarlo ni sujetarlo. Las calles están llenas de soldados de uniforme beige; le explican que se teme una revolución. Llegan a un cuartel del ejército que el autor bautizó “caserna San Juan V” (18.b2). Al respecto, cabe una explicación: la palabra ‘caserna’ en español significa “1. Casa a orilla de un camino, generalmente destinada a mesón o parador y 2. Bóveda, a prueba de bombas, que se construye debajo de los baluartes y sirve para alojar soldados y también para almacenar víveres y otras cosas”⁶⁷. Vemos que es un parador o un reducto, un fuerte, pero no un cuartel militar o de policía. Hergé hizo aquí una traducción libre de la palabra ‘caserne’ [k a z e r n] que en francés significa ‘cuartel’. En cuanto al nombre de la penitenciaría, suponemos que el autor sabía de la fe católica profesada en toda América Latina; tal vez también sabía que aquí numerosas parroquias, hospitales, escuelas y parques llevan nombres de santos. He aquí que este cuartel lleva el nombre de ‘San Juan V’. Primero es extraño que se dé el nombre de un supuesto santo a un edificio militar; quedaría mejor el de un político o del paraje donde se encuentra la construcción. Por otro lado, llama la atención el ‘V’; en efecto, conocemos a dos juanes: Juan el Evangelista y Juan el

⁶⁶ Como todos los militares de Hergé.

⁶⁷ Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

Bautista, pero ningún Juan V. Me parece que el autor quiso hacer humorismo a costa de la fe de los latinoamericanos, creyéndolos capaces de inventar a un ‘San Juan V’ y, además, de dar ese nombre a un cuartel militar. Si bien las santas y los santos se multiplican al ser sus nombres asociados con lugares – como las Vírgenes de Guadalupe, de Lourdes o de Fátima, Santa María Ahuacatitlan, San Juan Tlacotenco⁶⁸ –, sorprende encontrar un ‘San Juan V’, como si fuera el quinto del mismo nombre, como en las familias reales o de magnates.

En su oficina, Jimenez está leyendo una denuncia anónima contra Tintin escrita a máquina y firmada por ‘XXX.’. Con esta ‘prueba’, sin hacer caso de sus exclamaciones de inocencia, incrimina al reportero acusándolo de terrorismo y lo manda encerrar en espera del pelotón de ejecución (18.d2). Afuera, como si Hergé hubiera querido recalcar el encarcelamiento sin esperanza de libertad, para no decir vida, de Tintin, cinco guardias indolentes se burlan de Milou quien se queda sentado esperando pacientemente a su amo.

Las cárceles, por supuesto, no faltan en ninguna de las tres aventuras en América Latina. Aquí, el extranjero es echado a una celda lúgubre (19.a1), con una ventana pequeña atravesada por gruesos barrotes, a través de la cual ve el mar. La pared ancha de piedras está llena de garabatos del ‘ahorcado’ e inscripciones como "Viva la libertad. Muerte a los tyra..." (palabra incompleta, del francés ‘tyrans’). Así como tenemos al país "San Theodoros" en vez de San Teodoros, encontramos ahora este error ortográfico de tiranos con ‘y’; son dos casos de “alejamiento del español”. En la edición española de la aventura, no fueron corregidos estos errores, porque forman parte de la imagen. Lo que se trabaja en las versiones traducidas son los balones de diálogo.

A las siete de la noche, un mensajero llega al muelle y, hablando un francés perfecto (con un toquecito de español con “señor lieutenant”) entrega al teniente del barco, quien había venido por Tintin, un mensaje supuestamente escrito por él, en el que anuncia (17.b2) que “(...) nuevos elementos en la investigación relativa al robo del fetiche me obligan a prolongar mi estancia en Las Dopicos. (...)”. Ahora no hay retorno: Tintin se quedará, contra su voluntad. Está completamente abatido (19.d2), víctima de una gran maquinación encubridora del robo.

Al día siguiente, lo tienen ante el pelotón de ejecución (19.d3). Cuando ya tienen sus armas apuntadas hacia él, entra corriendo un oficial exhortándolos a no disparar: la revolución ha triunfado y

⁶⁸ En el municipio de Tepoztlán, Morelos.

el general Alcazar (el Otro principal del corpus⁶⁹) controla la situación. Los soldados lanzan vivas al nuevo jefe de estado (20.d1) y el coronel al mando del pelotón libera al sentenciado. Pero enseguida llega otro oficial agitado, con una contraorden: las tropas de Alcazar se han rendido. Los mismos soldados que hace rato le lanzaban vivas ahora las lanzan a Tapioca y el coronel, apenado, le pide al condenado que se coloque de nuevo contra el paredón. Pero algo extraño, inexplicado, sucede: esta vez sus fusiles se quedan encasquillados. El coronel pide disculpas al sentenciado y, mientras los soldados van a conseguir otros rifles, lo invita a tomar un aperitivo. Al brindar, le dice (21.b1): “¡A su salud!... En suma, ser fusilado no es más que un mal rato que pasar, ¿verdad?... Uno haría mal en tomar esto trágicamente”.

Nos encontramos aquí ante dos imperativos de Hergé: primero, obviamente Tintin no se puede morir. Siempre habrá circunstancias literalmente milagrosas que lo sacarán del peligro de muerte; es lo propio de todo héroe. Por otro lado, hay que hacer reír al joven lector. ¿Qué mejor que combinar los dos?: lo salvamos haciendo reír. Aquí, el autor ocupó más de tres páginas (de 20.a2 a 23.a3) para ello. Muy a menudo, para hacer reír nos mofamos de otros; es lo que Hergé hizo en las 15 aventuras del acervo. Su humorismo se hace a costa del otro; unos ejemplos: su revolución ridiculizada cuyo ganador cambiante es aclamado sin discernimiento por un pueblo tonto, el oficial socarrón que hace menos la ejecución, Tintin borracho que le dice “entre nosotros, ¡a la vida, a la muerte!”, que lanza vivas al “general Alhambra” o exclama “¡Viva el general Alcazar y las papas fritas!” (21.c4). De nuevo el pueblo, que ahora lo alaba por sus exclamaciones a favor del jefe golpista y lo lleva en brazos (22.a1) sin darse cuenta que, ebrio, no sabe lo que dice. El humorismo no se va a detener. El general es descrito por Hergé en su respuesta a la primera carta que le escribiera Nouma Sadoul el 9 de marzo de 1971 (1989:205): “(...) La ambigüedad de Alcazar es aquélla, simplemente, del *político*. Es el amigo o el enemigo de Tintin según Tintin sirva su causa o es un obstáculo a ésta. La razón de Estado, o, más vulgarmente, la ambición personal, he allí lo que dicta el comportamiento del general (Alcazar, ¡por supuesto!) y no creo que lo veamos bajo una luz más nítida en los *Bigotudos*⁷⁰”.

⁶⁹ No sólo está en el corpus: sale también en (19) *Coke en Stock*, comprando armas y aviones de guerra en el mercado negro...

⁷⁰ Nombre que tenía en mente entonces para sus picaros en (23) *Tintin et les Picaros*.

En la escena que sigue, contrariamente a lo que escribió Hergé a Sadoul, el joven extranjero no sirve precisamente la causa del jefe de estado, y menos es un obstáculo. En efecto, Alcazar es completamente pasivo, viendo a la multitud que le aclama (22.a2), pide que le traigan a ese joven al que quiere conocer. Comparece ante él un extranjero imberbe borracho que ni siquiera sabe lo que está diciendo. El militar está intrigado por el desconocido ebrio – pero afortunadamente europeo – que la multitud entusiasmada le ha llevado. En la mentalidad colonialista de los años 30 cuya influencia indudablemente sufría Hergé, que un europeo haya llegado, aunque sea accidentalmente, a los círculos allegados a un jefe de estado de un país subdesarrollado obviamente es una ganga para el beneficiado, quien desde luego es menos. En efecto, agradecido o deslumbrado, hace inmediatamente coronel a su nuevo visitante extranjero, a pesar de que las fuerzas armadas, como le recuerda su ayudante el coronel Diaz, ya tengan 3,387 coroneles y solamente 49 caporales. Tintin, ahogado en el alcohol, no se da cuenta de absolutamente nada.

Degradado por Alcazar a causa de su observación, el ahora caporal Diaz se une a los contrarrevolucionarios; reunidos en un sótano oscuro, envueltos en jorongos negros, el rostro tapado por un antifaz negro, cubiertos por grandes sombreros charros, escuchan el juramento del nuevo miembro de la sociedad secreta quien remata (22.d4): “(...) Mi lema será de ahora en adelante el suyo: ¡libertad o muerte!”.

El día siguiente, Ramon Bada y Alonzo Pérez, elegantemente uniformados, esperan su turno para entrevistarse con el nuevo jefe de estado. Pero se quedan atónitos a ver llegar a Tintin. El nuevo oficial apenas se había preguntado en el camino cómo pudo haber recibido el grado nombrado coronel; no recuerda nada... Estaba determinado a dar su renuncia y además, tiene que ocuparse del fetiche. Y helo aquí, en los pasillos de palacio presidencial, decidió a espera tras haber visto a sus enemigos. Decide esperar...

Llevado al poder por medio de una revolución poco narrada, llena de sobresaltos y contraórdenes, con multitudes corriendo confusamente por las calles, y ante el acecho de unos contrarrevolucionarios envueltos en cobijas negras y escondidos detrás de antifaces, que llevan sombrero de charro y cargan bombas destinadas al ‘usurpador’, el nuevo jefe de estado, el general Alcazar, parece muy ocupado y no puede recibir a nadie. Lo vemos inclinado sobre su mesa frente a su nuevo ayudante de campo con un aire muy preocupado, mirando lo que podría ser un periódico o un mapa; dice (23.c4): "Es una situación muy delicada", a lo cual su interlocutor contesta: "Sí, muy

delicada". Pero descubrimos – en seis ‘mini-viñetas’ que ocupan el espacio de una normal pequeña – que solamente están jugando ajedrez. Con este humorismo, Hergé insinúa que los jefes de estado latinoamericanos hacen como que gobiernan. Al respecto, Nair María Anaya (2001) señala en la introducción de su libro que la incapacidad de los pueblos latinoamericanos para gobernarse es el tema que surge como rasgo distintivo en la mayoría de las obras que explora en su libro. Señala que la mayoría de los relatos situados en nuestro continente tienen como contexto revoluciones y rebeliones armadas; además, lo que es peor, se da por sentado que este tipo de acontecimiento es el resultado de la naturaleza anárquica e indolente de la población local. Al pasar por alto las posibles causas sociales, económicas o políticas de estos acontecimientos, dice Anaya, la imagen de América Latina como el continente de las revoluciones niega la historia de la región.

Anaya habla de una doble imagen de América Latina, cuyos elementos contradictorios pocos autores ingleses han sido capaces de reconciliar: la cultura indígena es considerada en términos que tienen que ver con el primitivismo, mientras que la nueva sociedad mestiza aparece como un poco más civilizada, pero no al grado de desarrollo de las sociedades anglosajonas.

Así lo explica (2001:103):

Una de las imágenes que emergen de esta perspectiva es la de América Latina como continente de las revoluciones; esta imagen se ve reforzada por el hecho de que a menudo los escritores populares emplean como trasfondo para sus aventuras una gran cantidad de conflictos militares y políticos. La representación literaria de América Latina, como la de otras naciones colonizadas, fue condicionada por acontecimientos históricos relativamente recientes, pero a partir de mediados del siglo XIX la realidad que trasluce es diferente de la realidad de África o India, pues los países latinoamericanos, en su mayoría, ya no eran colonias, sino estados independientes, aunque concebidos a partir de modelos democráticos europeos y estadounidenses.

Retomenos la narración. De repente los saca de su concentración un objeto lanzado por la ventana: Diaz ha lanzado una bomba, que el joven coronel levanta enseguida y echa por donde vino, cayendo en la cabeza del inconforme, quien se tropieza y cae al agua de una fuente. Alcazar le agradece solemnemente (24.c2): “Mi querido coronel, ¡nunca olvidaré que usted me salvó la vida!”. Modesto, el nuevo coronel le contesta: “Diga más bien, mi general, que salvé nuestras dos vidas...”. Diaz se aleja; habrá que volver a empezar. Bada y Perez, reunidos alrededor de unas copas, se sienten engañados: la estatueta que tienen es falsa. Deciden mandar a secuestrar al inoportuno esta misma noche.

En plena noche, dos hombres, vestidos como mexicanos, uno con un gabán de rayas anchas y ambos de bigote y patillas y con sombrero de charro, se encuentran agazapados detrás de unas columnas en el centro de la ciudad. Tintin camina solo con Milou por una calle desierta; hace mucho viento. Las dos primeras viñetas de la página 25 nos permiten anticipar lo que va a suceder: el héroe camina de izquierda a derecha y el que lo va a detener, secuestrar, se halla adelante de él. Tintin avanza a grandes zancadas, decidido, pero Hergé lo dibujo alejado, pequeño. En la siguiente viñeta, vemos más grande, superior, al hombre que lo va a atrapar; su mirada ya se dirige hacia su víctima, de arriba hacia abajo, en un claro vector que cruza el espacio entre las viñetas. Tintin ya se ve disminuido, débil ante la amenaza (que no sospecha) que lo espera. Al parecer, el hombre ya lo vio; hace girar en el aire su lazo hacia el joven, lo atrapa en la viñeta siguiente y lo arrastra en la última. El hombre del gabán le da un golpe de macana en la cabeza y su cómplice, una patada en la cara de Milou, quien queda también inconsciente, en medio de la calle.

En una casucha aislada en lo alto de una colina (25.c2), Ramon y Alonzo se ponen de acuerdo: una vez que Tintin les haya revelado el lugar donde se encuentra el fetiche, se desharán de él: ya los ha estorbado demasiado. Al cabo de un rato, el joven, atado, les es entregado por uno de los secuestradores. Amenazándolo con su pistola, Alonzo se pone a interrogarlo, pero el preso sostiene que ignora donde se encuentra la estatuita; pero, considerando más prudente decirles algo, lo que sea, le indica que el objeto buscado está en su baúl, a bordo del “Ville de Lyon”. Enseguida, Alonzo le anuncia que lo va a matar; Ramon, echando círculos de humo en el aire, lo apura (26.d3): “Apúrate, Alonzo. Sabes que detesto las ejecuciones capitales...” Justo cuando Alonzo apuntaba a la sien del joven (27.a1), entra un relámpago bajo la forma de una bola de fuego⁷¹; el joven ha desaparecido; repuesto del aturdimiento, ya corre hacia abajo. Los maleantes salen y alcanzan a dispararle pero en vano (27.b3), y se lanzan tras él. Han quedado muy maltrechos tras el relámpago: Alonzo ha perdido la mitad derecha de su traje y el zapato del mismo lado; vemos su ropa interior y su pierna delgada y peluda y Ramon ya no tiene las mangas de su saco y su pantalón se ha convertido en short. En cambio, Tintin, quien fue arrastrado por la bola de fuego, sólo sufrió la pérdida de su saco de uniforme y trae la camisa con las mangas desgarradas; su pantalón está intacto y trae todavía sus botas (27.c1).

⁷¹ Recurso usado más tarde en *Les sept boules de cristal*.

Los dos bandidos corren monte abajo tras el fugitivo, pero Ramon es pegado por una piedra por atrás (27.c3) y, al voltearse, Alonzo es alcanzado por otra. Enseguida son amarrados por el extranjero, por medio de cables de luz que se han desprendido de los postes durante la tormenta eléctrica. Así son llevados, tras caminar toda la noche, a la cárcel.

Alcazar espera impaciente a su asistente, quien llega sin cambiarse. Afuera, Diaz ha regresado con un bote de dinamita; mientras busca sus cerillos, el general avienta por la ventana la colilla de su puro que cae en su sombrero, que se enciende. Alcazar ya se sentó a ‘trabajar’ con su ayudante. Su anfitrión gana el partido de ajedrez y el general se levanta furioso echando balazos al aire para aterrorizar a su invitado, pero enseguida se ríe a carcajadas: es una broma que hace a menudo a sus oficiales para espantarlos, recalcando que su ‘Browning’ siempre trae balas de salvas. Recuerda que, hace unos años, un ayudante se espantó tanto que se desmayó y amaneció al otro día con una hepatitis. En ese momento una explosión sacude el entorno. Diaz, al parecer, ha logrado su propósito, pero la cabeza de la estatua del general Olivaro se desprende y lo descalabra. Una multitud asustada y preocupada (30.d1) corre por las calles hacia el palacio, donde les informan que el general está indemne. De nuevo, tenemos a varios mexicanos con sus sombreros anchos. A Diaz, mientras lo están curando, un ‘contra’ le recalca que, para que surta efecto, la dinamita se tiene que enterrar.

Al día siguiente, en la casa de Alcazar, el teléfono suena: es Tintin quien inquiera por su superior. Contesta el médico de cabecera, quien le informa que el jefe de estado tiene hepatitis; en su ausencia, el coronel llevará los asuntos corrientes. Ramon y Alonzo, que creíamos encarcelados, se han evadido; escondidos en la selva detrás de grandes hojas de ficus, todavía con el uniforme de presidiario, traman su venganza contra Tintin, regocijándose de dar pronto con el fetiche.

Ante la negativa de Tintin a aceptar la oferta de 100,000 dólares de Chicklett por entrar en guerra contra el Nuevo-Rico, se trama su muerte. Rodriguez, el secretario del hombre de negocios, se ofrece, por 10,000 dólares, a conseguir a alguien que elimine al estorboso. La mitad del dinero será para el matón Pablo, un hombre fuerte de... bigote, patillas, jorongo y sombrero charro. Bada, por su lado, se sigue entrenando al lanzado del cuchillo utilizando como blanco su antiguo uniforme carcelero.

Es de noche. Escondido entre unos arbustos, Ramón lanza su cuchillo que pasa justo delante del joven y corta, en la acera de enfrente, un pesado racimo de plátanos. Por su lado, Pablo ya va a cumplir con su encargo, y justo cuando dispara, el racimo le cae encima, dejándolo completamente aturdido. El disparo sale y va a dar en una sentadera de Ramon que ya huía corriendo. Traicionado por el ruido del racimo, Pablo es descubierto por Tintin; muy asustado, llorando, el matón le pide al pequeño coronel que le perdone la vida y promete decirle todo, y que haga de él lo que guste. Afortunadamente, magnánimo, el joven lo deja ir.

El año en que Hergé empieza a escribir *L'Oreille cassée*, 1935, es el año del fin de la Guerra del Chaco, una disputa territorial entre Bolivia y Paraguay que duró, militarmente hablando, de 1932 a 1935, con el acuerdo final de la paz firmado en julio de 1938. Ya el 22 de diciembre de 1928, *L'Illustration*, un semanario francés que se publicó de 1843 a 1944, había dado cuenta de un incidente, unos días antes, entre tropas bolivianas y paraguayas, seguido todavía de otros choques. Sin embargo, el conflicto parecía orientarse hacia una solución diplomática. El semanario atribuía las causas de los incidentes a la frontera que no estaba bien delimitada y al territorio en litigio desde hacía más de cuarenta años. Señalaba los esfuerzos de mediación de Argentina, España y el Vaticano. La Conferencia Panamericana, entonces en sesión en Washington, proponía una solución de arbitraje a la cual ambos países manifestaron su intención de someterse. La nota periodística se acompañaba de un mapa “Bolivia y Paraguay y los territorios contestados objetos del litigio”⁷². Han pasado cuatro años, y los países en discordia, sometidos a diversos arbitrajes, han firmado acuerdos de no agresión. Pero la guerra estalla a consecuencia del ataque, por el ejército boliviano, de una guarnición paraguaya. En diciembre de 1932, René Richard, del periódico *Je suis partout*⁷³, escribe (1932:n/d): “Mientras la guerra parecía imposible un mes antes, a consecuencia del alejamiento de los dos ejércitos y de la debilidad de sus efectivos, he allí que a fines de julio fuerzas importantes estaban reunidas, bien armadas. Los Bolivianos se habían conseguido camiones para su transporte”.

⁷² La primera nota de la página, titulada “AU MEXIQUE”, es sobre la investidura como presidente de Emilio Portes Gil, con una foto de él con la banda presidencial.

⁷³ *Je suis partout* (Estoy en todas partes) es un semanario francés publicado de 1930 a 1939, fundado para cubrir la actualidad internacional. Al volverse mayoría a finales de los años 30, los redactores duros, de ideas monarquistas, nacionalistas, fascistas y antisemitas, se imponen y los moderados se ven obligados a renunciar. El periódico se vuelve entonces anti parlamentario, antidemócrata, nacionalista y convencido de la “decadencia” de Francia.

En julio de 1934, nada se ha hecho para detener la guerra. Louis Guilaine, del periódico quincenal francés *Le Temps*, señala que “la victoria militar, de cualquier lado que se fije, debe permanecer estéril puesto que la declaración de 1933 de las repúblicas asociadas de la Unión Panamericana rechaza el reconocimiento de todo estatuto territorial establecido por la fuerza” (1934:n/d). Para él, (1934:n/d): “Paraguay tiene (...) en su contra que, por su declaración de guerra a Bolivia en 1933, se colocó de hecho fuera de la Sociedad de las Naciones. (...) violó el armisticio provisional de diciembre de 1933”. Y sigue Guilaine (1934:n/d): “Así todas las reprobaciones, los exhortos con miras a detener esta guerra, provenientes de la Sociedad de las Naciones, de la Unión Panamericana, de la Conferencia Continental de Montevideo, del Congreso Eucarístico de Buenos Aires, y el llamado de España, la antigua madre patria, a las dos hermanas enemigas, todo ha quedado vano”.

La posición de los Estados Neutros no es menos absurda, señala Guilaine (1934): mientras sus organismos de paz conminan a las partes a cesar el fuego, siguen vendiendo material de guerra a las partes. Ésta es una de las denuncias de Hergé en esta aventura. Para ello, introduce un personaje siniestro, el vendedor de armas Basil Bazaroff, dueño de la Vicking Arms Company Ltd., quien vende sus productos al mismo tiempo a Alcazar y a Mogador, presidente de Nuevo Rico. Este hombre de negocios le fue inspirado a Hergé por un artículo en el número de febrero de 1934 del periódico satírico *Le Crapouillot*, donde se denuncia el papel siniestro de los Estados Unidos y de Gran Bretaña y sus compañías petroleras en esta guerra. Bazaroff no es más que Bazil Zaharoff: de origen griego, escribe Farr (2001), este personaje oscuro se había comprado un título de nobleza inglés y gozaba, por lo mismo, de cierto prestigio. Hergé solamente le cambió el apellido; su físico es igual al original: la barbita característica, el sombrero redondo, el abrigo y el bastón, sin olvidar el indispensable maletín con las fajas de dinero.

Igual de grave e inmoral es la cuestión de los intereses económicos detrás de la guerra. En julio de 1934, Charles Lesca del periódico fascista francés *Je suis partout* hace notar la convicción de los visitantes de la Sociedad de las Naciones de que los intereses económicos, particularmente los intereses petroleros, juegan un papel esencial en la guerra. En *L'Oreille cassée*, exactamente como en la realidad, Hergé opone dos compañías petroleras existentes pero aquí rebautizadas: la “Standard Oil”, ahora “General American Oil”, y la “Royal Dutch Shell” angloholandesa, “Compagnie Anglaise des Pétroles Sudaméricains”.

Guilaine señala la actitud equivocada de los Estados Unidos en esta guerra (1934):

los estados unidos de américa, antes tan pródigos de intervenciones diplomáticas y armadas y de demostraciones navales en las guerras civiles de América Latina donde las vidas y los bienes de sus connacionales podían estar en juego, parecen zafarse de sus obligaciones en el restablecimiento de la paz internacional sudamericana. Se niegan a enviar un delgado a la comisión de control de buenos aires instituida por el consejo de la Sociedad de las Naciones para vigilar la ejecución de las recomendaciones a los beligerantes para el cese de las hostilidades y la solución jurídica del conflicto.

Gracias a la mediación de los ‘neutros’, el 12 de junio de 1935, finalmente, se firma una tregua de doce días y el 14, se detiene la guerra. La Conferencia de Paz, abierta en Buenos Aires a mediados de julio, sufrirá los escollos de la confrontación de tesis hostiles y poco flexibles de los dos adversarios. Y Richard vaticina (1935:n/d): “Se puede medir, en todos los puntos, la divergencia entre las tesis. Por eso es probable que haya que enviar a los jueces de La Haya un expediente hecho sobre todo de contradicciones. No desesperemos de (llegar a) un acuerdo, pero éste será

lento, muy lento”. Tres años después, el 21 de julio de 1938,



es firmado en Buenos Aires un tratado que otorgaba a Paraguay las tres cuartas partes de la región del Chaco, y el resto a Bolivia. Unos años más tarde, se confirmará que no había petróleo en el subsuelo del Chaco. Se estima, por otro lado, que además de las 100,000 víctimas de la guerra, hubo por lo menos igual número de muertos por enfermedades como la malaria. Y ¿qué decir del desastre económico en que quedaron hundidas estas dos naciones?

Y ¿qué decir del desastre económico en que quedaron hundidas estas dos naciones?

Sobre la inutilidad, podría decirse, de la guerra, es importante subrayar, para mayor crédito de Hergé, que al final de la aventura, pone en boca de su héroe el siguiente comentario a Milou, al leer las últimas noticias en su periódico(56.c3): “¡Escucha esto, Milou!... “*La misión científica que acaba de regresar del gran Chapo declaró que no había encontrado rastros de petróleo en esta región*”. No cabe duda que el autor estaba enterado del desenlace de este conflicto infecundo urdido, como siempre, por las potencias económicas.

Tras cerrar el negocio de guerra y muerte con Alcazar, Bazaroff vuela hacia Sanfacion, capital de Nuevo Rico, para una transacción semejante con el jefe de ese estado, el general Mogador. Entre las viñetas 34.b2 y 35.a2, vemos dos aeropuertos dibujados casi idénticos. En la primera imagen (34.b2) vemos a Bazaroff caminando con su piloto hacia su avión particular; detrás de ellos, aparecen los hangares y parte de la terminal aérea del aeropuerto de Las Dopicos, que vemos ense-

guida (34.b3) desde lo alto cuando el avión despegó. Llama la atención la ausencia de pistas; casi todo es de pasto, donde está inscrito en grandes letras blancas “LAS DOPICOS”. El aeropuerto de Sanfacion (34.c1) es prácticamente igual al primero; con el picado vemos su nombre en letras blancas en el pasto: “SANFACION⁷⁴”.

Alcazar, por su lado, se apresta a lanzarse a su tan anhelada Guerra del Gran Chapo⁷⁵: cierra trato primero con Chicklett por el petróleo, motivo ideal para una declaración de guerra contra el Nuevo-Rico. El hombre de negocios le insinúa que Tintin no es de confiar; es todo lo que le puede decir de momento... Poco después, Alcazar firma con Bazaroff⁷⁶ un contrato de compra de material bélico. Cuando el joven coronel regresa al palacio al día siguiente, el dictador lo ignora... Mientras tanto, Alonzo y Ramon leen una noticia sobre un incidente fronterizo entre San Theodoros y Nuevo-Rico. Al otro día, Chicklett regresa a ver al general con una carta del Ministerio de la Guerra nuevorrriqueño en la que supuestamente acusan recibo de los planes de un cañón recién adquirido por el gobierno de San Theodoros. El jefe de estado explota; manda arrestar a Tintin para que sea fusilado y ordena volver a otorgar el grado de coronel a Diaz quien justamente está preparando otra estratagema: una bomba de tiempo. Pero pone su reloj a la hora basándose en uno de la ciudad, ignorando que se han detenido todos por una falla eléctrica. Como consecuencia, su artefacto, que lleva debajo del brazo, explota antes de tiempo. Ya no sabremos más de él.

Ahora el extranjero queda encerrado en una cárcel grande; su celda, en el tercer un piso (36.a4), es parecida a la primera: gruesos barrotes atraviesan una ventana pequeña que da sobre el patio interior. Ahora al menos tiene un catre con un colchón, sábanas y una cobija roja. De repente, una flecha atraviesa la ventana y se clava en la pared del fondo; lleva un mensaje para el prisionero, en el que le indican los pasos a seguir para que alguien pueda arrancar los barrotes, tras lo cual podrá saltar sin temor al vacío. Abajo, varios hombres con un tractor abren el boquete y tienden una cobija para recibirlo en su caída; uno de ellos es Pablo, quien se lleva al joven corriendo bajo una lluvia de balazos. Lo lleva hasta un coche que le han conseguido al extranjero para su huida. Con esta acción Pablo le dice que queda saldada la deuda que tenía con Tintin quien, unos días antes, le había perdonado la vida. También lo tranquiliza sobre su suerte: ya tomó todas sus pre-

⁷⁴ Del francés (être) “sans façons” [sã f a s õ] que significa (ser) ‘campechano’

⁷⁵ Alusión a la Guerra del Chaco; *Chapo*, que en francés se pronuncia [ʃ a p o] y significa ‘sombrero’ (chapeau).

⁷⁶ En *Les sept Boules de cristal* (22,a3), sale del Museo de Historia Natural llevando por la mano a una niña de unos cinco años. Uno piensa en un abuelo con su nieta, pero no ha de ser hija de Peggy y Alcazar...

cauciones, no tendrá problemas. Podemos inferir que tiene buenas relaciones, en una red de poder que lo encubre fuertemente.

Alcazar es despertado en plena noche con la noticia de la evasión de su ex ayudante; si no lo encuentran, mandará fusilar a todos los guardias de la cárcel. En una calle desierta, dos soldados parados a medio camino ordenan a un coche que se detenga. El conductor frena y los dos uniformados se dirigen hacia el lado derecho del vehículo para hablar con él, dejando la vía libre de frente. El coche vuelve a arrancar toda velocidad, dejándoles justo el tiempo de reconocer al fugitivo. Dan la alerta: el individuo acaba de pasar y ha tomado la carretera del sur. Cinco militares armados se lanzan tras él en un potente coche descubierto equipado de una ametralladora. Al alba del día siguiente, divisan una nube de polvo en la llanura: no hay duda, es el cochecito rojo y negro en el que huye el supuesto espía. Pisan el acelerador y empiezan a accionar su ametralladora. El fugitivo ya se dio cuenta y acelera, ganando el paso a un tren, no así los perseguidores que tienen que detenerse; pero confían en alcanzarlo en la montaña, donde su potente motor les dará una gran ventaja. Efectivamente, ya lo ven unas curvas adelante sobre la carretera de tierra que bordea la pared de la montaña, con un precipicio a la derecha. Pero de repente el cochecito sale del camino y cae al vacío entre piedras y polvo; lo encuentran volteado y en llamas. Un guardia se queda arriba mientras sus compañeros bajan hacia el carro en llamas. Súbitamente, se escucha el ruido de un motor: es el de su coche. Suben a prisa y encuentran a su compañero aturdido: seguramente el joven se habrá escondido detrás de unas rocas y lo sorprendió para robarle el carro, con el que ya se adelantó bastante... No importa, comentan: va a ser detenido en el puesto fronterizo, que ya no ha de estar muy lejos. Y se va caminando. En el puesto fronterizo, efectivamente, los guardias ven dirigirse hacia ellos el auto a toda velocidad; no tiene por qué preocuparse, dado que es un vehículo gubernamental. Pero el claxon accionado frenéticamente les llama a atención; además, viene muy rápido. La imagen (41.a2) vale la pena ser descrita: el auto viene desbocado de arriba, en una carretera ligeramente de bajada, en medio de una nube de polvo. La cabeza de Tintin es minúscula, no así la máquina infernal que se acerca, con sus grandes guardafangos y sus dos faros, espantosos ojos en blanco que no ven a los dos uniformados endebles y asustados, a quienes apenas da tiempo saltar de lado; la pluma de madera, habitualmente un símbolo de autoridad que no se traspasa, no resiste la embestida. La madera es pulverizada y el bólido atraviesa el espacio en un segundo. Ahora ya no tiene más que un ojo; el otro no resistió el golpe. El grueso polín ha dejado su marca en el frente del vehículo cuyo conductor, sin embargo, no abandona su

marcha endiablada. Unos soldados nuevorrriqueños apostados en lo alto de un peñón lo ven pasar y dan la alerta a su puesto fronterizo, donde siete uniformados bien armados esperan al fugitivo. En cuanto el coche desemboca de la curva, le lanzan una larga ráfaga de balas que agujeran los neumáticos. Con la velocidad que llevaba, el carro da bandazos y sus ocupantes salen eyectados. El vehículo sigue locamente su trayectoria y sale de la carretera para caer al vacío. El misterioso conductor impetuoso yace inerme en el acotamiento; su perro se repone del golpe. La noticia del intento de ataque del puesto por una autoametralladora santheodorese llega sin demora a oídos del general Mogador, el jefe de estado, quien manda inmediatamente un texto para la prensa en el cual pregona la valentía de sus soldados que detuvieron al enemigo al cual han infligido severas pérdidas. Una multitud enfurecida sale a la calle con pancartas rezando “MUERTE A ALCAZAR”.

En San Theodoros, el dictador se regocija a la noticia de la declaración de guerra. Llama a Chic-klett, quien se frota las manos: una vez más, la “General American Oil” habrá vencido a la “Compagnie Anglaise des Pétroles Sud-Américains”. Mogador no se queda atrás: confía en que ésta no olvide sus promesas. Ramon y Alonzo se encuentran entre las tropas que van al frente de guerra; piensan desertar a la primera oportunidad y retomar la búsqueda de la estatuita.

Los soldados nuevorrriqueños suben a su prisionero, atado de manos, a un camión; tienen la orden de llevarlo a Sanfacción. Hay que notar que se portan muy correctos, respetuosos de su preso, sin violencia. Uno de ellos se queda dormido mientras su compañero tiene la mirada perdida a lo lejos. De repente, al momento en que el camión atraviesa un puente alto, su prisionero los saca de su letargo pasando entre los dos y salta a la carretera con el camión en marcha. Le disparan pero lo pierden de vista: ha saltado abajo del puente. Siguen tirándole desde el barandal, pero el joven ya se alejó por el río. Mientras tanto, en un descanso de la tropa, Alonzo y Ramon están leyendo las últimas noticias, entre ellas el incendio y hundimiento del “Ville-de-Lyon” con la pérdida de toda su carga (la tripulación y los pasajeros están salvos), es decir que el fetiche ya no existe para ellos.

José Trujillo, un acaudalado hacendado, es un hombre rollizo de rostro amable; viste un traje claro y lleva un moño negro sobre su camisa blanca (45.d2). Tiene las clásicas patillas y una barba pequeña en la punta del mentón. Una tarde, es interrumpido por uno de sus peones: llegó un joven extraviado que pide hospitalidad. Su propiedad, edificada en una loma verde (45.d1), contrasta considerablemente con los caminos polvosos, los precipicios, los ríos caudalosos. Sin dudarlo,

en la pura tradición latinoamericana, indica que lo dejen pasar. Como su patrón, el peón tiene un rostro amable y tranquilo; es alto y barbón. Lleva un pantalón negro, y anchas botas de color café, una camisa azul de mangas largas y un fular rojo amarrado al cuello. Para hablar con su superior, se quita el sombrero. En la hacienda también trabajan unas mujeres que llevan alguna fruta en sus canastos; se peinan de chongo, lo mismo una niña de diez años.

Hemos de reconocerle a Hergé el haber mostrado aquí, sin reserva, la tradicional hospitalidad latinoamericana. Don José Trujillo recibe sin dudar al extranjero, lo agasaja con una bebida de frutas tomada en lo fresco de una terraza en el atardecer. Con paciencia, pone a su anfitrión sobre aviso en cuanto a la idea de ir al territorio de los indios arumbayas, que no deja, de todos modos, de describir como "los indios más feroces de toda Sudamérica". Es una nueva oportunidad de presentar al lector a los indígenas como gente temible y peligrosa... Y cuando el joven le pregunta si alguien estaría dispuesto a llevarlo, su trago de jugo no pasa.

Sin embargo, a la mañana siguiente, presenta a su invitado un indio, Caraco. La palabra *caraco* tiene, según el Diccionario *Le Robert pour tous*, las siguientes definiciones: *n.m. (origen oscuro) 1. Vx⁷⁷ Blusa de mujer recta y bastante amplia. 2. Ropa interior femenina que cubre el busto.* (1994: 154). No se entiende por qué Hergé escogió este nombre para un indio y, evidentemente, no hay relación entre un nombre masculino y una prenda femenina. Existen algunas pistas que nos hacen reflexionar sobre esto: en cualquiera de sus dos sentidos, *caraco* es una palabra francesa poco conocida. Quizás a Hergé se le ocurrió el significado viejo y poco comprensible para marcar la lejanía, inclusive el retraso cultural, del indio. Si se trata de la 'prenda femenina' del segundo significado, alguien conociendo esta palabra tendrá la impresión de que el hombre, de cabello largo y expresión ingenua y temerosa, es débil y afeminado. Pero dudamos que los lectores niños sepan la palabra. Entonces, por el lado de la fonética, podemos pensar que, con un nombre hecho de consonantes oclusivas y fricativas, el autor quiso mostrar un indio rudo, que coincide con la imagen del salvaje que quiere transmitir.

Caraco conoce bien la selva y está dispuesto a acompañar al joven río abajo; pero cuando el intrépido le precisa que quiere ir hasta la aldea de los arumbayas, intenta correr. Unos billetes bas-

⁷⁷ Vieux (=viejo). Palabra, sentido o uso de la antigua lengua, poco comprensible hoy en día.

tarán para convencerlo; es más, el fuereño accede a pagarle el precio que pide por su barca. Después de varios días de viaje, al atardecer, el indígena sugiere que se detengan allí para pasar la noche. Como es costumbre, dado que es un personaje menor, sin rango social o militar, habla muy mal el francés, en infinitivo (con una excepción en que usa un futuro simple), dos veces en primera persona y una vez en tercera. Dice a su ‘patrón’ (46.c2): “Pronto de noche, señor...”, a lo cual contesta el europeo: “Es cierto, va a ser necesario detenernos”. Deciden entonces detenerse para pernoctar; abordan la orilla del río y Caraco amarra la barca a un árbol. Sin que haya habido ningún acuerdo o al menos diálogo sobre los turnos de guardia, Tintin se encierra de la manera más natural en la tienda para dormir (46.d1): “Buenas noches, Caraco”. El indígena, que vemos de espalda, sentado de cuclillas junto a la fogata, bien envuelto en una cobija y con un rifle sobre las piernas, le contesta: “Buenas noches, señor...” Hay dos aspectos notables en este diálogo: primero, Tintin llama a su interlocutor por su nombre, mientras éste se dirige a él con ‘Señor’, lo que muestra una relación vertical entre los dos hombres (que ha de tener su origen en el dinero ‘solucionador-de-problemas’ del joven). Por los diálogos anteriores, sabemos que Tintin lo tutea, y Caraco no. Por otra parte, en la escritura misma de los balones, vemos que la expresión de Tintin termina con un punto final, mientras la de Caraco con puntos suspensivos, quedándose literalmente con la última palabra. Al otro día, temprano, Tintin sale de su tienda – propiamente suya ya que su guía no tiene derecho a dormir en una – y constata que Caraco ha desaparecido dejándole la barca; realiza entonces por qué el indio insistió en venderle su embarcación. Y nosotros inferimos que es un traidor sin escrúpulos, que no duda en dejarlos solo en este medio hostil. Los puntos suspensivos adquieren ahora todo su significado: Hergé muestra lo equívoco de la respuesta de Caraco esa noche, inclusive lo mal intencionado de su pensamiento. Remontemos ahora a la viñeta 46.c2, en la que todavía van en la piragua, Caraco sentado detrás del joven: aquí también tenemos los puntos suspensivos de la expresión del indígena. Además, es dibujado ligeramente agachado, con la mirada fija hacia la espalda del joven. Podemos inferir, con su posición encorvada, su actitud cautelosa y su mirada furtiva, y con los puntos suspensivos de su observación, que la parada será ideal para su plan...

Cerca del territorio de los arumbayas, en medio de la selva, viven los bibaros, sus enemigos. Una tarde, los indígenas encuentran a dos blancos en la selva: Tintin y Ridgewell, el explorador inglés que José Trujillo creía perdido. Acerca de este personaje, cabe señalar que había afirmado enfáti-

camente al joven europeo que estaba decidido a nunca volver al mundo civilizado y que estaba feliz entre los arumbayas cuyo modo de vida había adoptado. Sin embargo, paradójicamente, se había quejado de que sus amigos indios nunca aprendieron a jugar el golf que se había esmerado pacientemente a enseñarles. Aquí, Hergé presenta al inglés con una imagen estereotipada del fanático de ese deporte, obsesionado hasta el punto de querer implantarlo en medio de la selva, lo que por cierto es materialmente imposible. Pero si, como lo presume, comparte la vida de los indios, no se entiende por qué trata de imponer a éstos un deporte elitista del mundo civilizado, que no tiene nada que ver con su cultura y su modo de vida. Con estas escenas Hergé nos hace creer que los indígenas no son capaces de aprender ni de jugar un deporte que requiere destreza y precisión, que no tienen la fineza requerida, mostrando así de nuevo la zanja que existe entre el grupo de los ‘civilizados’ (que juegan al golf) y el grupo ajeno de los salvajes.

Inmediatamente, llevando pesados garrotes, los indígenas rodean entre cinco a los dos intrusos, pero el joven no se deja y les pega de varios puñetazos, hasta que uno de ellos le pega por atrás; el anciano caso no opuso resistencia. Finalmente, los indígenas se los llevan atados (50.b3) y los encierran en una casucha donde les amenazan con reducirles la cabeza. Uno de los indígenas les dice, en una lengua figurada como extranjera (50.c1): “*Toth koropos ropotopo barak’h!*”. Mientras tanto, el chamán arumbaya está preparando una poción para sanar a un niño; solamente le falta el corazón del primer animal que se atravesase. Y justamente, aparece Milou quien va con la aljaba del explorador como rastro de él y de su amo; además, trae un pedazo del pañuelo de Ridgewell amarrado a la cola. El indio, preocupado en cumplir con la petición del brujo, se abalanza sobre el animalito y se lo lleva, pero reconoce la aljaba y la tela del anciano y se lo comenta al brujo, quien no le hace caso; es más, lo corre y decide quemar las evidencias para recuperar su poder que se ha mermado a causa del inglés. Cabe subrayar que ambos personajes hablan perfectamente el francés (de 50.d3 a 51.d3), a pesar de ser – en la tradición hergeana – seres inferiores.

Los dos prisioneros están completamente sometidos: están sentados en la yerba al pie de un tótem. El sacerdote bibaro, cuchillo en mano, invoca, siempre en francés impecable, a los “espíritus de la selva” a quienes va a sacrificar a los dos extranjeros. Es una visión muy somera, simplista, de este rito que es mucho más que el acto de barbarie asesina que Hergé quiere que el joven lector crea. Los bibaros nos recuerdan claramente a ‘*los jíbaros*’ no solamente por la similitud fonética de su nombre, sino sobre todo por su tradición de reductores de cabezas. Es decir, Tintin se encuentra en manos de indígenas salvajes que todavía tienen entre sus costumbres cortar y redu-

cir cabezas. Una vez más, Hergé utiliza las creencias y los ritos para hacer humorismo a costa de los nativos.

El sacerdote escucha de repente una voz, que supuestamente es de los espíritus, instándole a declinar a ultimarlos (51.a1 y a2): “¡Detente, o jefe de los bibaros, los Espíritus de la selva no aceptan este sacrificio! Estos dos extranjeros son sus amigos. Les vas a devolver la libertad”. Asustado, deja caer su arma y alcanza musitar (51.c2): “¡B... b... bien!”. Al alejarse los dos extranjeros, uno de los indios se prosterna detrás de ellos. Un clásico caso del blanco transformado en un ser superior, al gozar de la ‘protección’ de los dioses fruto de un ardid bien concebido. Mientras tanto, delante de algunas personas para que conste que tiene el poder de curar, el chamán arumbaya se dispone a arrancar el corazón de Milou para darlo al niño enfermo (su francés también es perfecto). Pero alguien le dispara una flecha que se le entierra en una nalga: es el explorador, llegando justo a tiempo acompañado de Tintin y de Bikoulou quien había ido a buscarlos. Dos indígenas que jugaban el golf que el inglés nunca logró enseñarles, pierden una pelota que pega justo en un oído de Tintin. Ridgewell regaña a los muchachos (52.d1): “Wé houn goun! stoum érikos! Kemahal onerdecos s’ch proporos rabarokh!”.

El tema de los arumbayas y el golf es reiterativo en este libro y regresará en el último, *Tintin et les Picaros*. Es una muestra, aunque humorística, de la aculturación con la que, ahora más nunca, sueñan los países ricos: crear necesidades, hacer que, a expensas de su cultura propia, los países pobres adopten costumbres extrañas, empiecen a considerarlas modernas, necesarias e importantes, y consuman sus productos. Este fenómeno existe desde la colonización. Pero ¿qué harían los arumbayas con el golf, primero por sus costumbres tan alejadas de esas prácticas elitistas, y sin el espacio necesario, en medio de la selva? No tiene sentido, es un humorismo gratuito a costa de los nativos que, aquí, son representados como salvajes, no bastante finos para jugar golf.

Por su lado, Ramon y Alonzo andan de nuevo libres: han desertado. Están cerca de donde se encuentra Tintin y lo sorprenden; como están armados, lo someten fácilmente. Le hacen ver la pérdida del fetiche en el incendio, pero el joven les dice que el verdadero no estaba a bordo. Alonzo lo conmina a decirles dónde está. El joven le hace una treta pero no puede sólo contra dos. Pero poco a poco, la suerte deja el lugar al ridículo: primero Alonzo pega a su compañero por equivocación y luego, al alzar su rifle con el cual iba a pegar al extranjero, alcanza una gruesa rama que le cae encima y lo deja inerme. Así, son sujetados sin dificultad por su adversario quien encuentra

entre la ropa de Alonzo un papel con anotaciones manuscritas sobre un diamante escondido en la estatuita de la oreja rota. El maleante, en posición de inferioridad, es obligado a revelar todo: descubrieron el papel a bordo del barco que los tría de vuelta a Europa; lo había perdido Tortilla, a quien venían siguiendo. Cuando se enteraron del robo del fetiche, entendieron el significado del manuscrito y decidieron quitar la pieza a Tortilla. Ahora van en la piragua de Tintin, los dos atados; le preguntan qué piensa hacer de ellos, a lo cual el joven les contesta que los va a entregar a la justicia, lo han merecido. Socarrón, Alonzo repite (55.c2): “¿Entregarnos a la justicia? ¡Jé jé!”. En ese momento, habiéndose desatado inexplicadamente, se levanta y toma el segundo ramo con el cual pega a su celador en la cabeza. Inmediatamente, el joven se cae al agua del río infestado de pirañas, para regocijo de Ramon que sigue sujetado. Se alejan; Alonzo lamenta no haber pegado suficientemente fuerte: su víctima ya alcanzó la orilla. Pero según Ramon, de todos modos llegarán a Sanfacción antes que él.

En la capital, el agente de viaje que vende al joven su boleto de regreso habla obviamente un francés perfecto; no lleva bigote pero sí las patillas y viste un traje ocre. Por su parte, Ramon y Alonzo, enterados, como Tintin, de que el millonario Samuel Goldwood es quien tiene el fetiche, no se dan por vencidos. Mientras el magnate pasea tranquilo en la cubierta, hurgan en su camarote y encuentran el ansiado tesoro. Al salir, se topan con su enemigo que, también tras el fetiche, acaba de llegar en avión para hablar con Goldwood. Son amagados y al poner ‘las manos arriba’, Alonzo deja caer la pieza, de la cual sale rodando un diamante que se precipita a las aguas del mar. Los tres hombres forcejean y ruedan debajo del pasamano. Los dos maleantes no lograrán subir a la superficie: son llevados por unos diablitos bribones y sonrientes. Una manera edificante de enseñarnos que los malos siempre son castigados.

1.5. Cambio del mundo

L’Oreille cassée es el primer libro de todo el acervo en el que el mundo queda peor. En efecto, Tintin no desmantela ninguna banda (de ladrones de tesoros culturales); es más, su mérito es poco ya que los dos sudamericanos que se habían apropiado de la estatuita mueren ahogados en el Atlántico. Si bien recupera la pieza, Tintin la entrega en pésimo estado: remendada con alambres y clavos. Aún así, la vuelven a colocar en su pedestal en la sala de museo. Ya no tiene el esplendor de antes, ahora se ve triste, más bien ridícula.

2. *Les sept boules de cristal* (1943)

2.1. Motivación al viaje

Les sept Boules de Cristal es el primer libro – de todo el acervo – en aparecer en la categoría de motivación ‘al rescate’. La motivación de Tintin aquí se da paulatinamente: en efecto, él apenas se había enterado, por el incidente durante la presentación de Ragdalam en el Music-Hall y luego por medio del periódico de la mañana, del mal misterioso que empezaba aquejar a los científicos regresados de la expedición al Perú. Ahora lo consultan los Dupondt que le llevan una caja de madera con pedazos de una esfera de cristal, lo que le permite pensar que no se trata de una coincidencia. Así orientado, Tintin decide impedir una desgracia: que los demás científicos que regresaron de la tumba del Inca caigan en un letargo misterioso e interminable. Es una primera manera de ‘salvar’ a los amigos. No son propiamente sus amigos, pero como científicos que han vuelto de una importante y difícil expedición a América Latina, gozan de toda su simpatía. Cuando dos de los siete exploradores han caído en profundo sueño, Tintin (9.a1) exhorta a los Dupondt a hacer algo para detener la extraña hecatombe. Pero aparece otro motivo de preocupación: Tournesol, salido a pasear por el parque del castillo, no aparece; Tintin no comprende lo que pasa y para él, muy afligido, lo único que importa ahora es ponerse sin demora a buscarlo (42.b2); ése es el verdadero rescate que tendrá que efectuar.

2.2. Nudo del conflicto

En esta aventura el nudo del conflicto es obviamente de ‘amigo desaparecido’. Es un caso muy sonado en la obra de Hergé, primero porque refleja la zozobra que reinaba en el ambiente de Bélgica, en plena guerra, y luego porque se esfuma de la manera más inexplicable (42.b2) el personaje más inocente y simpático, amigo de Tintin y Haddock.

Otro nudo del conflicto que hallamos aquí es el de ‘científicos aniquilados’. En efecto, siete científicos que recién habían regresado de una expedición en Los Andes, caen uno tras otro en un profundo letargo (18.a1). Durante una oscura noche de tormenta, desaparece la momia inca que estaba en una vitrina en la sala del Prof. Bergamotte, uno de ellos. Esa noche, Tintin, Haddock, Tournesol y el profesor sueñan con la momia arrojándoles por su ventana una bola de cristal que estalla en mil pedazos en el suelo junto a su cama. La confusión es grande: la ficción del sueño se convierte en realidad: uno tras otro, efectivamente, los siete científicos reciben los efectos de una

bola de cristal cuyo contenido los hace caer en un profundo letargo. A los pocos días, se encuentran en un hospital, donde, cada día a las 10:30 hrs., entran en una severa crisis nerviosa para recaer enseguida exánimes.

2.3. Dinámica de la aventura

Les sept Boules de cristal es la aventura, sin lugar a duda, con más carga policiaca, la mejor realizada en este aspecto. Nos hallamos en un ambiente pesado, en un suspenso siniestro, muy a la Hitchcock, con el extraño letargo que afecta a los siete científicos, luego con, en una larga noche de tormenta, la desaparición de la momia inca y la misma pesadilla para todos, y con el secuestro inadmisibles de Tournesol. Vamos detrás de Tintin en busca de los indicios que nos han de llevar a su paradero: un hombre que huye en la noche y su grito tras un balazo, sangre en un bosque, un coche negro en fuga con Tournesol a bordo, huellas de neumáticos en el lodo, rastros de pintura de coche en un tronco de árbol, retenes violados por los bandidos, etc. Cabe señalar que por el aspecto del letargo misterioso de los siete exploradores, el relato podría también encontrarse en el renglón ‘científico’.

2.4. Análisis

Estamos en el teatro del “Music Hall Palace”; en el programa, dos extranjeros: Ragdalam el faquir y Ramon Zarate el lanzador de cuchillos. Dos tradiciones extranjeras: primero aparece en el escenario el faquir Ragdalam. Es un hombre alto con turbante y lentes oscuros; viste un redingote negro sobre pantalón negro, chaleco y camisa blancos; debajo del moño blanco, lleva una medalla grande, su condecoración de la Orden del Gran Naja Rosa recibida, se jacta, de manos de “su Alteza el marajá de Hambalapur” (7.d2). A diferencia del faquir malo de (4) *Cigares* y (5) *Lotus* que infligía el ‘veneno que vuelve loco’, Ragdalam es bueno: su espectacular actividad, la hipnosis, es aquí inofensiva pero encarna un poder recóndito que presume justamente el personaje (7.d2): “(...) el secreto del misterioso poder que detengo me fue revelado por el célebre yoghi Chandra Patnagar Rabad”. Hergé muestra al lector una vez más lo misterioso de la cultura oriental y ahora, reconozcámoslo, sin usarla para ridiculizar al Otro. A continuación, el faquir presenta a su asistente, Madame Yamilah, que tiene dones de vidente. Hundida por el asceta en un profundo estado hipnótico, Madame Yamilah empieza a adivinar diversas cosas acerca de las personas en la sala, hasta que percibe la desgracia del esposo de una señora de la tercera fila: su esposo, el

cineasta Clairmont, acaba de sufrir un mal misterioso. Conmocionada, se desmaya, y el número es suspendido.

Enseguida entra en escena Ramon⁷⁸ Zarate. Es mexicano: viste un traje negro de charro; de su hombro izquierdo cuelga un zarape rojo, del mismo rojo que su corbata y su ceñidor. Saluda de un movimiento amplio del sombrero. Por si hubiera duda sobre su nacionalidad, tenemos la escenografía: varios cactus bien recortados en cartón sobre fondo de llanura verde y montañas áridas de color arena. Antes de iniciar, explica a la concurrencia que su número es extremadamente peligroso y solicita el mayor silencio. Habla francés muy correctamente, hasta con giros ‘elevados’, pero tiene un acento hispano muy marcado, como Ramon en *L’Oreille cassée*. Luego, a través de los binoculares de Tintin, lo vemos revisando, callado, la punta de un puñal. Y ¡sucede que es Alcazar!: el joven acaba de reconocerlo. Recuerda haberlo conocido en Sudamérica y se pregunta cómo es que ‘vino a parar’ en este escenario; lo dice con una cierta frialdad, sin el gusto que se siente al encontrarse con un viejo conocido: recordemos que el general, entonces dictador en San Theodoros, influenciado por el negociante en armas Chicklett, lo había acusado de espionaje y condenado a muerte. Seguramente, después fue destituido. Ahora que sabemos de quién se trata, caben dos observaciones: primero, no veo la necesidad de Hergé de haberlos presentado tan claramente (fácilmente) como mexicano. Con ello, el lector asocia de nuevo *l’Oreille cassée* con México: antes, era por los sombreros grandes, los gabanes con grecas y las cartucheras; ahora, también por medio del personaje mismo y del escenario. Por otro lado, parece que, dado que ha dejado de ser un personaje importante, para “venir a parar en un escenario de Music-Hall” (*dixit* Tintin en 10.a2), ya no tiene el derecho, a los ojos de Hergé, de hablar el francés sin acento como en la primera aventura del corpus, cuando era jefe de estado. Sin dirigirse a él, empieza a lanzar sus cuchillos hacia su asistente con gran destreza, clavándolos cerca de su cuerpo sin herirlo. El asistente de Alcazar es un indio de rostro impasible y cerrado, de perfil muy marcado, que no parpadea ni con los cuchillos que se clavan secamente en la madera a unos milímetros de su cuerpo. Viste un gabán de rayas anchas de los Andes, un pantalón café y zapatos indefinidos del mismo color. Zarate se dirige a él en una sola ocasión, para preguntarle si está listo (10.d2): “¿Esta (sic) usted?” a lo cual el indio contesta con un lacónico “Si (sic)!” El hábil Zarate/Alcazar anuncia la culminación de su número (10.c2): “Y ahora, *señores et señoras* (sic), voy a ejecutar

⁷⁸ De nuevo “Ramon”, como Ramon Bada en *L’Oreille cassée*...

delante de ustedes, por primera vez en Europa, el lanzamiento del puñal, los ojos vendados... ¿Puedo pedir⁷⁹ que alguien de entre ustedes venga al escenario para vendarme los ojos?” Enseguida lanza exitosamente un puñal hacia el blanco que su asistente detiene con las manos sobre su pecho.

Tras el desmayo inesperado, el faquir Ragdalam, con un sombrero amplio y sus lentes oscuros, medio escondido detrás del cuello levantado de su gabardina (12.b3), va por los pasillos del bastidor; una bufanda rosa tapa la medalla que lucía unos momentos antes, llevando del brazo a Yamilah quien viste un abrigo corto de astracán negro y disimula su rostro desolado en una pañoleta amplia de color azul, el mismo color que su vestido. El silencioso andar de la pareja es interrumpido por Tintin quien pregunta dónde se encuentra el camerino de Ramon Zarate.

En su camerino, Zarate está descansando; de repente, alguien toca a su puerta: es Tintin. El latinoamericano se exclama (13.a1): “¡Caramba! (sic)... ¡Tintin!... ¡Mi antiguo ayudante de campo!... Amigo mio (sic), ¡qué sorpresa!... ¡Ay! ¡Dios de mi vida! (sic)... ¡Qué feliz estoy de volver a verlo!” (no parece tenerle rencor por la “traición” de *L’Oreille cassée*). Inquieta sobre “ese individuo”; al contestarle el joven que se trata de su amigo el capitán Haddock, expresa (13.a3): “¡Los amigos de nuestros amigos son nuestros amigos (sic)!... ¡Encantado, señor colonel (sic), encantado!”. Volteando hacia su asistente, le dice en español (13.a4): “Descuida, no es la policía...”; la respuesta del indio es “¡Ah! ¡bueno!...” El ex militar explica medio sonriendo a su anfitrión que, desde que la policía vino a verificar los papeles, su asistente Chiquito – un nombre apropiado para una persona hecha menos así – ve policías por todos lados. Vemos en esto una marcada diferencia entre los dos personajes: Zarate/Alcazar tiene presencia y labia y es invitado a presentar sus dones de lanzador de puñales, mientras Chiquito es completamente pasivo, retraído, hasta podría perder la vida de una puñalada accidental. Suponemos que vive de ilegal en el país, ya que es temeroso de la policía.

Alcazar ofrece a Haddock⁸⁰ una copa de aguardiente que le hace toser. El capitán, sin embargo buen bebedor, casi se ahoga con la bebida. Claro, él bebe whisky inglés, no de ese alcohol desconocido demasiado fuerte que se bebe en Sudamérica. El general explica que “ese viejo canalla” de Tapioca ha tomado el poder, lo que lo obligó a expatriarse; después de ejercer diversos oficios,

⁷⁹ Aquí es donde su habla es “elevada”: usa la forma interrogativa « *Puis-je... ?* », un poco más elegante que la forma familiar « *Je peux... ?* » o « *Est-ce que je peux... ?* »

⁸⁰ No se ve si Tintin recibe una copa, y menos si bebe. Y beber no sería lo propio de un héroe edificante.

se hizo lanzador de cuchillos. Sus anfitriones se despiden intempestivamente: Haddock no quiere perderse el siguiente número, que es de prestidigitación.

Varios días después, el Prof. Bergamotte recibe en su casona a su amigo Tournesol, Tintin y



Haddock. El científico tiene encerrada en una vitrina (28.a2) en su biblioteca – no en un museo como debería ser –, la momia de Rascar Capac, “El-que-desata-el-fuego-del-cielo, que se trajo del Perú con la expedición, lo que es una muestra indiscutible de saqueo cultural. La momia, postrada en su jaula de cristal, está sentada atada en ‘posición del feto’ con los puños sobre la mejías, como sosteniendo la cabeza. ‘Ve’ por las cavidades de los ojos y su boca

tiene un rictus guasón. Lleva una corona de oro con una cabeza de águila en el frente y plumas atrás, un brazalete ancho en cada puño y un collar de perlas del mismo material. Pronto va a empezar a cobrar vida en la imaginación y en los sueños de los protagonistas, en una impresionante noche de tormenta.

Desde la primera viñeta, con la conversación de Tintin con su vecino de asiento en el tren, Hergé nos introduce en un ambiente pesado, de misterio, de zozobra, que va a caracterizar la aventura y reflejar claramente la sombría realidad de la época (1943), negra como los nubarrones que cubren la mansión del Profesor Bergamotte, agobiante como el calor insoportable de esa noche de tormenta.

Después de los poderes psíquicos de Ragdalam, el autor vuelve a referirse, ahora acerca de Sudamérica, a lo que llama sin ambages ‘ciencias ocultas’. En efecto, el prof. Bergamotte ha redactado una memoria sobre las ciencias ocultas del antiguo Perú y presta su escrito a Tintin para que lo lea (30.b2): “Dentro de miles de lunas vendrán siete extranjeros de cara pálida, y profanarán la morada sagrada de *El que desata el rayo*. Y esos profanadores se llevarán el cuerpo del inca a su lejano país. Pero la maldición divina se encadenará a sus pasos y los perseguirá más allá de los mares y las montañas...”. Se dispone a leer la continuación, pero es interrumpido por un rayo que entra por la chimenea de la biblioteca (30.c2); una bola de fuego se pone a girar en la habitación, levanta a Tournesol en su silla y lo deja en la mesa, hace girar sillas, libros, herramientas de chimenea y los más diversos objetos. En un gran estruendo, se lleva a la momia, dejando en la vitrina quebrada la corona y los dos brazaletes.

Unas horas más tarde, la momia penetra por la ventana a la recámara del joven, el seño fruncido y la sonrisa siniestra. De pie, apoyada en los huesos frágiles de sus piernas, alza encima de su cabeza una bola de cristal que avienta con fuerza al suelo, quebrándola en medio de una nube de humo. Tintin se despierta asustado: el viento y la lluvia han empujado la ventana que se rompió al pegar la esquina de una cómoda. Se levanta y la cierra, reponiéndose de la pesadilla. De manera extraña, lo mismo soñarán Haddock y Tournesol, quien salen despavoridos de sus cuartos. La momia, al parecer, no se hace presente más que en sueños. Pero da la impresión de todos modos que la maldición del inca está rondando... En efecto, sucede algo extraño: el profesor Bergamotte está profundamente dormido en su cuarto cuyo postigo quedó bien cerrado, así como la ventana, pero en el suelo yacen unos vidrios... Y el hombre no sale de su sueño profundo, aunque lo llamen y sacudan; más tarde despierta en un sobresalto, suplicando piedad, viendo demonios que lo van a estrangular. La bola de cristal ha hecho su trabajo... Ya hay una nueva víctima de lo que parece ser una maldición... Con los días, se van sumando hasta siete atormentados, los siete de la expedición, que se retuercen en sus camas de hospital (49.c), al entrar cada día, a la misma hora, en un trance inexplicable.

Al principio de la historia, en el tren que lo lleva a Moulinsart, Tintin está leyendo en su periódico la noticia del regreso de una expedición arqueológica de los Andes; el pasajero sentado a su lado, asomado sobre las hojas desplegadas, hace una atinada observación sobre el saqueo cultural y, sobre todo, le recuerda la maldición que se había abatido sobre los arqueólogos que regresaron de Egipto con Howard Carter. Vaticina una desgracia semejante para los siete científicos recién regresados del Perú. No cabe duda: los exploradores se han traído la maldición, personificada en la momia desatada, que se abatiría sobre ellos. La referencia histórica es evidente: es la del descubrimiento de la tumba de Tutankamon. Hergé retoma la maldición de la tumba ya explotada, narrativamente hablando, como vimos, en (4) *Les Cigares du Pharaon*. Recordemos que el egipólogo inglés Howard Carter había descubierto, el 4 de noviembre de 1922, la entrada de la tumba de Tutankamon. La famosa “Leyenda de la Maldición del Faraón” de hecho no fue más que un invento de algunos periodistas. Es cierto que el amigo y compañero de excavaciones de Carter, Lord Caernarvon, morirá poco después, pero fue a consecuencia de un mal piquete de mosquito. Los demás científicos involucrados en estas excavaciones, por su parte, fueron muriendo durante los años siguientes de muerte natural. Y Carter, quien sin embargo fue el primero en ingresar a la tumba, fallecerá 17 años después.

La noche de tormenta da el paso a un día soleado. Pero no todo está bien: Tournesol no aparece y todo mundo lo busca en el parque del castillo. Por la mirilla del pabellón de cacería, a la orilla del parque, una mano sale y empieza a disparar sobre Tintin y Haddock que vienen guiados por Milou que ha encontrado el paraguas del científico. No sabemos quién es... La persona de 'la mano' es despojada de su arma por Tintin, pero logra huir por la ventana y saltar en un coche negro que arranca raudamente. Una orden de detención es lanzada y se instalan retenes. En el coche negro, una voz se escucha (45.c2): "¡Rayos! ¡Unos gendarmes!..." Y se siguen derecho, dejando justo el tiempo a los dos uniformados para hacerse a un lado⁸¹. En otro reten, se detiene un coche beige cuyo conductor lleva patillas y bigote; recordemos que es un signo distintivo de los latinoamericanos para Hergé. El hombre sentado a su lado no se distingue muy bien; solamente vemos su rostro impasible, de rasgos duros, como los arumbayas que había descrito Walker en su libro, en (6) *l'Oreille cassée*. Más adelante, los gendarmes, con la ayuda de Tintin, se dan cuenta que los sospechosos viajan en un coche beige, como el del reten. Varios días después, el vehículo es encontrado en el fondo de una dársena del puerto de Saint-Nazaire, donde Tintin y Haddock ya se encuentran. El comisario les informa que los hombres embarcaron después de hacerlo desaparecer.

Alcazar, por su lado, también se halla en el puerto; se dispone a abordar el barco que lo ha de llevar de regreso a América Latina. Es interrumpido por Tintin quien llega corriendo para saludarlo. Se exclama sonriendo (57.a1): "¡Ay Dios de mi vida!... ¡Tintin! ¡Amigo mio (sic)!". Al joven que le pregunta si se va de gira, le contesta que dejó el escenario porque se ha quedado sin su asistente. Chiquito ha desaparecido hace diez días, diciéndole que no lo buscara y que no se preocupara por él. Haciendo conjeturas, el joven le pregunta si ese Chiquito es un verdadero indio, al lo cual el ex general contesta que sí, es más, es un descendiente de los incas que en realidad se llama Rupac Inca Huaco. Con esta información, las sospechas empiezan a inclinarse hacia Sudamérica y sobre todo, hacia los indios del continente. Tintin explica a su amigo (62.a2): "En mi opinión, Tournesol, secuestrado por Chiquito, un indio peruano, está a bordo del "Pachacamac", un carguero peruano, con rumbo a Callao, un puerto peruano".

⁸¹ Lo mismo había hecho el extranjero en (6) Oreille, al embestir con el coche la viga del puesto fronterizo nuevorrriqueño.

2.5. Cambio del mundo

El otro caso de empeoramiento del mundo es *Les sept Boules de cristal*: tiene que ver, de nuevo, con la cultura latinoamericana: la momia – ahora robada ‘al revés’ de (6) *Oreille*, es decir a los incas por los europeos – desaparece repentinamente en medio de una bola de fuego y reaparece, espantosa, en varias pesadillas. Además, ha sido secuestrado el buen Tournesol: una pérdida – temporal – para la ciencia y para Tintin y su familia.

3. *Le Temple du Soleil* (1945)

3.1. Motivación al viaje

Le Temple du Soleil, continuación de *Les sept Boules de Cristal*, obviamente se encuentra también en la categoría de “ir al rescate”, dentro de la motivación ética. La pista que siguen Tintin y Haddock para encontrar a Tournesol los lleva a Callao (Perú). Llegan allá sospechando (1.a3) que su amigo se encuentra a bordo del “Pachacamac” que está por arribar al puerto. En esta viñeta se advierte toda la motivación de Tintin, expresada en su necedad en encontrar a su amigo. La historia consiste en un largo y arduo recorrido por los Andes hasta una ciudad inca donde el Tournesol permanece cautivo.

3.2. Nudo del conflicto

Lógicamente, el primer nudo del conflicto es el “amigo secuestrado”. La pista borrosa de *Les sept Boules de Cristal* se ha convertido finalmente en un viaje forzoso (7BOU.62.a3) a este país lejano donde Tintin y Haddock libran una lucha contra el tiempo, primero para dar con el paradero de Tournesol y luego para no morir, junto a él, en la hoguera.

También tenemos aquí a ‘científicos aniquilados’, los mismos de la primera parte. Habrá que esperar hasta el desenlace de esta aventura para enterarnos del maleficio que los había hundido en ese profundo sueño agitado de espasmos pavorosos: en efecto, el gran sacerdote inca, quien se ha vuelto amigo de Tintin, a petición de éste (es muy respetado desde que habla y le ordena al Sol), libera a los siete exploradores del maleficio que les estaba imponiendo a distancia (60.c3).

3.3. Dinámica de la aventura

Le Temple du Soleil, a diferencia de *Les sept Boules de cristal*, no es ‘policíaco’. En efecto, ahora, decepcionado por la policía y renunciando a su asistencia, Tintin lleva a cabo su búsqueda por

sus propios medios, con la ayuda del capitán y de Zorrino y, tras pasar a un lado de la muerte, libera a Tournesol.

3.4. Análisis

Por una bella tarde, el jefe de la policía del puerto de Callao (Perú)⁸² recibe una llamada en la que le anuncian la visita del capitán Haddock y de Tintin, reportero. Puesto que la policía de Saint-Nazaire le había avisado sobre su visita, no duda en recibirlos. El comisario es un hombre rollizo de rostro amable, de patillas y bigote; viste un traje claro y lleva un moño rojo oscuro sobre una camisa azul claro. Fuma con elegancia un cigarro con una boquilla. Su oficina es agradable, con un toque tropical que ilustra fácilmente el lugar adonde nos ha llevado el autor (1.a2): está sentado detrás de un amplio escritorio de madera sobre el cual yacen unos cuantos papeles, junto a una lámpara, un teléfono y una caja de puros; el conjunto del mueble incluye dos sillas tapizadas de rosa fuerte. Por una puertaventana que abre sobre un balcón con vista a un jardín, se ven, un metro más abajo, unas hojas de palmera y de plátano. Más lejos, se erige una casa que conocemos como de ‘estilo mediterráneo’, de dos pisos, blanca, con techo de tejas, y al fondo aparecen unas colinas desérticas e inhóspitas que resaltan sobre el cielo azul.

Como es costumbre en la obra de Hergé, siendo un personaje de cierto rango, el policía habla francés sin ningún acento. Después de resumir la situación, acuerda con sus visitantes mandar inspeccionar el “Pachacamac” una vez que haya anclando en el puerto, con el fin de averiguar si realmente Tournesol está a bordo. De repente, Tintin, quien estaba sentado medio volteado hacia la ventana, se levanta de su asiento en un salto, sosteniendo haber visto a un indio espiando. Sabemos desde *Les sept boules de cristal* que ‘el indio’ es el sospechoso de la desaparición del científico. De la viñeta 1.b2, cuando Tintin salta de su silla, a c1, cuando apunta con el índice hacia el jardín, un indio es señalado insistentemente literalmente por medio de un vector que apunta hacia él: primero, en b1, el vector es la posición inclinada del joven que se lanza hacia la ventana en un gran impulso para ver al indiscreto; luego apoyado en el barandal de la ventana, su dedo acompaña su mirada, lo mismo en la viñeta siguiente en la que ya lo alcanzaron Haddock y el comisario. Así, sin ser visto, el ‘sospechoso’ ya es señalado claramente. El funcionario minimiza la supuesta

⁸² En la primera viñeta, Hergé nos muestra, en un mapa de Sudamérica, el Perú resaltado en rojo donde los demás países son pintados de colores ‘apagados’.

aparición de un espía e invita a sus anfitriones a tomar (1.d3) “una copa de este excelente pisco, el licor del país, que beberemos a la salud de su amigo Tournesol”.

En esta aventura, el comisario es el único representante de la administración; tiene su importancia porque encamina, de buen fe, a los visitantes sobre la pista de su amigo secuestrado. Como en varias otras aventuras, el único representante del poder es la policía, cuya función en la narración es asistir a Tintin o perseguirlo. No es de sorprenderse: los estados adonde el héroe acude son por lo general estado totalitarios donde tiene que intervenir contra una injusticia o bien del cual es víctima. Aquí, con el salto temporal hacia atrás, no vamos a encontrar a un gobierno formal, sino una sociedad casi secreta, recluida en un templo oculto en el corazón de una montaña de los Andes: una sociedad religiosa, no política, cuya jerarquía está muy marcada, con los grandes sacerdotes arriba y, abajo, los soldados y las cantantes de las procesiones. En este libro son menos numerosas las alusiones a la vida política del lugar. Lo que sí leemos son el trato hacia la gente y los comentarios del capitán Haddock sobre el país.

Poco después, en la calle, los indígenas observan a dos extranjeros que deambulan, uno, el más grande con barba, de muy buen humor, y el otro, más joven, con aire preocupado. De repente, un cuidador de alpacas ve al mayor de ellos acercarse a uno de sus animales para acariciarlo debajo de la barbilla y hablarle. El indígena le dice, en un francés con puros infinitivos, que tenga cuidado con el animal, pero el hombre se burla de él diciéndole “Y ¿qué? Tu alpaca, no me la voy a comer, ¿o sí?”. Enseguida la llama le escupe copiosamente en la cara; el cuidador le explica que las llamas siempre hacen así cuando se enojan. A los transeúntes el incidente les da mucha risa. En efecto, la escena es cómica: un animal escupiendo a un ser humano. En Europa, en general no se sabe de un animal que escupa, por lo que la inclusión de este episodio hace reír a lector. Pero el autor va más lejos con la expresión que espeta así el extranjero al niño.

Un hombre de gabán de rayas en forma de ‘v’ y sombrero amplio de borde caído, escondido sospechosamente detrás de una esquina, observa a qué hotel los dos extranjeros entran (3,a3): “Hôtel Cristobal Colon. Bueno (sic)...”. Al otro día, el comisario los cita en el muelle de la dársena 24: el “Pachacamac” está a la vista. Pero dado que se ha izado el pabellón de “enfermedad a bordo”, un médico es enviado en una lancha rápida. Poco después, se iza el pabellón de cuarentena y el médico regresa; han disminuido la velocidad de la lancha para darle tiempo de anunciar al comisario, en un francés perfecto, que hay tres casos de fiebre bubónica a bordo; habrá que esperar

tres semanas. Se clava en él la mirada acuciosa (el vector en 5.b2,) de Tintin. Aunque el médico se haya alejado del muelle y de hecho haya completamente salido de la siguiente viñeta (5.b3), siguen dirigidos hacia él la mirada y el dedo índice del joven suspicaz, quien inquiere con el policía sobre su raza. En 5.c1, el médico debe haberse alejado aún más del marco de la imagen y todavía sigue clavada en él la mirada del joven quien está más ocupado tanteándolo que atendiendo la respuesta – a su pregunta – del agente.

No cabe duda: el médico es cómplice porque lleva el estigma de ser un indio quechua. No se imagina que Tintin lo sospecha de participar en la conspiración que mantiene secuestrado a Tournesol. Durante la noche siguiente, la calma es rota por un ruido extraño en la cubierta del Pachacamac. Al percatarse de ello, una voz se exclama en español (6.d4): “¿Qué pasa allí abajo?...” En 7.a2: “¿Quién (sic) es?...” Dejando brotar un haz de luz amarilla, el indio misterioso del gabán de rayas, el que supo en qué hotel estaban hospedados los dos extranjeros, abre la puerta de un pasillo sin advertir que un intruso acaba de introducirse *in extremis* a un camerino. Se entabla un diálogo entre él y un marino (7.b2): “¿Qué ha pasado, Chiquito?...” “No es nada, debe de ser el gato...” Ahora sabemos que Chiquito, el ex asistente de Alcazar/Zarate, es el mismo hombre que los espiaba en la calle y que tiene que ver con el paradero de Tournesol; es otro eslabón de la cadena de conspiración contra su endogrupo que obsede a Tintin.

Chiquito oye voces en uno de los camerinos; se queda escuchando: es Tintin quien intenta despertar a Tournesol, quien lleva en el puño izquierdo un brazaletes de la momia desaparecida de la casa del profesor Bergamotte. Abre la puerta empuñando una pistola; con las manos arriba, Tintin le pregunta qué pretenden hacer con ese desdichado que yace inconsciente. El indígena le explica (8.b3): “Este hombre ha cometido un sacrilegio: se atavió con el brazaletes sagrado del Inca. ¡Este hombre debe morir!... En cuanto a usted, no he decidido todavía sobre su suerte. Mientras, es mi prisionero...” Pero, al voltearse para llamar a un compañero de nombre Alonzo⁸³; se descuida, recibe un puñetazo en pleno rostro y cae al suelo. Otro marino se topa en el pasillo con el intruso quien se precipita con la cabeza sobre su estómago y lo tira.

⁸³ Es el nombre de uno de los dos maleantes de *L'Oreille cassée* que robaron la estatuita, pero el que acude es otro sujeto. ¿Falta de imaginación del autor?

A las cuatro de la mañana, en una lúgubre oficina de policía con viejos muebles de metal, recargado sobre un arcaico escritorio ocre entre un cuaderno abierto (9.d1), unos papeles regados, una cajetilla de cigarros y un cenicero lleno de colillas, un agente de guardia desaliñado recibe una llamada: es un extranjero (Haddock) quien pide hablar con el inspector superior. El hombre, medio dormido, no quiere ser molestado y se niega a despertar a su superior; cuelga abruptamente el teléfono.

Dos días después, en una estación de trenes de los Andes, los dos extranjeros se han subido al tren. Pintado en el costado del vagón en el que se han sentado, está un letrero en el que se lee: "VOITURE RÉSERVÉE". Se comprende que, para los lectores, el autor debía dejar en claro que el vagón estaba apartado, pero no era necesario usar el francés. Pudo haber escrito "COCHE RESERVADO" o simplemente "RESERVADO", lo que habría quedado entendido sin dificultad, por ser el español y el francés dos lenguas latinas transparentes, con muchas similitudes lexicales.

Un hombre de rasgos indígenas, de gabán de rayas anchas y de sombrero grande espía a los dos extranjeros. Habiéndose asegurado que se han subido al tren, se dirige discretamente, en un francés perfecto, al jefe de estación quien le contesta asustado y también en un muy buen francés (13.a2): "Pero vamos, lo que me pide allí es imposible... No puedo..." El 'conspirador' le contesta en un tono amenazador: "¡Obedece!... Sabes lo que cuesta desobedecer las órdenes de quien ya sabes..." Treinta minutos después, el tren arranca; Chiquito se regocija, la sonrisa socarrona (13.b2): "Bon voyage, señores (sic)..."

Varias horas después, un armón va en la vía; de repente, uno de sus ocupantes divisa a lo lejos a un hombre, uno que buscaban, que es Haddock. Éste, distraído porque acaba de ver a su compañero de viaje, no ha visto al vehículo que llega desbocado. Finalmente, el armón se detiene y de él baja el jefe de la estación siguiente. Relata a los dos extranjeros que a la llegada del convoy se percataron que faltaba un vagón; está apenado, es la primera vez que sucede un accidente en esta línea. Aquí cabe una comparación entre este jefe de estación (17.b1) y el que tuvo que obedecer a Chiquito (13.a2): el que acaba de llegar habla un francés sin acento, como el otro; tiene un uniforme impecable azul cielo abrochado, una camisa blanca y corbata negra, y lleva una gorra bien almidonada roja. En cambio, el primero tiene un uniforme – también azul – usado y arrugado, con el saco abierto; no lleva corbata, sino una pañoleta de uno rojo despintado amarrada al cuello. Sus rasgos son indígenas, mientras el segundo es mestizo. En cuanto a sus miradas y su actitud, po-

demos inferir que le hubiera sido más difícil a Chiquito subyugar al segundo. Tintin le pide que los lleve a Jauga, la siguiente estación, adonde tenían que haber llegado si no hubiera sucedido este accidente.

Unas horas después, el jefe de la policía de Jauga recibe a los dos extranjeros. El funcionario no es tan amable como su colega de Callao, ni su oficina tan agradable: el escritorio es sencillo; hay papeles regados, un cojín de sello con su sello y una caja de cerillos. Sobre una vieja gaveta de madera de dos puertas se halla un libro olvidado, junto a una conserva y un frasco de cristal; en la pared, colgaron el retrato del jefe de estado y un cuadro chico mal colgado de un clavo al lado del cual varios papeles están clavados encimados, y una persiana horizontal de láminas de plástico impide ver hacia fuera.

Habla el mayor de los dos, el capitán; el comisario se cerciora (17.c1): “¿Un hombre de baja estatura, con una barbita negra y lentes? Sí, me parece... Espere... Estaba acompañado de indios, ¿verdad? “Pero Haddock precisa que su amigo era preso de esos indios, que fue secuestrado. El oficial sostiene que el hombre al cual buscan seguía a los indios por su propia voluntad, a lo cual el extranjero contesta que por supuesto, si iba drogado. El policía lo duda (17.c3): “¿Cree usted?... No, es poco probable... Además, ahora que reflexiono sobre ello, recuerdo... Eso es, sí, el hombre que vieron era alto, rubio... y tenía el rostro rasurado...” Ante la insistencia del capitán, se levanta repentinamente (17.d1): “¡Me había equivocado, eso es todo! Siento no poder serles útil... ¡Señores, la entrevista ha terminado!...”

En la calle, todo mundo voltea a ver a los dos extraños hablando otra lengua, absorbidos en sus reflexiones. Ya cada uno se va por su lado. Haddock investiga preguntando a la gente si no ha visto a un hombre de “baja estatura...barbita... lentes... ¿usted no visto él?...”, pero todos le contestan “¡No sé!”. Y un mendigo tiene que soportar, asustado, un sonoro “¡No sé!” que le reviró el extranjero malhumorado. Dos ociosos están recargados en una fachada (18.c1), uno, el más fuerte, de nariz larga y aguileña, bigote y patillas, sombrero, pantalón negro y camisa naranja remanada, y su compañero, más delgado, de pantalón y saco desgastados y camisa de cuello abierto, con un cigarro apagado entre los labios. Al ver aproximarse a un niño indígena con un canasto de naranjas en la cabeza, el primero, en tono socarrón, anuncia a su amigo un divertimento seguro: da un puntapié a la chistera y toda la fruta rueda en el suelo; además, pisa con un real placer la mano del niño que la está recogiendo. Pero un joven extranjero lo tira y lo regaña (19.a1): “¿No

le da vergüenza? ¿Martirizar así a este muchacho?” De entre los árboles, el indio saboteador de la estación de ferrocarriles observa la escena. Humillado y enfurecido, el grandulón se levanta e intenta propinar varios puñetazos al entrometido, pero en el impulso pega con toda su fuerza en el muro de la casa, haciéndole una gran grieta y torciéndose del dolor. Buen muchacho, apenado, el joven reportero se disculpa; faltó poco para que el otro burlón lo atacara por detrás, pero Milou le arranca de una mordida un pedazo de pantalón, y los dos desalmados huyen corriendo despavoridos.

Más tarde, mientras van errando por la ciudad, una voz se eleva detrás de una barda de piedra, pidiendo a Tintin que se detenga sin voltearse, haciendo que amarra su agujeta. En un francés incorrecto, sin verbos conjugados, le dice un voz juvenil (20.a2): “Yo saber dónde estar hombre que tu buscar... Tu comprar armas y venir mañana, amanecer, al puente del inca... Yo llevarte... ¿Tu entendido? Puente del inca, amanecer... ¡Tu irte ahora, rápido!...” Enseguida, el hombre de la estación que había observado la intervención de Tintin lo aborda y le dice, ahora también sin usar la conjugación (20.b4): “Yo darte buen consejo... Tu no partir en busca de tu amigo, sino tu correr muchos peligros...” Le hace ver que tuvo mucha suerte con el vagón desprendido, y que no la tendrá siempre. Admirando la necedad del joven, termina dándole una medalla que, afirma, alejará de él los peligros. Luego desaparece prestamente. En este diálogo, llama la atención que, al dirigirse, hace unos días, al jefe de estación para ordenarle el sabotaje y amenazarlo, hablaba un francés perfecto por cierto al igual que el funcionario. Lo mismo sucederá cuando hable, más adelante, con el Gran Sacerdote inca. Inferimos entonces que un acento extranjero, obviamente, se refleja para Hergé sólo en la interlocución con Tintin y, por ende, con los lectores.

En la madrugada siguiente, cerca del puente, el pequeño vendedor de naranjas sale de una casita cercana y llama a los dos extranjeros; primero se presenta como Zorrino, diciendo que fue él quien habló con Tintin desde detrás del muro, pero le revela que si es visto hablando con él, moriría enseguida. Le indica que lo espere al otro lado del puente colgadizo. Después de un rato, el niño regresa con dos llamas para cargar las provisiones del viaje que, dice, será largo. Zorrino confía a Tintin que todos saben de Tournesol, pero que temen la venganza del inca (22.b2): “venganza del inca siempre terrible cuando indio decir a blanco qué blanco no puede⁸⁴ saber...” Y el extranjero es el único blanco, ahora, en saber de la existencia del inca; le pregunta a Zorrino si él

⁸⁴ Aquí tenemos un verbo conjugado...

no le teme al inca, y el niño le contesta (22.c1): “Yo solo, entonces yo miedo: ¡contigo, yo no miedo!” Y empieza el largo camino por las montañas. Al final del día, Zorrino propone pasar la noche en una chulpa (22.c3), una antigua tumba inca. Construida de piedras, tiene una forma cilíndrica que se ensancha hacia arriba; su entrada es triangular. Será un excelente refugio para pasar la noche. Tintin y el niño se duermen adentro mientras Haddock monta la guardia.

Al otro día, el niño va amarrado boca abajo sobre el lomo de una llama; ha sido secuestrado por unos indios. Afortunadamente para él, sus amigos extranjeros los encuentran y lo liberan, haciendo huir a los malos. En esta lucha, los indígenas secuestradores son presentados como francamente traicioneros: en 26.d2, un indio ataca por la espalda a Tintin con un cuchillo⁸⁵; afortunadamente Zorrino se da cuenta y el reportero tiene justo tiempo de detener al agresor de un culatazo de su rifle. Finalmente, se encuentran de nuevo los tres juntos y pueden seguir su viaje.

Los días pasan. Sin Zorrino, evidentemente los dos extranjeros nunca habrían llegado al Templo del Sol. El niño tiene una participación constante durante las cuatro semanas que dura la travesía de los Andes; aunque durante la mayor parte del tiempo esté encabezando la marcha, su protagonismo tendrá altibajos, sobre todo al principio: a Tintin quien le pregunta si aún falta mucho, (30.b4), le contesta, como para que no se haga ilusiones: “¡Lejos, señor (sic), muy lejos!... ¡Todavía mucho tiempo caminar, mucho tiempo, muchos días!.. Todavía franquear altas montañas de nieve...” Al llegar a esas montañas, advierte sobre el peligro de las avalanchas (30.c3) que se desencadenan con cualquier ruido o sonido de voz. Más adelante, anuncia (34.c3), de manera un poco obvia, que van a atravesar al día siguiente la selva que acaban de descubrir de lo alto de una montaña. En otro momento, preso de una boa que lo está ahogando (36.c1), es salvado por el bueno y valiente⁸⁶ Tintin. Hergé da al niño una presencia más relevante cuando, llegados a un río ancho, se va a buscar una piragua (40.a1) que les servirá para atravesar, y cuando sale temprano a fabricar cuerdas con lianas por si se necesitan. Cuando llegan al templo, dos días después, deja de ser guía y se vuelve completamente pasivo.

Como vamos a ver en esta parte de la aventura, *Le Temple du Soleil* (14) es el relato donde son representados, con una gran minuciosidad, ritos y tradiciones que son ahora de gran utilidad a

⁸⁵ Parece que para Hergé es relevante la imagen del latino manejando el cuchillo.

⁸⁶ Zorrino agradece a Tintin haberlo salvado “por segunda vez” (la primera fue cuando lo rescató de manos de los secuestradores).

Hergé para mostrar a su Otro, no con humorismo como en (6) *L'Oreille cassée*, sino sobre todo seriamente, para mostrarlo como un ser fanático y cruel capaz de matar a su héroe. Para ello, la irrupción de los intrusos al templo es, literalmente, un salto temporal para llegar a una época que ubica al lector hasta antes de la conquista española y donde, alejándolo de nosotros, será fácil y factible denostar al Otro. Hergé introduce a sus personajes reales y actuales en este contexto histórico lejano; o bien, visto de otra manera, trae al presente ese periodo pasado de la historia del Perú. Así el lector, sobre todo el joven que aún no tiene muchos conocimientos sobre los incas y sobre el Perú, revuelve pasado y presente y tiene una imagen equívoca, si no errónea, del país actual y de sus antiguos habitantes, los fundadores de estas civilizaciones. Además, el exotismo de los personajes con ropajes coloridos y costumbres extrañas y crueles crea una zanja profunda entre el mundo racional y ‘civilizado’ de Tintin – el del lector europeo – y el mundo disparatado y ‘salvaje’ del Otro.

Además de la violación de la tumba del inca a la manera de la expedición de Carter y sus supuestas desgracias posteriores, tenemos ahora una nueva alusión histórica traída mediante un prosaico salto temporal hacia atrás, haciendo que el extranjero y sus amigos irruman – literalmente – en la civilización inca. Tintin lo había advertido: en 22.b3, responde a Zorrino que le está hablando de su temor al Inca si revela a un blanco su existencia: “El Inca... El Inca... ¿Habría todavía un Inca? ¿En nuestra época?... es increíble...” Y Zorrino de contestarle: “Blancos ignorar, señor. Tu sólo saber, ahora...” La cuestión es que, con este salto temporal, el joven lector se hace una imagen equívoca de los peruanos y, por extensión, de los latinoamericanos: tiene la idea de un pueblo misterioso y cruel escondido en templos inaccesibles. La extrañeza de Tintin suena falso: ese salto era ‘fuerte’ y quizá Hergé pensó que se iba a atenuar con la observación de su personaje – una suerte de advertencia para el lector – pero para el analista esto parece cinismo: no sólo se agravia a nuestros países por medio de la aparición, en el cuento, de los incas, sino que el héroe lo advierte para darle aún más importancia. A la pregunta de Tintin se podría contestar: “¡Claro, en este país, visto por Hergé, hasta eso es posible!”

Retomemos el relato. Los incas están reunidos en lo que parece ser la sala principal del Templo del Sol (47.a). Es muy grande y alta, con muros de piedras planas. Alrededor en la parte superior, pintados de color dorado sobre fondo ocre, están representados de perfil unos dioses alados con un bastón en mano. De frente, detrás del asiento del gran sacerdote construido sobre una especie

de altar, el Dios del Sol lleva en cada mano un ave-serpiente larga con la cabeza abajo, en forma de bastón. Los asistentes, todos hombres, están de pie.

De pronto, completamente inesperadamente, una de las estelas del muro izquierdo se desprende, cayendo hacia adentro bajo el peso de tres personas – y un foxterrier blanco –. Estupefactos, indignados, inmediatamente los rodean para someterlos, pero los intrusos se defienden a puñetazos; el más virulento es el mayor, un señor de barba, quien además lanza gritos en una lengua desconocida (47.c2): « Arrière, poussières!... Au large, espèces d’Incas de carnaval!... ⁸⁷». La lucha siendo desigual, los someten expeditamente; un dignatario ordena que los encierren, antes de hacerlos comparecer ante el Inca. Y los echan a una oscura celda, una especie de calabozo de muros de piedra y piso de tierra al que se accede bajando por una corta escalera (47.d3).

Zorrino recibe de manos de Tintin la medalla que el indio le había dado semanas atrás en signo de protección. Poco después, varios guardias vienen por ellos (48.b4): “ustedes venir... Inca esperar a ustedes...” los lleva escoltados, empujándolos literalmente con las puntas de sus lanzas. La sala en que los recibe el inca es otra, más pequeña y sencilla: las paredes están hechas de mosaicos beige y el sillón del dignatario, aunque cubierto de un baldaquín, es menos imponente; detrás de él cuelga una cortina café. A su derecha se encuentra un sacerdote con los brazos cruzados, que Tintin reconoce como Chiquito, a su izquierda un guardia. Muy digno, el inca se dirige a ellos en un francés impecable (48.d2): “Extranjeros, deseo primero saber de qué manera, y mediante qué complicidades, han logrado penetrar en el Templo del Sol”. En un tono respetuoso, el joven extranjero le contesta, mintiendo, que fue por pura casualidad cómo encontraron la entrada del templo, detrás de una catarata en la que él había caído. Inmutable, el dignatario les señala (48.d4): “Bien. Como sea, nuestra ley no prevé más que un castigo para los que se arriesgan a penetrar al templo sagrado donde perpetuamos el culto del Sol, y ese castigo, extranjeros, ¡es la muerte!”. Tintin se defiende y quiere explicar que su intención nunca fue cometer un sacrilegio, sino que estaban en busca de su amigo el profesor Tournesol. El inca redarguye que su amigo osó ataviarse del brazalete de Rascar Capac, y que será ejecutado, él también. Ante las protestaciones de Haddock, quien afirma que se trata de un mero asesinato, el sacerdote declara (49.b2): “Así es

⁸⁷ ¡Para atrás, polvos! ¡Largo, pedazos de incas de carnaval!”

que no somos nosotros quienes les damos la muerte. Es el Sol mismo que, de sus rayos, prenderá fuego a la hoguera que les es destinada”. Y sigue (49.c3): “En cuanto a ese joven indio que ha guiado a esos extranjeros y que, de esta manera, ha traicionado su raza, ¡sufrirá el castigo reservado a los traicioneros! ¡Que sea inmediatamente degollado en el altar del Sol!”. En ese momento, el niño blande la medalla protectora que le acaba de dar Tintin, y el sacerdote enfurece. Zorrino le responde, en un francés incorrecto⁸⁸ y señalando a Tintin (49.d2): “¡Yo no robado, noble hijo del Sol, yo no robado!... ¡Él dado mi esta medalla!... ¡Yo no robado!...” Interviene el indígena que había dado la medalla a Tintin. Dirigiéndose a él como “tu, Huascar, un gran sacerdote del Sol”, el dignatario le reprocha haber dado ese talismán a un enemigo de su raza. Acerca del personaje, caben algunas observaciones. Su rango en la comunidad es el de Gran Sacerdote; en la mente de un lector joven, un sacerdote es una persona buena que no mata, pero sin embargo, Hergé lo hace fraguar un sabotaje del tren para asesinar a los dos extranjeros. Es decir, entre los Otros, hasta los sacerdotes son malos. Vemos por otro lado que va a la ciudad y regresa al templo; en otras palabras, vive al mismo tiempo en dos épocas diferentes: en la prehispánica y en 1947, año de la creación de la aventura; pasa sin problemas de una a la otra.

Huascar toma la defensa del extranjero (50.a3): “No es un enemigo de nuestra raza, Señor... Lo vi, de mis propios ojos, salir solito en defensa de este niño, al que brutalizaban dos de esos infames extranjeros que odiamos. Es por eso, sabiendo que iba hacia graves peligros, que le di esta medalla. ¿Hice mal, oh noble hijo del Sol?” Llama la atención la alusión de Huscar a “esos infames extranjeros que odiamos”, que no son más que unos ciudadanos peruanos mestizos. Sorprende que Hergé haya puesto esta expresión en boca de un indígena. Al hacer esto, se entromete en la vida social de un país oponiendo sin consideración a dos clases de la sociedad peruana: los indígenas y los mestizos. Quizá, siguiendo de cierta manera el concepto del ‘buen salvaje’, quiso exaltar esta civilización haciendo menos (“infames y odiosos”), a los mestizos que, en esa época, no eran considerados como verdaderos nativos del país, sino frutos de uniones traidoras con extranjeros (y extranjeras). O bien, coherente con el salto temporal que es fundamental en el relato, considera a la comunidad del templo como de otro tiempo, es decir, de la época prehispánica, y entonces todo no-indígena o no inca es un extranjero. Además, con esta expresión, el autor nos

⁸⁸ Lo afirmado en la nota 3 de la p.4 no se confirma aquí: Zorrino sigue hablando igual con la gente de su raza. ¿Será porque, para Hergé, es sólo un niño?

quiere mostrar una sociedad completamente cerrada. Pero de todos modos, esta expresión de Huascar no hace más que aumentar la confusión del joven lector.

A los dos extranjeros, por haber ayudado a Zorrino, les concede una gracia: escoger, entre los treinta días siguientes, el de su muerte; les da hasta el día siguiente para comunicarle su decisión. A Zorrino le conmuta su sentencia de muerte a la de quedarse por el resto de sus días en este templo. Después, los extranjeros son conducidos a una celda un poco más grande y menos lúgubre, con una ventana trapezoidal con sus barrotes a través de la cual se ve una cima nevada de los Andes. El día siguiente, como acordado, el Gran Inca recibe a los dos extranjeros, quienes le solicitan, por conducto del joven, que les sea permitido morir dentro de 18 días, a las 11 hrs de la mañana; sostiene que es el día del cumpleaños de su amigo el capitán. Ahora que una cierta armonía se ha establecido entre los incas y los extranjeros, encierran a éstos un poco como huéspedes distinguidos, en un cuarto grande (59.d2) cuyas cuatro paredes están cubiertas por largas cortinas de color ocre con grecas horizontales verdes y rojizas; hay dos camas tendidas con un cubrecama de rayas ocre, amarillo y verde. Lo único que les recuerda el confinamiento es la ventana con barrotes, también en forma de trapecio, y la vista lejana de los inalcanzables cerros.

El lector de Tintin ya se enfrentó, literalmente, con la noción de sacrificio en *L'Oreille cassée* (el casi degollamiento de Milou por un brujo arumbaya y la amenaza de reducción de las cabezas de Tintin y Ridgewell por los bibaros), pero ahora vamos a ver uno en detalles, con los pasos de su rito, desde la condena hasta el momento final en la hoguera. Hablo de ‘confrontación’ porque para la cultura occidental, los sacrificios humanos son, todavía hoy en día, una muestra de salvajismo sin comparación.

Debemos desde luego ubicar esas escenas en el contexto de la escritura; las imputaremos a la mentalidad y al pensamiento colonialista y eurocentrista del autor inmerso en la sociedad de su época, es decir de los años 30 y 40. Sin embargo, parece que nada ha cambiado, a pesar de la velocidad y la abundancia de la información y de la multiplicación de los conocimientos. El estigma de la crueldad de los pueblos ‘salvajes’ sigue en pleno siglo XXI: un periodista alemán, Matthias Schulz, escribió un artículo en el que el denigraba la civilización mexicana por su práctica ‘demoniaca’ y ‘brutal’ del sacrificio humano. La nota fue publicada el 13 de julio de 2003 en la revista *El País Semanal*, suplemento dominical del diario español *El País*, a raíz de la exposición “Aztecas” que había sido inaugurada dos meses antes en Berlín, después de su éxito en Londres.

Sobre este tema, Miguel León-Portilla señala que la costumbre de los sacrificios humanos ha suscitado a menudo reacciones de horror y condenación, y que en cambio, poco numerosos son los intentos de comprensión de los mismos. En el caso de Mesoamérica, no faltan las expresiones de rechazo por parte de investigadores, tanto eclesiásticos como seculares. Menciona sin embargo un testimonio – histórico – de admiración: el de Fray Bartolomé de las Casas, quien dijo de los antiguos mexicanos que los sacrificios humanos para sus dioses eran muestra de su gran religiosidad. Dicho sea de paso: ¡un buen ejemplo de apertura hacia el Otro de un fraile del grupo de los conquistadores, que deja testimonio de su opinión acerca de la religiosidad de los ‘salvajes’! El autor añade que (2003:14): “esa religiosidad implicaba la creencia en que la sangre de los sacrificados – la *chalchihuatl*, agua preciosa – fortalecía la vida de los dioses, en particular del Sol. De ese modo se propiciaba la perduración de la presente edad cósmica, diríamos que se redimía a los seres humanos de su destrucción cósmica”. León-Portilla lleva su reflexión hasta el terreno de la teología cristiana (ídem): “Según ella, un sacrificio humano y divino ha sido el origen de la redención de todos los hombres y mujeres en la Tierra. En el Concilio de Trento se debatió además el significado último de las siguientes palabras de Jesús en la última cena: “*Tomad y comed, éste es mi cuerpo*” (aplicado al pan, y asimismo en el caso del vino), *ésta es mi sangre que será derramada por vosotros. Haced esto en memoria mía*”. Si bien muchos dieron un sentido simbólico a estas palabras, escribe el autor, en el Concilio se les adjudicó una significación literal. La Eucaristía, renovada en la misa, era una reactualización del sacrificio de la cruz. Entonces, dice León-Portilla, para los católicos, no solamente el sacrificio humano y divino de Cristo es fundamento de su fe, sino que, además, la eucaristía es reactualización del sacrificio primordial bajo las especies de pan y vino. Deduce que los que no creen esto son herejes en términos del Concilio de Trento. Y se pregunta a manera de conclusión (2003:15):

¿No es ésta una idea que contrasta con la que tienen los que simplemente se horrorizan ante la sola mención del sacrificio humano o de quienes se empeñan en considerarlo oprobioso? En el caso de Mesoamérica, como en el del cristianismo, el sacrificio humano es elemento esencial de su realidad cultural. Por ello importa entender su significación más plena: en Mesoamérica, ofrecimiento que redime a los humanos de su destrucción cósmica; en el cristianismo, fundamento de la redención del género humano.

Aquí en el relato, ha llegado el día del sacrificio de los extranjeros al Dios Sol. Ellos tienen que ponerse el vestido del sacrificio naranja liso; el capitán se rehúsa, pero se le imponen fácilmente. Además, a cada uno le ponen un extraño sombrero amarillo y naranja con, aparte del borde nor-

mal, dos alas que enmarcan la corona y, sobre todo, con una flor⁸⁹ en su tallo un poco ridícula que se para en la punta. Para el sacrificio, nos encontramos en una llanura cubierta de pasto – que recuerda Monte Albán – donde se ha erigido la hoguera. Al fondo se ven las cimas nevadas de los Andes. Se ha montado un palco para los personajes más importantes. Primero llegan Tintin y Haddock, escoltados hacia su destino final por soldados armados de lanzas. Luego, precedido por coros de muchachas vestidas de blanco y músicos tocando flautas de pan y tambores, entra Tournesol, quien también lleva un vestido del sacrificio, pero más estilizado y ricamente decorado; su sombrero se ve más imponente: no tiene borde y es alto, apuntando hacia delante y terminando no con una flor sino con una cabeza de águila. Se escucha el ritmo lúgubre de los tambores, entrecortado por las notas más livianas de las flautas de pan y de hueso. Adelante del científico, avanzan unas sacerdotisas cantando salmos. Unos danzantes saltan cargando una larga serpiente de madera.

Hergé sabía de los conocimientos ancestrales de las civilizaciones precolombinas en astronomía, pero de todos modos crea esta larga y detallada escena en la cual sobresalen la astucia y los conocimientos del europeo que le permiten preparar un ardid *ad hoc* para la ingenuidad – a los ojos de Hergé – de los indígenas. Finalmente, por supuesto Tintin vencerá a sus verdugos; no sólo eso, sino que se convierte en un semidiós y es honrado por los incas, que llegan a ofrecerle una parte de su tesoro.

En una entrevista con Hergé, el periodista ‘tintinófilo’ Nouma Sadoul hace una pregunta al autor (1989:168): “En este episodio, deploro una suerte de ‘deus ex machina’ inhabitual en su obra: quiero hablar del eclipse de sol que viene a arreglarlo todo”. Hergé le contestó (ídem): “Totalmente de acuerdo con usted: ¡ese eclipse es un punto negro, me atrevería yo a decir! Sobre todo que no tiene nada muy original. Además, sucede que los incas, adoradores del Sol, estudiaban el cielo y conocían probablemente muy bien los fenómenos celestes. Por consiguiente, me equivoqué completamente al hacerlos pasar por ignorantes, lo que indudablemente no eran en ese terreno. ¡Esto es verdaderamente racismo!... ¡Mea culpa!”

Notemos que Hergé primero dice que “conocían *probablemente* muy bien los fenómenos celestes”, pero afortunadamente enseguida enmienda su afirmación al reconocer su completa equivo-

⁸⁹ Que por cierto Hergé olvidó dibujar en la viñeta 57.a1, donde los condenados son vistos de lejos.

cación y asienta que indudablemente no eran *ignorantes en ese terreno*. Y si bien se disculpa, este libro sigue saliendo sin ningún cambio, como muchos otros. No es lo mismo pedir perdón en una entrevista que – tarea de la editorial Casterman – dar cuenta de esta disculpa en cada libro editado...

Augusto Monterroso (1985) (Susana de Voghel Gutiérrez, comunicación personal, 12/06/02) también narra lo sucedido a un europeo, Bartolomé Arrazola, sentenciado a una muerte de la cual espera salvarse, como Tintin, gracias a un eclipse. No podemos saber si el autor había leído *Le Temple du Soleil*, pero lo que es cierto es que restableció la verdad en cuanto al conocimiento científico y presentó a los indígenas determinados y nada incrédulos.

El europeo en peligro de muerte, al contrario de Tintin, al principio parece resignado a morir. Así lo expresa el autor (1985:22):

Quando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido, aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de Los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

Como Tintin que lleva los valores de su civilización, Bartolomé Arrazola tenía una misión que cumplir con los indígenas, una ‘labor redentora’ (1985:22). Monterroso presenta a su personaje europeo como un ser derrotado, dispuesto a morir, verdaderamente humilde en un medio hostil, no como Tintin que finge la sumisión y la docilidad. Quiriendo salvar su vida, Bartolomé Arrazola, con el mediano dominio de las lenguas indígenas que había adquirido en tres años en el país, intenta decir algo pero no es entendido. En ese momento, la supuesta superioridad heredada de su condición de europeo le da una última energía que lo saca de su resignación. Escribe Monterroso (1985:22):

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

La actitud del europeo es la misma que en el episodio de Hergé: cree tener conocimientos superiores que le permitirían salvar su vida y pretende engañar así a sus ejecutores, pero esta vez sin éxito: los indios de Monterroso no son ingenuos (1985:22-23):

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

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

Hay una notable diferencia entre las dos maneras de vivir esos ‘triumfos’: Tintin, el extraño que logra engañar, es arrogante y burlón, mientras los indios de Monterroso, que no se dejaron engañar, *sin ninguna inflexión de voz*, conservan la dignidad y no celebran.

Vale la pena mencionar, después de estos dos episodios, un tercer ejemplo de una situación en la que un europeo se encuentra en peligro de muerte entre gente hostil. Ya no se trata de literatura, de ficción, sino de un testimonio real, el de Robert Fisk (2001), reportero del diario británico *The Independent*, quien nos presenta sus reflexiones por medio del relato que escribió después de haber sido apedreado por una multitud en Kila Abdulla, un campamento de refugiados afganos cerca de la frontera con Pakistán. Habiéndose descompuesto el coche manejado por un chofer en el que iba, con un intérprete y otro colega del mismo periódico, quedaron los cuatro hombres varados e indefensos en medio de la multitud que llenaba la calle a esa hora. Rememora Fisk (2001:39):

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

Primero los afganos y los europeos comenzaron a estrechar manos y se intercambiaron algunos saludos tradicionales salaam aleikmun (“paz para ti”). Un adolescente volteó gritando hacia el

chofer de Fisk y le preguntó con inocencia: "¿Ése es el señor Bush?". De repente, unas piedras empezaron a ser lanzadas hacia ellos alcanzando a Fisk, quien fue jaloneado y golpeado. El periodista se pregunta (2001:39):

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

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

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

Hacia el final de su reporte, hace una reflexión que muestra que no se siente como un europeo frente a unos salvajes. No hay aquí una cultura superior a otra, sino humanos enfrentados que sufren por la guerra, unos como víctimas y otro como testigo. Este testigo, desafortunadamente, es ciudadano de unos de los países que bombardean al país de los refugiados, por lo que es visto como un enemigo. Finalmente es sacado de la turba y puesto a salvo por un anciano afgano. En su razonamiento que lo llevó a escribir este testimonio, se pregunta qué ha hecho y lamenta haber atacado y golpeado – aunque fuera para defenderse – a refugiados afganos a los que considera como los desposeídos, la gente mutilada que su propio país – entre otros – estuvo matando. No hay rencor por las pedradas y los golpes recibidos; solamente comprensión. No hay muestra de etnocentrismo; más bien, él mismo es el Otro porque se encuentra en un país extranjero. Y haber sido víctima de maltrato no es para él una razón para criticar a sus atacantes y mostrar una supuesta barbarie en contra de la civilización que aparentemente representaría. Al contrario, comprende al Otro y explica la causa de esa reacción violenta en su contra.

Según Farr (2001), de ninguna manera la credibilidad de la historia sufre a causa del recurso del ocultismo – “usado sin vergüenza” (dixit Farr, 2001:116) – para explicar el mal de los siete exploradores. En cambio, el eclipse salvador causó mucha preocupación a Hergé; había un precedente histórico (2001:116):

En 1503, Cristóbal Colón controló una revuelta de jamaíquinos aprovechando un eclipse de luna anunciado en el calendario establecido por Giovanni Muller en 1474. Sin embargo, pensaba Hergé, nadie conocía los movimientos del sol mejor que los incas que le dedicaban una adoración. Engañarlos con un eclipse, para salvar a sus héroes, no le parecía muy convincente. Sea lo que sea, llevados por el relato y por su desenlace palpitante, los lectores son posiblemente menos críticos que él lo era.

Tenemos aquí quizás la imagen más brutal – me atrevo a decir – del Otro en la obra de Hergé: a mediados del siglo XX, he allí un pueblo capaz de quemar vivo en la hoguera a cualquiera, un héroe bueno, portador de los mejores valores de la civilización occidental, de los valores de amistad y fidelidad del boy scout: un mes y medio antes, se había portado ‘debidamente’ cuando salvó a Zorrino de manos de los dos patanes que le tiraron el cesto de naranjas para reírse de él; y antes de esta aventura, Tintin se ha erigido en varias ocasiones como salvador de los oprimidos, como en China, cuando salvó la vida de Tchang o en América del Norte, cuando denunció la arremetida del capitalismo y el consiguiente desplazamiento de los pueblos indios.

Ya está todo listo. Los tres condenados están amarrados a los postes arriba de la construcción de paja y troncos; puede empezar el rito. Chiquito, instituido en Gran Sacerdote, es el encargado de dar inicio; está de pie junto a un zoclo de tierra en el que está clavada una especie de hacha. No se explica uno qué tiene que ver la herramienta con el modo de dar muerte a los tres extranjeros; ¿estará allí nada más para aumentar el horror de la situación?

Invoca Chiquito (57.d2): “Noble Hijo del Sol, ha venido la hora del sacrificio...” Desde su trono, el Gran Inca lanza (58.12):” ¡Que comience el sacrificio!... ¡Que el Gran Sacerdote se acerque a la hoguera!...” En ese momento, Zorrino forcejea, en un francés correcto y sin acento⁹⁰, con dos soldados; no quiere que maten a sus amigos. A un lado de la hoguera, Chiquito se exclama (58.b1): “Oh Pachacamac⁹¹, poderoso astro del día, tú que hiciste al mundo, tu el dios que lo anima, ¡pega esta hoguera con tus rayos vengadores!” Huascar sostiene la lupa grande con la que pretende prender la paja, pero Tintin interviene (58.b2): “¡Detente, oh Huascar!... Tus invocacio-

⁹⁰ Ante los superiores, Zorrino hablaba con su acento, pero aquí, con dos soldados “rasos”, su habla es normal.

⁹¹ Nombre del barco en el que trajeron a Tournesol.

nes no serán escuchadas por el dios soberano”. Si bien su mirada autoritaria, claro vector de agentividad, se dirige hacia los dos hombres a la vez, en su expresión verbal aparece un error: el joven interpela a Huascar, pero el que lanza las invocaciones es Chiquito. Luego, Tintin, sudoroso y con aire preocupado, se dirige al sol (58b3): “¡Y tu, oh poderoso Sol, muestra a todos, por una señal tangible, que no desees nuestra muerte!” Es notable que Tintin, aparentemente en posición de inferioridad pero de hecho seguro de su ardid, usa el modo imperativo para dirigirse e imponerse al Gran Sacerdote, y luego un futuro simple para vaticinar lo que va a suceder. También usa muchas interjecciones con las que, sin la menor consideración por los dignatarios incas, seguro de su superioridad, se pone al mismo nivel jerárquico que ellos, haciendo alarde de dones en los que él, como europeo, ni siquiera cree. Indignado, el Gran Inca espeta al arrojado joven (58.b4): “¡Silencio, perro extranjero! ¿Con qué derecho te atreves a dirigirte al sol?” Tintin lo ignora y, ya menos confiado, le insiste al sol (58.c1): “¡Oh sublime Pachacamac! ¡Te conjuro que manifiestes todo tu poder! Si no quieres este sacrificio, cubre aquí, delante de todos, tu rostro resplandeciente...” En ese momento, comienza un eclipse, sobre el que el joven había leído en un trozo de periódico y que le sirvió para armar su ardid y así salvar su vida y la de sus amigos. Pero esto no lo saben los incas, quienes se quedan pasmados ante el fenómeno que comienza. Tintin agradece al sol (58.c2): “¡Gracias, oh astro soberano! ¡Gracias oh Sol! Escuchaste mi plegaria... He aquí que tus rayos decaen...” Ahora la claridad empieza a disminuir; una angustiada oscuridad ha empezado a invadir el disco amarillo. En este momento, al progresar el eclipse, el Gran Inca levanta, estupefacto, la mirada hacia su dios. Se siembra el pánico entre la multitud que corre despavorida en la penumbra creciente o se prosterna ante el astro mayor que obedece a un extranjero cualquiera. El eclipse ha llegado a la totalidad; la penumbra es considerable. Aterrado, el Inca implora (59.b1): “¡Piedad, extranjero, te lo suplico! Haz que el sol luzca de nuevo... Y te otorgaré todo lo que me pidas”. Crecido y condescendiente, el joven europeo le responde (59.b2): “Así sea, noble Inca, confío en tu palabra... Tranquilízate pues voy a ordenar al sol que reaparezca... Y, fingiendo este sublime poder, le dice (59.b3):”Oh Sol, poderoso astro del día, te lo conjuro, ¡sé clemente!... ¡Ten piedad de tus hijos y que tu luz reaparezca!” ¿Quiénes son los hijos que quienes pide al sol que se apiade? Seguramente los indígenas. Tintin, - ¿encarrerado, exaltado? -, va hasta pedir por ellos, cuando de hecho lo que le interesa es salvar su vida. Tal vez no sea que esté exaltado, sino que el pedir por sus verdugos le da importancia, lo hace crecer ante los ojos de todos los incas. Esto se refleja en el texto: el adjetivo ‘concedido’ y el verbo ‘confío’ reflejan la

posición de superioridad del astuto europeo, quien de repente se vuelve generoso hacia su verdugo. 'Noble', en otras circunstancias un halago, aquí deviene una concesión y una burla, porque el occidental está consciente de haber derrotado al inca.

Terminado el eclipse, el ambiente vuelve poco a poco a la normalidad. El gran Inca, todavía asustado, se dirige a sus súbditos, apuntando el dedo hacia la hoguera (59.c1): "¡Por Pachacamac! El sol le obedece... ¡Rápido, rápido, que sean liberados en el instante!". Enseguida, más tranquilo, al ver que la luz regresa paulatinamente, alza los brazos hacia el cielo y se exclama (59.c4): "¡Gracias, oh poderoso astro del día! ¡Gracias por haberte dignado contestar el llamado del joven extranjero!". Ahora el joven se ha transformado en al menos un semi-dios.

El día siguiente, el máximo patriarca recibe a los tres extranjeros; a penas repuesto del acontecimiento de la víspera, expresa (60.a1): "No tengo más que una palabra, oh nobles extranjeros: están libres... Y voy a mandar encaminarlos hasta el pie de las montañas..." El joven le agradece, pero le hace todavía una petición: sostiene que, por culpa de él, en su país, siete científicos embrujados siguen sufriendo terribles males, y le pide que, cualquiera que sea su modo de tenerlos en su poder, ponga un fin a sus tormentos. El gran Inca, molesto, le contesta (60.a3): "Esos hombres vinieron aquí como hienas, para violar las tumbas y saquear nuestras riquezas sagradas. Esos hombres merecen el castigo que les he reservado". Vale la pena reproducir textualmente la respuesta de Tintin (60.a4): "No, esos hombres no vinieron aquí para saquear, noble Hijo del Sol. No tuvieron más ambición que la de dar a conocer al mundo entero sus tradiciones seculares y la riqueza de su civilización..." Para su crédito, reconozcamos que Hergé puso primero en boca del inca las palabras justas que expresan la indignación de los habitantes de los países víctimas del saqueo cultural. Pero nuestro reconocimiento no dura: enseguida Tintin justifica descaradamente este saqueo, aduciendo que se trata de "dar a conocer sus tradiciones seculares y la riqueza de su civilización", lo que ha sido siempre el argumento de los saqueadores. Es una exageración: el principal y presuntamente único tesoro traído del Perú es la momia de Rascar Capac, que estaba en una casa particular, no en un museo y menos al alcance del "mundo entero". Creyéndolo, el inca accede a levantar el maleficio: una por una, destruye en el fuego las siete estatuillas de madera; contestando a Tintin, explica a los extranjeros la acción de las bolas de cristal y la conexión entre las estatuillas pinchadas con agujas y el sufrimiento de los siete hombres. Efectivamente, en el hospital, los siete salen de su letargo, sorprendidos y felices de saludarse.

Al día siguiente, Tintin despide a Zorrino (61.a1): Así que, mi querido Zorrino, has decidido quedarte aquí... te decimos adiós... Quizás algún día ¿quién sabe? Nos volvamos a ver...” Tintin sabe que Zorrino no lo ha decidido, que está preso de los incas y que va a tener que permanecer toda su vida entre los muros del Templo del Sol. ¿Por qué dice esto? si bien sabe que el niño está allí por haberlo guiado, a riesgo de su vida, hasta Tournesol; me parece denotar un cierto cinismo... o bien, el extranjero se quiere dar buen consciencia al minimizar, soslayar, la razón por la cual el niño indígena se quedará privado de su libertad. La imagen (61.a1) va en el mismo sentido: Hergé pintó al niño de pie despidiendo dócilmente y con las dos manos a su “amigo Tintin”; detrás de él se encuentra el gran Inca quien pone sus manos en sus hombros en un gesto protector, como para hacernos creer que el niño es protegido y ya no castigado.

El dignatario tiene también una petición que hacer, pero el joven europeo, muy listo, se le adelanta: promete no revelar el secreto del templo. El inca les agradece y los lleva a la salida donde ya los esperan unos guías son llamas; les dice que abran los sacos que cuelgan del lomo de los animales, donde han metido oro, diamantes y piedras preciosas. En buen muchacho sin ambición que es, Tintin se niega a aceptar tal regalo. Es poca cosa, remarca el inca, y fuerte de la promesa de guardar el secreto, lleva a los extranjeros a unas galerías subterráneas, donde abre una puerta oculta, decorada de un rostro grande cuyos ojos sirven de mecanismo de apertura: se abre ante unos atónitos visitantes una gran sala con vasijas conteniendo (62.a1) “el tesoro de los incas, aquel que los conquistadores españoles buscaron en vano por tantos años...”

Acerca de los tesoros recurrentes en las novelas europeas sobre América Latina, escribe María Anaya (2001:94):

Un tema que simboliza la pasividad de la población indígena y la necesidad de la llegada del hombre blanco para explorar y explotar la riqueza latinoamericana es el de la búsqueda de tesoros que han permanecido escondidos por siglos. (...) Así como en las novelas sobre ciudades perdidas el contraste entre una población indolente y una riqueza inexplicable demuestra que los indios no tienen ambición y que se les puede engañar con facilidad, pues no valoran el oro y las joyas en igual medida que los europeos – un tema por demás recurrente en la tradición exótica –, así también las novelas que tratan de búsquedas de tesoros sirven para demostrar que los indios son incapaces de mejorar su nivel de vida y controlar su propio futuro.

El tema del tesoro de los incas es otra evidencia de la mirada colonialista de Hergé. Es un tema recurrente, señala Anaya (2001), de la novela colonialista y exótica. Tanto en la literatura como en la vida real, los tesoros o la riqueza súbita adquirida en el proceso de colonización fueron la única manera de enriquecerse y establecerse en un nivel más elevado de la escala social.

En *Le Temple du Soleil*, Tintin no busca un tesoro, y menos se enriquece, pero llega a contemplar uno, e inclusive está a punto de recibir algo de esa riqueza. Lo que importa es que en la mente de Hergé se encontraba ese tesoro venido de la nada, en la pura tradición de los escritores ingleses analizados por Anaya.

Los guías llevan a los extranjeros, en un largo viaje de regreso por los Andes, hasta una ciudad. Uno de ellos les dice, en un francés incorrecto (62.b1):” he allí, señores, nosotros dejarlos aquí. Ahora usted tomar el tren y luego regresar a su país... Adios señores (sic), y ¡que el Sol les sea propicio!”

3.5. Cambio del mundo

Al término de esta aventura, tras el ardid gracias al cual salvó su vida y las de Tournesol y Haddock, Tintin ha quedado ante los ojos de los incas como un dios, ya que es capaz de hablar al Sol y darle órdenes. Por ello, ahora consigue del gran sacerdote todo lo que quiere; es más, el dignatario, quien de repente se ha vuelto bueno, le abre las puertas de la sala del tesoro, le ofrece costales de joyas y, después de hacerlo jurar guardar el secreto, le revela el hechizo mediante el cual mantiene postrados en un hospital de Bélgica a los siete científicos. Tintin le pide que levante el ‘castigo’, a lo cual el inca accede inmediatamente.

Terminada esta presentación del primer nivel de análisis del corpus, aplicado a las tres primeras aventuras, vamos a ver en el siguiente capítulo un nivel más profundo que permitirá descubrir en *Tintin et les Picaros*, de manera textual, los recursos que utilizó Hergé para construir al Otro.

Capítulo IV: Análisis focalizado de *Tintin et les Picaros*

1. Elección del objeto de análisis focalizado

Para el analista, el corpus, que ha tomado forma paulatinamente, es un todo, una materia uniforme. Los cuatro relatos que lo componen tienen por supuesto el mismo valor para ser muestra de la construcción del Otro. Pero se ha decidido proceder con un tercer nivel de análisis, aún más detallado, de uno solo de los cuatro libros. La elección para, podría decirse, el análisis del análisis (Cristina Gutiérrez Suárez, comunicación personal, 12/08/08), fue una elección espinosa porque los cuatro tienen un gran significado para el objetivo de la investigación.

La aventura escogida es *Tintin et les Picaros*. Lo fue por varias razones: la primera es que fue la aventura de Tintin que detonó toda esta investigación, al proporcionarme una lectura con otros ojos, que devino inicial. Por otro lado, este libro, siendo el único de la colección original en encontrarse aquí, se transformó, después de haber sido una especie de atadura con la infancia dejada en Bélgica, en el puente entre dos modos de lectura de Tintin: el del adolescente y el de adulto. En lo que atañe directamente al autor y su obra, aparte de ser el último relato del corpus, *Picaros* es el último de toda la obra. Parece ser una suerte de canto del cisne donde Hergé ha reunido a sus personajes relevantes, tanto del endogrupo de Tintin como de su exogrupo, como para despedirlos. Pero, de hecho no fue así; Farr lo explica (2001:197):

“Hergé rechazaba la idea de que este desfile de personajes, por cierto ampliamente incompleto – insistía sobre este punto – pudiera ser el canto del cisne de *Tintin*. Tenía en mente otra historia que su muerte tuvo que dejar inconclusa. Interrogado acerca de la continuación de *las Aventuras de Tintin*, poco después de que hubiera terminado los *Picaros*, tuvo esta respuesta: “Es Diosito el que decidirá, ¿verdad? Yo tengo todavía ganas de seguir”.

También es relevante porque data de 1973, época en que el análisis ideológico ya soporta menos ciertas excusas como la falta de madurez del autor o los prejuicios de la época...

Saucin, en su libro sobre la historieta, habla del trabajo de desglose del guión, que constituye una fase muy importante en el proceso de creación de la historieta. En esa etapa, el guionista establece el plan definitivo de la futura historieta, imagen por imagen, escena por escena. Es un momento de estrecha colaboración entre el guionista y el dibujante que trae sus propias ideas. Puede suceder, escribe Saucin, que el guionista y el dibujante sean la misma persona, en cuyo caso el

desglose resulta ser el fruto de una estrecha colaboración entre los dos hemisferios del cerebro. Una de las formas de hacer el desglose es la escrita, cuando el guionista y el dibujante sean dos personas distintas. Si es la misma, hace un desglose dibujado con los diálogos, con todas las viñetas y sus balones de diálogo. Saucin explica (2002:8) que

el desglose escrito se presenta generalmente en dos columnas. En la primera columna, el guionista describe la acción, escena por escena, viñeta por viñeta, indicando para cada una de ellas el ‘plano’ o encuadre deseado. En la segunda columna, el guionista redacta los textos y diálogos que deben figurar en cada viñeta. Completa eventualmente éstos con indicaciones sobre el juego de los personajes. Sucede también que el guión sea presentado en continuidad: primero la descripción de la escena, y debajo, la indicación de los diálogos, viñeta por viñeta.

Así, emulando a los autores de historietas, se usan las dos columnas para emprender el camino inverso: así como ellos construyen la historieta combinando la narración y la imagen, el trabajo consiste en deconstruir, desarmar el conjunto que es la historieta terminada. Se usó el procedimiento de las dos columnas porque, de igual manera que para ellos, resulta práctico para seguir la narración y puntuarla de observaciones, de señalamientos de los recursos usados por Hergé para construir a su Otro. Recordemos que la narración que se presenta a continuación va a contrasentido: el héroe tiene un papel secundario.

Tintin, como todo héroe, necesita para existir, para hacerse grande y trascendental y, sobre todo, ejemplar para los jóvenes lectores europeos, de una contrapartida gracias a la cual mantiene su equilibrio. A veces, ese contrapeso es un ser de poderes mágicos o sobrenaturales, un dragón, una máquina infernal, la naturaleza, pero aquí, en la obra de Hergé, se trata de un sujeto vivo, real y ‘asequible’. El héroe (el bueno, el sensato, el generoso, etc.) de las 15 aventuras objeto de este estudio viaja y se enfrenta a muchos extranjeros (los malos o los raros, los fantasiosos, los locos, etc.) de todas latitudes, de todas razas y condiciones sociales; inclusive, los fuereños llegan, en algunos casos, a irrumpir en su propia tierra.

2. Algunas dimensiones de análisis en el caso que se observa

2.1. Motivación al viaje

Esta aventura, de la categoría “ir al rescate”, es la única en la que, para salir a la aventura, Tintin se hace del rogar. En efecto, para ir a socorrer a la Castafiore y a los Dupondt, se tarda, creyendo

sobre todas las cosas que le tendían una trampa. Leamos la explicación que Hergé da a Numa Sadooul (1989:192):

(...) la idea tardó un buen rato en tomar forma; es como un granito, un pequeño fermento que toma su tiempo para desarrollarse. Tenía un marco: Sudamérica. Había habido el caso Régis Debray, los Tupamaros, algunos acontecimientos que se concentraban hacia esa vaga idea, o más bien, ese marco. Pero nada tomó forma antes de mucho tiempo: era necesario que suceda un disparador, una buena razón para partir a Sudamérica. Entonces, ¿enviar a Tintin a salvar a un amigo? ¿Por qué no? Si no, no veo por qué habría hecho ese viaje.

Primero Tintin se queda inerte; habrá que esperar que pase una tercera parte de la aventura para verlo manifestar – a posteriori – su intención de rescatar a sus amigos presos del general Tapioca, dictador de San Theodoros; el que sí ya se ha ido es el capitán Haddock. No se nos evidencia el momento en que nuestro héroe decide entrar en acción; tienen que pasar algunos días, los necesarios para viajar de Europa a Sudamérica, para que nos demos cuenta que viene a alcanzar al capitán en su supuesta misión.

2.2. Nudo del conflicto

A todas luces, esta aventura entra en la categoría de *nudo del conflicto* de “amigos secuestrados”. Pero no los secuestran para pedir un rescate o para robarse secretos de Tournesol. Son rehenes de un gobierno influenciado por un ‘consejero’ extranjero que quiere cobrar una vieja afrenta a Tintin.

2.3. Dinámica de la aventura

La última aventura de Hergé, *Tintin et les Picaros*, cabe también en el subgénero de ‘gran gesta’. No se trata de una gesta tan grande como *Tibet*, puesto que no se sospecha de la muerte de nadie y también porque Tintin es renuente a volar al rescate de la Castafiore y de los Dupondt, acusados por el dictador Tapioca de conspirar en su contra.

En un primer paso, presento las mismas categorías que en *Oreille, Sept boules* y *Temple*: motivación, nudo del conflicto, dinámica de la aventura. Al final, después de la narración-análisis, aparece el cambio del mundo.

2.4. Análisis focalizado

Para la parte de análisis, se procede de la misma manera que en los tres primeros libros, una narración crítica, pero con una mayor profundidad: para seguir los pasos del Otro, centrarme en sus

acciones durante la narración de *Picaros*, lo más fácil era hacer casi abstracción de Tintin. De allí nació este modo-al-revés de narrar que es un reflejo de la posición de este analista frente a su objeto de estudio: estamos aquí en un país extranjero (para Tintin), en un continente donde el Otro de Hergé (y de Tintin) es el nativo, para quien el joven europeo es el Otro. De cierto modo, es el mundo al revés para un lector lego de *Tintin*.

El análisis focalizado se distribuye en dos columnas, con la izquierda para la (contra)narración y la derecha para la exposición de los recursos de construcción del Otro y los comentarios sobre ellos.

Narración	recursos de construcción del Otro
<p>UN2 (4.a4 – 8.a3) « <i>Le lendemain matin...</i> » día 2</p> <p>El general Tapioca, dictador de San Theodoros, ha mandado detener a la Castafiore, de gira en ese país, acusándola de espionaje y conspiración contra el gobierno.</p>	<p>FHL⁹² (4.b2 y 3): la detención es anunciada por la radio; Haddock es el primero en enterarse.</p>
<p>UN3 (8.b1 – 9.a4) « <i>Et le soir...</i> »</p> <p>Tapioca sale en la televisión, hasta en Bélgica; acusa a los habitantes del castillo de Moulinsart, Tournesol, Tintin y Haddock, de ser parte de la maquinación. Está furioso, virulento; habla fuerte y su boca gran abierta deja ver unos dientes blancos bien alineados.</p>	<p>UOFOL⁹³ (8.c3 y d1): uso no caricaturesco⁹⁴: en un discurso televisivo, Tapioca fustiga contra los conspiradores de Moulinsart. Habla un francés sin acento y con giros apropiados. Es calvo, de patillas y bigote, de nariz aguileña y chata que lo hace parecerse a un boxeador. Ocupa toda la pantalla, en un plano acercado de busto.</p>

⁹² Categorías de formas habladas de la lengua (FHL): a) discurso público: arenga, discurso, brindis; b) medio electrónico: radio, televisión; c) teléfono; e) radiocomunicación: radio de ondas cortas, walkie-talkie; f) otros: habla bajo hipnosis, habla fingida.

⁹³ Uso oral del francés y de otras lenguas (UOFOL): a) francés correcto pero con acento hispano evidente; b) otro acento extranjero; c) francés correcto sin acento; d) lengua figurada com extranjera.

⁹⁴ En esta aventura, los latinoamericanos hablan todos un francés correcto, sin importar su grado militar o su rango en la sociedad. De vez en cuando aparecen palabras o expresiones en español, pero no se les nota ningún uso caricaturesco. En cambio, donde tenemos un uso caricaturesco, es cuando hablan los indígenas arumbayas, con una lengua figurada como extranjera de consonancia cómica.



UN6 (9.c2 – 10.a3) « *Le surlendemain...* » día 5

Después de otras apariciones en la televisión y la prensa escrita y del envío de algunos telegramas encendidos por parte de Haddock, el jefe de estado santheodoriano extiende, durante una conferencia de prensa, una invitación a los tres europeos a venir a explicarse lealmente con él en Tapiocapolis; la única condición, dice, es la búsqueda de la verdad.

UN10 (11.c – 14.b1) « *Et trois jours plus tard...* » día 11

Tres días más tarde, el Boeing 707 que lleva a los visitantes a San Theodoros sobrevuela Tapiocapolis, primero el centro moderno y poco después los suburbios muy pobres.



(11.c y d): Hergé dedica dos imágenes, a las que dio un espacio notablemente amplio (dedicó una tira (la 'd') para las dos imágenes y, además, esta tira es 50% más alta, en detrimento de la 'c') para mostrar el contraste que existe entre el mundo de los pobres y el de los ricos de toda capital de los eufemísticamente llamados 'mercados emergentes', aquí Tapiocapolis.

La primera viñeta (d1) es un plano de conjunto en el que el avión pasa arriba del centro de la ciudad moderna, con sus avenidas anchas bordeadas de jardineras y arbustos. En la entrevista que dio a Sadoul (2003 [2000]), Hergé explica que Tapiocapolis evoca a Brasilia; la escultura moderna que aparece en primer plano le fue inspirada, dice, por una del escultor belga Marcel Ar-

(11.c y d)

nould. Al fondo, vemos rascacielos de vidrio con antenas y banderas en sus techos. Los coches son de último modelo; en la acera espaciosa deambulan tranquilamente dos policías de uniforme verde con gorras planas que vemos de atrás en el plano americano; adelante de ellos, un grupo de turistas escucha a su guía y toma fotos. En la segunda viñeta, en un plano de medio conjunto, la aeronave sobrevuela los suburbios y los cinturones de miseria donde no hay ninguna calle, solamente una loma de tierra y piedras con una zanja esculpida por los torrentes de agua de lluvia, un poste de luz sin cables, casas pobres de cartón y, en el mejor de los casos, techo de lámina; un anuncio celebra 'VIVA TAPIOCA'. Vemos a una señora y dos niños de corta edad, sentados en la entrada de un tubo de drenaje fuera de uso; más lejos, un hombre con sombrero lleva un canasto o una cazuela hacia su casa de madera y cartón; un niño de unos seis años, que lleva de la mano a su hermanita despreocupada, mira con curiosidad a dos militares que pasan por ahí, con aires severos e imponentes con sus cascos y sus armas al cinto; a diferencia de los policías del centro, ellos llevan además una macana blanca. Notemos que los uniformes en esta país, sean de policías o de militares, son de color verde 'bi-

En el aeropuerto de Tapiocapolis, el coronel Alvarez (sic), ayudante de campo del dictador, espera a los invitados de Tapioca; se encuentra al pie de una escalinata. Lleva también las patillas y el bigote, y su nariz aguileña le da, como al jefe de estado, un perfil de boxeador. El primero en bajar del avión es Haddock; lo recibe halagándolo, reconociendo su notoriedad. Detrás de él baja un anciano, que ha de ser el profesor Tournesol. Pero el científico se niega a estrechar una mano “que pisotea los derechos imprescriptibles del ser humano” (12.d1).

Hábilmente, Haddock salva la situación ante el militar molesto, arguyendo una gripe severa que ha alterado al anciano. El coronel ve bajar detrás de ellos a un joven de apariencia ‘hippie’ y, suponiendo que es Tintin, le da la bienvenida; pero el viajero le dice que forma parte del grupo de los “Jolly Old Fellows”, de visita para el carnaval. El oficial pregunta entonces por Tintin, y el capitán le contesta que su amigo tiene la gripe asiática y que quería evitar el contagio. El militar invita a los dos visitantes a subir a un coche grande negro que arranca a toda velocidad, precedido

llar’, un color poco común para esta ropa. En 6.ORE, que tiene lugar en el mismo país, los uniformes también son verdes, pero menos encendido.

Llama la atención que en el centro de la ciudad solamente tengamos a dos policías despreocupados cuyas armas, si es que llevan, no se alcanzan ver y aquí, en esta área desolada, pasen estos dos militares corpulentos y adustos, con las armas bien evidentes.



(12.d1): vemos el ‘perfil de boxeador’ del coronel Alvarez. Los tres personajes están en un plan acercado ‘busto’, en una conversación en la que, de cierto modo, estamos involucrados.

<p>por dos motociclistas de la Policía Militar.</p>	
<p>UN11 (14.b2 – 15.c1) « <i>Et une demi-heure plus tard... »</i></p> <p>Media hora más tarde, llegan a una bella quinta aislada en el campo santheodoriano cuya entrada está controlada por guardias; el patio interior, bordeado de arcos, ostenta una fuente. La decoración y los muebles de la casa son modernos. Alvarez lleva a sus huéspedes hasta su suite y les presenta al mayordomo que se encargará de ellos; dice a Haddock, en un francés impecable (15.a1):” Les es de antemano adicto, ¿verdad Manolo?”, a lo cual el hombre contesta con un “¡MMH!”</p>	<p>(14.d1): para la decoración interior de la mansión Hergé dice a Sadoul (2003 [2000]) que el cuadro emula a los del pintor ruso Serge Poliakov; los interiores modernos provienen del catálogo de Roche-Boois y de la revista <i>Maisons françaises</i>. Manolo es rollizo, tiene la cara tosca, con el rostro redondo, orejas grandes, cejas gruesas, cabello lacio que le cae sobre la frente, un bigote grande y patillas.</p> <p>(15.a1): Por si hiciera falta tener una idea más precisa de él, Haddock hace la reflexión: “¡Qué cara de bruto!”</p> <p>UOFOL (15.c1): Álvarez dice a su chofer que lo lleve al Ministerio del Interior; ambos hablan francés sin acento.</p>
<p>UN12 (15.c2 – 19.d3) « <i>Et quelques minutes plus tard... »</i></p> <p>Alvarez se encuentra en el ministerio del Interior, donde lo espera el coronel Esponja⁹⁵, a quien reporta que todo está en orden, con los circuitos conectados. Esponja enciende un aparato de televisión donde vemos al capitán quien acaba de descubrir el bar y prueba su whisky preferido, pero de manera extraña, le disgusta y lo escupe enseguida (16.a5 y b5)⁹⁶. Más</p>	

⁹⁵ Originalmente Sponz, jefe de la policía de Szohód, capital de Borduria, país ficticio de Europa Central, y luego jefe de la Policía Secreta de ese país.

⁹⁶ Anoto estas dos viñetas porque más adelante servirán para una comparación...

tarde, en la mansión, Manolo escucha un gran ruido en el departamento de los extranjeros y acude pronto, empuñando su pistola: el capitán, queriendo abrir la puerta-ventana, acaba de irse para atrás sobre una mesa de centro, tirando el cesto de frutas. El guardia, a su vez, se resbala sobre un plátano tirado y al caerse suelta su pistola que atraviesa el cristal de la ventana, para caer sobre la cabeza de un militar, quien sube furioso a quejarse. Manolo, apenas repuesto, tiene que lidiar con el capitán quien insiste en ir en ese momento a comprar su tabaco. Un militar aparece y ordena a Haddock que vuelva a su cuarto. Ante la insistencia del huésped, le explica Manolo que no es posible salir esa noche por temor a una incursión de los picaros, los rebeldes. Manolo promete traer tabaco al día siguiente, pero el marinero quiere comprarlo él mismo.



UOFOL (18.a3 – 19.a2): Manolo y el guardia lastimado: hablan un francés correcto, sin acento y con giros apropiados

UN13 (20.a1 – d) « *Le lendemain matin...* » día 12

En la mañana siguiente, el custodio despierta al capitán trayéndole su tabaco en una charola, pero el extranjero contesta muy enojado que tiene la intención de comprarlo él mismo. Manolo manda preparar la escolta para ir al centro de la ciudad con el capitán, a comprar el tabaco.

FEL⁹⁷ (20.d): escena de calle: aparecen diferentes letreros como escenografía: “LOTERIA NACIONAL, CAFETERIA, ALFAJORES, MINUTAS A TODA HORA, PELUQUERÍA, TABACOS, FLOR DE MATRAZ, RES [...]. Varios recuerdan a países, como Cuba (HABANA DE LUXE), Argentina (ALFAJORES), Chile (MINUTAS = ob-

⁹⁷ Categorías de formas escritas de la lengua: a) anuncio / letrero (forma la escenografía): avisos en lugares públicos, publicidades, etiquetas, razón social de instituciones y comercios; b) carta / mensaje: cartas manuscritas o mecanografiadas, telegramas, invitaciones impresas; c) ficha técnica / mapa: 1. para el lector: mapas de continentes y países, fichas técnicas ilustrativas; 2. para escenografía: calendarios, gráficas de ventas; d) libro: portada o páginas abiertas; e) periódico: varios diarios extendidos en una mesa, con primeras planas visibles, una sola primera plana con título, subtítulo, foto(s) y artículo.



(20.d)


jetos usados). Entre la gente, dos mexicanos de sombrero de charro, de los cuales uno lleva también un gabán de grecas, una boliviana indígena con su sombrero típico, una joven afroamericana de peinado 'afro', un señor con camisa de estrellas.

(20.d): La imagen, en leve picado en un plano de conjunto que crea un ambiente inequívoco (de un régimen autoritario), ocupa lo ancho de una tira y lo alto de tira y media. La limusina negra, escoltada por dos motociclistas de la Policía Militar, está estacionada frente a una tabaquería. A su alrededor se han desplegado 14 soldados amenazantes con su fusil de bayoneta. La gente los mira temerosa. Un soldado empuja a un grupo de ciudadanos; otro, levemente inclinado, amenazante, encañona a un joven que opta mejor por alejarse, el ceño fruncido; un señor no tuvo tanta suerte: los brazos en alto, es llevado entre dos militares hacia una camioneta furgón verde olivo. Es una imagen que pretende representar la represión que se veía en esa época en los principales diarios europeos, durante las dictaduras en Chile y en Argentina. Pero Hergé parecía desconocer que los actos de represión como secuestros y arrestos ilegales, allanamientos de casa,

⁹⁸ País ficticio de Europa Oriental, de gobierno comunista totalitario, enemigo de Sildavia, una monarquía moderada (Cfr. *Le Sceptre d'Ottokar*).

búsqueda desesperada de opositores, tienen lugar (el tiempo verbal presente es intencional, porque esta práctica no ha desaparecido en numerosos países autoritarios) por la noche, entre las 2:00 y las 3:00 de la mañana; además, esos agentes del gobierno no acostumbran ir uniformados y con el rostro así descubierto... (Teresa Carbó, comunicación personal, 8/05/08).

Recordemos que la situación política de San Theodoros está tensa: la república de Borduria⁹⁸ sostiene al dictador Tapioca, mientras Alcazar cuenta con el apoyo de la *International Banana Company*, lo que nos evoca a las repúblicas bananeras. Hergé tenía presente el caso Régis Debray, quien llegó a Cuba en 1960 tras la Revolución y siguió al Che Guevara a Bolivia donde fue hecho preso por el ejército. Veamos lo que dice el autor acerca del trasfondo político a Nouma Sadoul (1989:192): “Tenía un marco: América del Sur. Había habido el caso Régis Debray, los Tupamaros, algunos acontecimientos que se concentraban hacia esa idea vaga, o más bien, ese marco”. Recordemos también que en septiembre de 1973, año de creación de los *Picaros*, en Chile Pinochet ha arrebatado el gobierno a Salvador Allende.



<p>UN14 (21.a1 – 22.d3) « <i>Et une heure plus tard...</i> »</p> <p>Al mismo tiempo, en el Ministerio del Interior, Esponja y Alvarez se dan cuenta que Tintin, quien acaba de llegar, ha descubierto que son espiados por medio de cámaras y micrófonos ocultos. El militar extranjero se alegra de todos modos que el joven haya caído también en la trampa y explica entonces todo el plan al coronel: cuando él era jefe de la policía en Szohôd, mucho antes de ser nombrado por el general Plekzy Gladz⁹⁹ consejero técnico del general Tapioca, esos tres individuos le impusieron un ‘cruento fracaso’ que nunca les ha perdonado. La gira de la Castafiore era la oportunidad soñada de cobrar la afrenta: le bastó mandarla detener después de haber introducido en su equipaje papeles comprometedores, para montar un supuesta conspiración a la que dio una dimensión internacional. Los dos militares consideran que esta acción amerita un brindis.</p>	 <p>(22.b3): Vectores opuestos: el primero, el dedo de Tintin, en segundo plano, se enfrenta al cigarro con boquilla de Sponz: el conjunto de la mano, impresionante, se impone al cigarro que, aunque aparezca en primer plano y en un ademán elegante y desdénoso, se va esfumando, presagiando el desenlace de la aventura. Nótese el gran acercamiento que aumenta el suspenso.</p> <p>(22.c y d): La explicación de Sponz nos hace ver que el general Tapioca se doblegó ante los designios personales de su consejero técnico europeo. Hergé nos muestra así que este político latinoamericano no solo necesita de los consejos de un europeo para gobernar, sino que, tal vez sin darse cuenta – el trato cercano es entre Alvarez y Sponz –, se presta a sus planes de venganza, poniendo en evidencia a su país.</p>
<p>UN15 (23.a1 – 24.d3) « <i>Trois jours ont passé...</i> » día 15</p> <p>Nos encontramos en la mansión, tres días después; entra ahora otro custodio, con los periódicos de la tarde para sus huéspedes. En lugar de Manolo, entra Pablo, el indio que, en <i>L’Oreille cassée</i>, quiso asesinar</p>	

⁹⁹ De “Plexiglas”, uno de los nombres comerciales del ‘cristal acrílico’ o simplemente ‘acrílico’.

nar al joven europeo por encargo de Chicklett y que luego lo ayudó a escapar de la cárcel y a huir. El hombre le pide que se mantenga callado; se presenta señalando enseguida el tocadiscos para que le suban el volumen (sabe que los huéspedes son espías) y empieza a hablar. Revela a los extranjeros todo el plan oficial urdido para eliminarlos: dentro de dos días, un comando de falsos picaros simulará un ataque a la mansión y ellos serán matados. La versión oficial de los hechos sería que los picaros habrían intentado secuestrarlos. Explica que quien está detrás de este plan es Sponz, alias Esponja, ‘prestado’ para reorganizar la policía nacional y que quiere verlos muertos. Afortunadamente para ellos, los picaros y su jefe, el general Alcazar, se enteran de todo. Pablo les expone el plan: al día siguiente, Alvarez los va a llevar a Trenxcoatl, donde hay una bella pirámide “paztèque”. Los tres subirán con Pablo mientras los soldados santheodorianos rodearán la construcción. Luego, verdaderos picaros provocarán un tiroteo del lado norte, que será aprovechado para que, después de desarmarlo y atarlos cuidadosamente, los tres bajen del lado sur, donde un camión de Alcazar los esperará a una distancia de 200 metros y los llevará a un lugar seguro. El custodio recibe, complacido, los agradecimientos efusivos de Tintin, por ser la segunda vez que le salva la vida.

FHL (24.c1): Pablo habla en un francés correcto.

Trenxcoatl: el nombre del sitio arqueológico hace pensar en Quetzalcoatl; de todos modos, tiene una terminación mexicana, no sudamericana. Proviene de la palabra inglesa "trenchcoat" que en inglés significa "abrigo de trinchera" y en francés, como anglicismo, "impermeable con cinturón". La "belle pyramide *paztèque*" aludida suena como "aztèque", pero el adjetivo viene del sustantivo femenino francés "pastèque" que significa "sandía", lo que, en esa lengua, da al adjetivo, fonéticamente hablando, una connotación cómica; además, también lo hacen

<p>UN16 (25.a1 – 32.c3) « Et le lendemain... » día 16</p> <p>Al día siguiente, una columna de camiones militares y un jeep van por la llanura polvosa. Dentro del jeep, va Alvarez con sus tres invitados; nota que el joven está pensativo y lo comenta con Haddock, quien le dice que su amigo está preocupado por estar sin noticias de Tapioca. El militar se disculpa: había olvidado decirles que el jefe de estado los esperaba para el día siguiente. Alvarez no va a subir a la pirámide; Pablo es el encargado de guiarlos. Ya arriba, éste entrega su arma a Tintin y se deja atar y amordazar. En ese momento, estallan numerosos balazos; los extranjeros bajan del lado sur donde unos soldados insurgentes los esperan al pie de un camión al que se suben a prisa.</p> <p>Mientras tanto, Pablo ha bajado y es felicitado por Alvarez (26.d3):” ¡Ya está: la jugarreta está hecha!... ¡Buen trabajo, Pablo! “¡Oh!, ¡fue fácil, coronel!” le contesta el ex custodio. La explicación: el coronel habla por <i>walkie talkie</i> a “Pantera negra” para avisarle que el camión va en camino y que llegará en seis o siete minutos...</p>	<p>su peso y su forma ovalada.</p>  <p>(23.PIC, 26.d3)</p>  <p>(9.CRA, 10.a1 y 2)</p> <p>Los malos de Hergé, sin importar que sean europeos o extranjeros, desde hace tiempo (cfr. <i>Le Crabe aux pincés d'or</i>, 1941) son dibujados con la nariz aguileña que les da una aire de boxeador, que se asocia con la imagen de bruto. En PIC, los malos (Tapioca, Alvarez y Pablo) desde luego son presentados con estos rasgos físicos.</p> <p>Vemos que Pablo, despreciando el valor de “salvar la vida”, e ignorando la cercanía que da entre dos personas que lo vivieron, fingiendo simpatía con Tintin, participó activamente en el complot contra los extranjeros. Recordemos que en <i>L'Oreille cassée</i>, al momento de despedirse de Tintin después de</p>
---	--

Alcazar está manejando; a su lado va Tintin, y no sabemos dónde han acomodado a Haddock y Tournesol. El general festeja (27.b1): “Ya ve que el general Alcazar sigue fiel a sus amigos...” Explica que en cuanto recibió, por medio de Pablo, el mensaje del joven europeo, decidió actuar. Al joven este lo parece muy extraño: él nunca le mandó ningún mensaje; sería mejor que se detengan un momento, dice, para darse tiempo de reflexionar. Pero el militar le responde que el camino es largo y que no hay nada que temer. No sospecha que adelante, unos militares gubernamentales le han tendido una trampa y lo están esperando con un cañón... De repente, el joven le ordena que pare la marcha: adelante, en el camino, un detalle lo acaba de sorprender: el comportamiento extraño de un chango que se espanta con algo que lo hace retroceder. El general se niega, lo tilda de loco, pero en vano: el joven le quita el mando del vehículo, que es sacado de la carretera, esquivando un disparo del cañón. Todos se bajan rápidamente y un segundo disparo destruye el camión. Los soldados reportan a Alvarez el hallazgo del vehículo vacío y que el ataque falló a causa de un chango. El coronel explota y Pablo está muy nervioso.

Los fugitivos se internan a la selva. Alcazar confía en

haberlo ayudado a evadirse, le dice (ORE 37.b2): (...) En cuanto a mí, no tenga temor, todas mis precauciones están tomadas: no seré inquietado. Adios (sic) señor Tintin.” Ahora vemos que ha sabido moverse: se encuentra en los círculos del poder y está envuelto en escabrosas maniobras políticas.

(27.b1): Sin embargo, no recordamos que Tintin sea un amigo suyo: en *l’Oreille cassée*, el dictador, engañado por los envidiosos de Tintin, mando encarcelar al joven; en *Les sept boules de cristal*, fue relativamente amable en el momento de recibirlo en su camerino del Music-Hall. En cambio, donde fue muy cortante y huidizo, fue en (19) *Coke en Stock*, el décimo primer libro del acervo, aventura en la que se esconde porque está muy ocupado en la compra de material de guerra en el mercado negro.

De nuevo, Alcazar es hecho menos: que Tintin pisara su bota para frenar de emergencia muestra la poca agudeza del militar y la osadía del joven...

<p>que los soldados gubernamentales no se atreverán a seguirlos por el territorio arumbaya; lamenta la traición de Pablo. Encuentran en el camino cajas de whisky que, según el general, son parte de la táctica del gobierno para aniquilar a la insurgencia.</p> <p>Aparece Ridgewell, el explorador inglés que pretende, desde hace años, enseñar a los indígenas a jugar golf en la selva.</p> <p>Lo acompañan varios arumbayas ebrios que inmediatamente rodean a Tournesol y, cuales niños muy divertidos, lo desvisten riéndose. Pero una orden terminante del explorador inglés pone un brusco fin a la algarabía.</p>	<p>Para crédito del autor, cabe reportar que los dos ancianos europeos hacen observaciones acerca del triste fenómeno del alcohol: “(...) el bello trabajo que ha hecho Tapioca, ¿verdad?” exclama Ridgewell (32.c2). Poco después, Tournesol lamenta con Haddock (32.c3): “Unos borrachos, ¡he allí lo que unos <i>civilizados</i> han hecho con estos <i>salvajes!</i>...”</p> <p>Acerca del explorador inglés, Anaya señala (2001:38):</p> <p style="padding-left: 40px;">El elemento que define las relaciones entre los personajes ingleses y el medio ambiente ‘extranjero’ es la absoluta conciencia de su propia anglicidad, atributo esencial en su lucha por sobrevivir dentro de ese ambiente desconocido e inhóspito. La figura de Robinson Crusoe es el arquetipo de este tipo de actitud. Su atracción permanente radica (...), en gran medida, en su caracterización como el típico inglés sobrio y trabajador, que nunca se deja vencer por las dificultades (...).</p> <p>Son indígenas morenos, rollizos, de cabello lacio y largo, de bocas anchas con dientes grandes. Se diferencian solamente por medio de sus collares que varían en colores y formas; uno de ellos lleva lentes.</p> <p>UOFOL (32.b3): uso caricaturesco: uno, que se ha puesto el sombrero de Tournesol, dice</p>
--	--

	“Zedanaki!”
<p>UN17 (32.d1 – 33.c3) « <i>Et dans la soirée...</i> »</p> <p>Los indígenas llevan a los extranjeros y a Alcazar a su aldea. Allá, dos mujeres cocinando junto a una fogata ven acercárseles a un anciano extraño, nunca antes visto, de piel blanca, piernas delgadas y zapatos puntiagudos, barbita de pico, saco verde con un cuello almidonado y corbata, con un pequeño sombrero verde también; el hombre les señala algo en un árbol, ellas se voltean y el extraño se va chiflando, sin decirles nada, dejándolas atónitas... Mientras, Ridgewell presenta a Tintin el jefe de la aldea, Kaloma, quien los invita a pasar la noche bajo su techo.</p>	
<p>UN18 (33.c4 – 35.a3) « <i>Et le soir...</i> »</p> <p>Por la noche, están todos reunidos en la choza mayor para cenar, sentados en petates. El inglés previene a su joven amigo que, aunque quizá no le guste la comida, deberá aparentar que la aprecia, para no ofender a los anfitriones. Al momento del brindis, el joven no soporta el whisky y lo escupe muy a su pesar, pero el explorador insiste (34.c1): “Pero, infeliz, ¿quiere pues hacerse masacrar?” “(...) ¡Uno trata de doblegarse a las costumbres locales cuando uno viaja!... ¡O bien, se queda en casa!...” Le toca a Kaloma beber, quien lo hace glotonamente, hasta acabarse la botella; enseguida sufre, como los demás, los efectos espantosos de la bebida, pero mucho más fuertes: lanza un grito desgarrador y salta de dolor.</p>	<p>(34.c4): De manera sorprendente, en esta escena Hergé pone en boca del explorador inglés este reproche destinado al héroe poco inclinado a interesarse en otro mundo y a adoptar, o al menos imitar, otras costumbres. <i>Al país adonde fueres, haz lo que vieres</i>, reza el refrán popular, y parece que es lo que Ridgewell hace; pero obviamente no es lo que inspira Hergé a sus jóvenes lectores. Aquí, las costumbres de los indígenas son</p>



(1.d4)



(16.b4 y 5)



(23.b3 y 4)



(23.c1)



(34.b4)

expuestas solamente para inspirar miedo a Tintin y engendrar en el lector una representación espantosa del indígena de Sudamérica.

Luego le toca brindar al jefe Kaloma, quien tampoco aguanta la bebida. Es el mismo fenómeno que le sucedió a Haddock, de manera inexplicable, las veces que rechazó el alcohol y luego a Tintin y a Ridgewell.

Es necesario, por la naturaleza de esta investigación, detenernos en las situaciones e imágenes semejantes que precedieron este brindis trágico. Primero, en el castillo de Moulinsart, vemos – en un plano acercado, en dos viñetas pequeñas y una normal –, a Haddock brindando y tomándose la bebida de manera muy formal, en un fino vaso de cristal (1.d4); extrañado por el whisky alterado, lo escupe como cualquiera lo haría: el movimiento de disgusto le hace cerrar los ojos y arquear las cejas; exclama un gran “PFOUAH!” y vemos entre su barba sus dientes bien alineados. Le sucede lo mismo en 16.b4 y b5, en un segundo intento en la misma mansión: en dos viñetas pequeñas, en plano acercado, notamos la misma expresión de su rostro crispado por el disgusto, y escuchamos nuevamente la exclamación “PFOUAH!”. Una semana después, en la aldea de los arumbayas, le toca a Tintin, invitado a



(34.d)

beber muy a pesar suyo por el jefe de la aldea y luego a Ridgewell y a Kaloma. Ahora, en plena selva, no hay vasos de cristal tallado: tienen que tomar directamente de la botella, pero los dos europeos, que vemos en un plano acercado en dos viñetas pequeñas y una normal dispuestas de manera simétrica (34.b4 y c4, respectivamente), lo hacen casi elegantemente, los labios pegados a la botella, sin hacer ruido. Un solo trago basta para que sientan lo malo de la bebida, y tanto Tintin como el inglés se exclaman, relativamente discretos, “POUAH!” En cambio, para Kaloma se van a necesitar no menos de siete viñetas para representar la misma experiencia, pero aumentada y transformada en un verdadero fenómeno. En la primera (34.d1), donde lo vemos de perfil con su boca y dientes grandes, arrebató la botella a Ridgewell, diciéndole (34.d1): “Nagoum wazenh!... Yommo!... Nagoum ennegang!...”, a lo cual el explorador contesta con un ademán de advertencia (ídem): “Mô preufh mô niki!” En dos viñetas pequeñas, ya en posesión de la botella, Kaloma se la acerca y, a la manera de un bebé con su biberón (34.d2), ingurgita todo el líquido glotonamente (34.d3), en sonoros tragos “GLOU GLOU GLOU”. La siguiente viñeta nos lo presenta enajenado; a la gran sorpresa de sus invitados, está todavía gozando la última gota. No ha sentido



(35.a)

nada, tarda un momento en darse cuenta de lo ‘raro’ del alcohol... Entonces, aparece con el rostro descompuesto, los ojos vidriosos y la boca apretada. Arriba de él, Hergé pintó, en colores vivos, estrellas y signos de interrogación y de admiración. Las dos viñetas siguientes sirven para dejar estallar toda la ‘esencia salvaje’ de Kaloma: en la primera, el dignatario surge en primer plano, casi en *close up*, salta de la imagen, con el rostro muy cerca del lector. Sus ojos están cerrados y, a diferencia de los europeos quienes sólo arqueaban las cejas, toda su frente está arrugada, en un rictus de dolor; una lágrima corre sobre su mejilla derecha. Abre su boca ancha y vemos sus dientes grandes y blancos con, en evidencia, más largos, los caninos picudos, arriba y abajo. El indígena lanza con toda fuerza un grito desgarrador (35.a2) “WAOUAOUH!” La última viñeta de su descripción es un plan medio, tomado en contrapicado a nivel del piso, lo que permite magnificar al sujeto ‘interesante’. Ahora Kaloma salta, ha despegado del suelo. Su grito de dolor se he vuelto desesperado, dramático: (35.c3): “WAAAAAH!”. El indígena abre grande la boca y lleva sus manos a su garganta en un verdadero gesto de desesperación; está fuera de sí.

¿Por qué fueron necesarias siete viñetas para

representar en el Otro lo que sucedió también, pero en dos, a los del grupo del autor? Hergé quiso hacer humorismo a costa de él, construyéndolo como un salvaje que bebe sin freno, ni siquiera el del disgusto, y que no se sabe contener después en el momento de los efectos y de las manifestaciones físicas. Considero que el autor fue rebasado en ese afán de humorismo, se excedió, puesto que en la última viñeta (35.a3), lo que vemos, como ya lo constatamos, ya no es cómico sino trágico.

A propósito de la manera de representar así a este personaje, Todorov (1989:399) reporta las palabras de Chateaubriand en *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811): “Nada anunciaría en ellos lo salvaje, si tuvieran siempre la boca cerrada; pero en cuanto llegan a hablar, se escucha una lengua ruidosa y fuertemente aspirada; se distinguen largos dientes deslumbrantes de blancura, como los de los chacales y de las onzas”. “Esta descripción, dice Todorov, los acerca claramente a la animalidad, su lengua misma siendo hecha de puros ruidos y respiraciones. Estamos aquí lejos de las observaciones generosas sobre la inteligencia de las lenguas indias, y la lección de “La Bruyère” parece olvidada, que prohibía reducir a los individuos a la cultura de la que provienen”. Además de denostar así en *Itinéraire* a los

	indígenas, explica el autor, Chateaubriand la arremete no solamente contra sus costumbres salvajes, sino contra todo lo que no se parece a sus costumbres citadinas.
<p>UN19 (35.b1 – 38.c3) « <i>Le lendemain matin...</i> » día 17</p> <p>Presionado por Esponja, Alvarez promete encontrar a los fugitivos cuanto antes; todo debe haber terminado antes del carnaval. Más tarde, un helicóptero sobrevuela la selva, acosando al grupo que tiene que tomar riesgos para no ser visto. La tripulación de la aeronave finalmente desiste.</p>	(de 35.c1 a 36.d4): los dos pilotos del helicóptero hablan un francés correcto.
<p>UN20 (38.c4 – 52.d3) « <i>Et dans la soirée...</i> »</p> <p>La noche siguiente, el grupo llega al campamento de los picaros; ellos no son más de treinta, pero para Alcazar son suficientes si el golpe se da en el Carnaval, durante el cual el ejército permanece ebrio. El espectáculo en el campamento es desolador: en la mitad de una página, Hergé dibujó a los guerrilleros de buen humor, ebrios, disparando al aire, abrazados o recargados, muertos de la risa, contra los árboles. Algunos tienen barba, otros el pelo crecido, nos todos llevan el uniforme, más bien están desalineados y en playeras. En medio hay una caja con cohetes que hacen un alegre fuego artificial. Alcazar está desesperado: ¿cómo se va a hacer la revolución con esos borrachos? Los manda imperiosamente a sus barracas a ponerse el uniforme para estar listos en diez minutos.</p>	FHL: (40.b): los guerrilleros hablan y se

¹⁰⁰ El estereotipado insoportable agente de seguros que no deja de fastidiar a Haddock en Moulinsart.

Surge su esposa Peggy, una norteamericana de rostro feo y duro, pelirroja, con lentes anchos de armazón color turquesa, todo el día con tubos en el cabello y fumadora de puros, quien lo reprende por su ausencia de tres días y le reclama que tenga que vivir, en lugar del palacio presidencial, en una choza, entre chinches y cucarachas. El general, apenado, explica a Haddock que su esposa es una persona un poco viva a primera vista, pero tiene una naturaleza muy generosa, y se va tras ella, los hombros caídos.

Alcazar ha perdido la esperanza de una revolución con esos guerrilleros que no cesan de beber. Pero el joven europeo se le acerca, asegurando que tiene la solución a su problema: la posibilidad de curar a sus hombres del alcohol. Lo que no le dice es que será gracias al invento de Tournesol, de un producto sin sabor, sin olor y no tóxico derivado de plantas medicinales, un comprimido que, disuelto en cualquier líquido o alimento sólido, da un sabor detestable a todo alcohol ingerido posteriormente.

disculpan con su superior en un francés correcto; es más, con los titubeos de ebrios propios de francohablantes.

(41.c1 y 2): en esta aventura, el general, uno de los más antiguos conocidos de Tintin y de los lectores, aparece casado. Michael Farr escribe (2001:190): “Además, se ha casado y el lector descubre a su esposa, Peggy, un verdadero dragón llevando bigudíes y escupiendo veneno (...)”. Después de la reprimenda de su esposa, Alcazar se ve muy incómodo y necesita dar una explicación, no a Tintin sino a Haddock, otro hombre de carácter fuerte como él. Esta faceta de su personalidad, de hombre dominado por su esposa – además, norteamericana – aparece repentinamente y rompe la impresión que tenía el lector acerca de su carácter fuerte de jefe rebelde determinado a tomar el poder.

Hergé nos presenta en esta aventura una idea de revolución fantasiosa, cómica, improvisada y totalmente alejada de la realidad, recurso fácil para el humorismo. En *L'Oreille cassée*, ya tenía su idea, reflejada sobre todo en la imagen: unos sediciosos conspirando en la sombra, disfrazados con un antifaz, llevando una capa negra y un sombrero de charro, cargando una bomba con la cual pretendían, en vano, matar al general Alcazar.

Primero anhelante e incrédulo, luego lleno de ilusión, el militar le ofrece, de llegar al poder, la mitad, mejor una tercera parte, finalmente un diez por ciento, de las reservas de oro del *Banco de la Nación* (sic). Para su sorpresa, el joven europeo rechaza la oferta y, en

Aquí, en *Picaros*, la ironía de Hergé se centra en los conceptos de revolución y de relación vencedor-vencido que tienen los dos jefes de estado, el saliente y el entrante. Desde luego, en esta aventura la revolución no es tema central; cuando mucho, Hergé muestra los dos mundos opuestos, los pobres y los ricos, de una nación bajo la férula dictatorial, y no hay cambio aparente después de la toma del poder por el opositor. La revolución es un trasfondo y un medio, para que Tintin pueda salvar a sus amigos prisioneros de Tapioca, razón por la cual se ha unido a Alcazar. Adquiere un gran poder sobre él, de manera absolutamente casual, gracias al remedio de Tournesol contra el alcoholismo que mina las tropas insurgentes. Ante Alcazar, se limitará a prometer aliviar a sus hombres del alcohol, sin decirle que el mérito, de hecho, será de Tournesol. El esquema del héroe intrépido y vencedor se ha debilitado: en cuanto a la resolución del conflicto (liberar a sus ‘familiares’), tendrá éxito. Pero, en cuanto a la toma del poder, comparte, aunque no lo diga, el mérito con Tournesol.

(43.c3): Como si fuera su propio dinero. Es la imagen inequívoca del jefe de estado latinoamericano corrupto, que se enriquece por medio de su posición y de su poder.

cambio, le pide que prometa que no correrá la sangre, que no habrá represalias ni ejecuciones capitales. Furioso, el general le responde que es imposible; lo tilda de loco y de traidor, hasta lo amenaza con mandarlo fusilar. Pero en vano: su visitante está en posición de ventaja gracias a ese remedio contra el alcohol. El militar sigue insistiendo pero de repente el joven sale, dejándolo con la palabra en la boca. Afuera, un miliciano completamente ebrio avienta por la puerta abierta una granada lacrimógena que explota dentro de la choza, de la cual salen corriendo, los ojos ardiendo, la señora Peggy y su esposo. Ahora Alcazar está completamente vencido; como si no bastara, tiene que escuchar al joven, quien ha regresado para decirle socarronamente que no es fácil hacer la revolución con estos bebedores. El jefe insurgente lo reconoce y acepta finalmente la propuesta, pero no sin antes insistir desesperadamente en que lo deje al menos fusilar a Tapioca, a sus ministros y su estado mayor; pero se topa con una respuesta tajante: queda excluido.

Juntando las manos en signo de imploración, la frente arrugada, los ojos suplicantes, ruega al joven moralizador que le deje al menos fusilar a Tapioca, solamente Tapioca. Pero no puede contra el joven. A regañadientes, humillado, Alcazar jura obedecer. Se

(43.d3): “¡Está usted loco!... ¡O bien es un traidor... al que debería mandar fusilar inmediatamente!

(44.a1): Alcazar insiste: “¿Una revolución sin ejecuciones capitales?... ¡Es impensable, hombre!... ¡No sería serio!... Y además, ¿qué hace con las tradiciones? ¡He!, ¿qué hace con ellas?”



(44.a3): acercamiento de busto para ver las reacciones del hablante que se ve de frente; su interlocutor está ligeramente inclinado sobre su derecha, como forzado a hacerse hacia atrás por el puro incandescente y humeante.

El vector formado por el puro de Alcazar es apuntado firmemente hacia Tintin; concuerda con la expresión del rostro del militar y con su afirmación tajante “(...) Fusilados, ¡me entiende!” Tintin le contesta socarrón “¡Muy bien, general!” Sin embargo, el puro-vector se esfuma, no durará; la autoridad del jefe insurgente está tambaleante, está mermada a causa de la posición de ventaja del joven contrincante.

(45.a1): Realmente preocupado, el general insiste: “Pero ¿me dejará al menos fusilar a Tapioca y sus ministros? ¿Y a su estado mayor? ¡No me va a negar eso!” Y Tintin le

<p>repone sin embargo a amenazar con fusilar al joven si algo sale mal.</p> <p>Poco después, Alcazar llama a Haddock y Tintin a ver la televisión donde se transmite el proceso de sus amigos. En un francés impecable, un locutor intro-</p>	<p>contesta: “Usted no fusilará a nadie, general”.</p> <p>(45.a2): Alcazar: “nada más a Tapioca y sus ministros, entonces...”, al lo cual el joven le rebate: “Ya dije: ¡a nadie! Lo toma o lo deja...”</p> <p>(45.a3): Indignado, el jefe rebelde grita a su “asesor”: “¡Pero es innoble!... ¡Usted se aprovecha de la situación!... ¿Se da usted cuenta de que me voy a cubrir de ridículo?”</p> <p>(45.b1): “¡Déjeme, al menos, fusilar a Tapioca!... Nada más a Tapioca, ¡se lo suplico!...”</p> <p>(45.b2): Como un hijo que quiere obtener a toda costa algo de su padre, se rebaja y Tintin le dice: “Curo a sus picaros de su embriaguez y usted me promete no usar ninguna violencia cuando lo haya ayudado a recuperar el poder. De acuerdo, ¿sí? ... Entonces, ¡diga: lo juro!” De mala gana, el general acepta: “Lo juro...”</p> <p>(45.c1): Pero en un último sobresalto de dignidad, amenaza al reportero: “Bueno. ¡Pero pobre de usted si me ha dado falsas esperanzas! ¡Es a usted a quien mandaré fusilar en primerísimo lugar! ¿Entendido?”</p> <p>UOFOL: (ídem): el procurador habla un francés sin acento.</p>
---	--

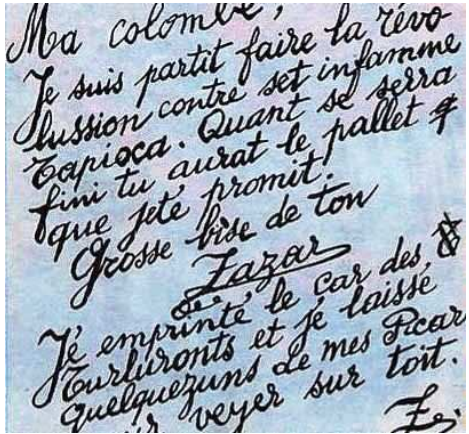
duce a grandes rasgos la última sesión del proceso de los conspiradores. El procurador general arremete en contra de los Dupondt para quienes requiere la pena capital, pero la transmisión es interrumpida después de un rato porque la Castafiore se ha puesto a cantar su aria preferida. Repentinamente, se oyen gritos afuera: varios rebeldes están zarandeando a Tournesol acusándolo de querer envenenarlos. El general los tranquiliza enseguida diciéndoles que, lejos de querer envenenarlos, les estaba dando vitamina C. y, para demostrarle su agradecimiento, abraza efusivamente al científico. La tropa quedará convencida cuando Milou, obligado por su amo, prueba la comida sin otro inconveniente que lo picoso.

De repente, se oye el claxon de un autobús que acaba de llegar sorpresivamente en medio de la selva. Entre los pasajeros baja Séraphin Lampion¹⁰⁰, quien ahora funge de coordinador del grupo, la sociedad filantrópica "Les Joyeux Turlurons", unos personajes alegres enmascarados y disfrazados de pies a cabeza con un atuendo colorido, un sombrero de plumas, mallas y zapatos con cascabel. Alcazar, desconfiado, se mantiene aparte. Tintin y Haddock reciben a los visitantes sorpresivos. Poco después, Alcazar recibe del joven un nuevo plan: organizar esa misma noche una fiesta a los Turlurons y emborracharlos, a ellos sí; sustraer sus disfraces para que los picaros se los pongan, lo mismo el general, Haddock y Tintin; en la madrugada siguiente, apoderarnos del autobús e irnos todos, así disfrazados, a Tapiocapolis para, aprovechando el jolgorio, irrumpir al palacio presidencial y tomar el

FHL: (46.d4, 47, 48.a y b): televisión: proceso que se lleva a cabo en contra de la Castafiore y los Dupondt

(46.d3): FHL: de manera completamente sesgada, al estilo de los noticieros mexicanos, el locutor anuncia la "...tima audiencia del proceso de los conjurados de Moulinsart, cuyos debates ha sido televisados por orden de nuestro bien amado presidente, el general Tapioca, con el fin de que el mundo entero pueda ver con qué imparcialidad la justicia es administrada en este país...".

Se presenta la segunda ganga de Tintin: un grupo folklórico filantrópico caído del cielo, cuyos disfraces servirán muy bien después...

<p>poder. Reconfortado y de muy buen humor, el general invita al grupo filantrópico a una ‘fiesta formidable’ esa misma noche en el campamento.</p>	
<p>UN21 (53.a) « Et le soir... »</p> <p>Efectivamente, esa noche, para los Turlurons el alcohol es normal, no así para sus anfitriones...</p>	
<p>UN22 (53.b1 – 54.b2) « Et le lendemain de la veille... » día 18</p> <p>En la madrugada siguiente, solamente quedan Tournesol y la Sra. Peggy, a quien su esposo le ha dejado un recado lleno de errores de ortografía. También se han quedado Séraphin Lampion y los Turlurons, afligidos por la resaca.</p> 	<p>Con el recado de Alcazar, Hergé construye un general insurgente, futuro jefe de estado, totalmente ignorante, que no sabe escribir. Es algo peculiar de la América Latina del autor; en ninguna parte del mundo de Tintin hay un jefe de estado cuya incultura es exhibida de manera tan obvia. Para mostrar el afán del autor en denostar de esa manera a Alcazar no ha sido necesario traducir el recado (que está en francés en el material analizado); logra su cometido de igual modo evidentemente en la propia edición española de la aventura¹⁰¹: “Paloma mia, me e hido a acer la revoluzion contra eze infame Tapioca. En cuanto termine tendrás el palazio que te prometi. Un besito de tu “Zazar”. (P.D. :) Tomo prestado el autocar de los Turlurones y dejo algunos de mis Picaros para cuidar de ti. “Zer”. Estrictamente hablando, este mensaje escrito es una broma forzada: en efecto, la lengua nativa de Alcazar es el español y la</p>

¹⁰¹ Hergé (1993 [1976]). *Tintin y los Picaros*. Barcelona: Editorial Juventud, p.53.

Todos los demás se han ido en el autobús conducido por el propio general.

acción se sitúa además en un país latinoamericano. Es decir, Alcazar es obligado a escribir en francés.



(54.b): la imagen 3 es una “imagen reciclada”: en efecto, si la comparamos con la 1, vemos que lo único en que los personajes han cambiado es el trueque del uniforme militar por el folklórico; no han cambiado de posición en sus asientos. Un toque de humorismo del autor, esta vez no a costa del Otro.

UN23 (54.b3 – 60.c3) « *Le lendemain après-midi...* » día 19

Después de un viaje de un día y medio, llegan a Tapiocapolis que ya está en pleno carnaval. Vemos desde arriba el autobús rojo del cual han bajado los turlurones listos para apoderarse del palacio presidencial. El carnaval está en su apogeo, con un desfile de disfraces, payasos, escoceses de kilt bailando, mexicanos, osos de peluche gigantes, personajes alegóricos de cabeza grande, un conjunto musical con pelucas de colores, mucha gente bebiendo del cuello de su botella y, participando en el ambiente, Mickey Mouse blandiendo una botella y Asterix caminando entre el ‘Zorro’ y un sheriff del ‘far west’.

Nos encontramos en frente de la residencia oficial del presidente de San Theodoros. Subiendo por una escalera monumental, se accede a una sala de recepción que da a un gran balcón donde el jefe de estado suele



(54.c y d): Para la escena del carnaval, el de Rio de Janeiro sirvió un poco, dijo Hergé a Sadoul (2003 [2000]), pero le fue más útil el carnaval de Niza, particularmente la cabeza del rey (59.b3), cuando menos en su idea.

saludar al pueblo. Tapioca, acompañado de Esponja y Alvarez, está de plácemes: no teme ninguna intervención de los picaros; está seguro de que si estuvieran allí entre la multitud, de todos modos serían inofensivos porque estarían completamente ebrios. Un autobús se ha detenido justo enfrente del edificio; de él bajan unos hombres de atuendos vistosos, con plumas en la cabeza y el rostro cubierto de una máscara y se ponen a bailar en frente de las rejas del palacio. Contagiados por la algarabía, los guardias presidenciales se unen al alegre grupo. De repente, son sometidos por algunos danzantes, neutralizados con cloroformo y despojados de sus armas. Arriba, en el despacho del dictador, los militares ven irrumpir a un puñado de aquellos disfrazados, muy oportunamente porque el dictador desea justamente ver a algunos de cerca. Pero grande es su sorpresa cuando uno de ellos saca su pistola para amagarlo y se quita la máscara; ¡Es Alcazar! El dictador depuesto es obligado a leer un mensaje para la radio, en el cual anuncia que entrega el poder a Alcazar “¡quien, de ahora en adelante, llevará a nuestro País bien amado sobre la senda del progreso económico, social y cultural!...” (56.d2). Curiosamente para el lector, Tapioca lamenta profundamente que Alcazar lo deje irse, en lugar de ejecutarlo y respetar así “las viejas tradiciones”.

Reaparece en el escenario Pablo, detenido por unos picaros cuando intentaba huir. El hombre, sometido, con las manos sobre la cabeza, al ver a joven junto a Alcazar piensa (57.d2): ¡Tintin! ¡Estoy perdido!”.

(57.a2 – c2): Con la toma del poder por Alcazar, tenemos una idea más clara aún de cómo Hergé quiso mostrar los movimientos revolucionarios de nuestro continente. Para ilustrarlo, tomaremos, viñeta por viñeta, el momento de la entrega del poder:

(57.a2): una vez sin la máscara de Turluron, Alcazar es saludado por los militares que todavía rodean a Tapioca; el coronel Alvarez se apura en saludar al nuevo jefe de estado y entre vivas y “¡Muerte a Tapioca!”, le expresa: “¡Todas mis felicitaciones, mi general! Y ¡muerte a Tapioca! ¿Hay que mandarlo fusilar enseguida?” El vencido, sentado, disminuido, sudoroso, observa impotente.

(57.b1): Alcazar contesta: “¡Descartado que se le fusile!: se le perdonará la vida!...” Alvarez le contesta: “Pero, mi general, esto es contrario a todas las tradiciones. El pueblo estaría decepcionado”.

(57.b2): “Tapioca interviene: “¡El coronel tiene razón, general!: ¡se lo suplico, no me dé el indulto”.

Tiene la misma expresión suplicante que cuando fue sorprendido entre los arbustos por el joven en *L'Oreille cassée*, después de intentar matarlo. Ruega (57.d3): ¡Piedad, señor Tintin, piedad! ¡No me mande fusilar!...” Severo, con el seño fruncido, el joven le responde que no se le hará ningún daño; no olvida que un día le salvó la vida. Y le devuelve la libertad.

Pues ¿quiere usted deshonrarme? Y Alvarez exhorta: “Me permito insistir, mi general...”.

(57.b3): “Mi decisión es irrevocable: le perdono la vida. Un avión se mantendrá a su disposición y lo llevará adónde guste ir”. “Pero ¿está loco?” le espeta el ex dictador.

(57.c1): Alcazar, señalando a Tintin: “¡Yo, no!... ¡Él! ¡Este muchacho me hizo jurar sobre el honor que mi golpe de estado acontecería sin derramamiento de sangre! Lo siento...”.

(57.c2): A Tapioca no se le ha quitado su cara de preocupación; sigue sudando y contesta molesto: “Ya veo: un idealista, ¿verdad?... ¡Esa gente no respeta nada, desafortunadamente! ¡Ni siquiera las más viejas tradiciones!” “Sí, le dice Alcazar, triste época...”.

Esta descripción caricaturesca de una revolución latinoamericana es justamente la culminación del relato; pero es sobre todo, al mismo tiempo la culminación de todas las aventuras de Tintin, ya que *Tintin et les Pícaros* es la última de su obra. Desde el punto de vista de este analista, ello deja una pesadumbre, una impresión de injusticia no desagraviada.

FHL: (58.b4 y 5, c2 y 3, d1): varios intentos

Entre la agitación del momento, nadie se acuerda de los Dupondt. Álvarez – quien hace méritos para quedar en el bando de Alcazar –, acompañado de un grupo de picaros, requisita un carro alegórico y se lanza a la prisión a salvarlos del fusilamiento y a liberar a la Castafiore.

Sin saber todavía nada del cambio de poderes, en la penitenciaría el oficial encargado de llevar a los Dupondt al pelotón de fusilamiento está brindando con ellos, junto a un radio que toca música. En el momento en que salen de la oficina, la radio anuncia el cambio de poderes, pero ya no alcanzaron escucharlo; el oficial dice a los condenados (59.a2): “Verán: un mal rato que pasar, pero pronto olvidado...”. El pelotón y los detectives europeos ven de repente asomarse sobre los muros del patio de la prisión una cabeza gigante de carnaval desde dentro de cuya boca Tintin, Haddock y un tercer hombre apuntan hacia los soldados del pelotón.

en vano de hablar a la prisión para que se liberen a los tres condenados. Primero, Álvarez marca al reloj parlante; al percatarse de ello, Alcazar decide marcar él mismo, pero sale un mensaje según el cual el número no existe. Este último dato muestra descoordinación en esta situación apremiante: o bien el número de la penitenciaría ha cambiado, y en la presidencia no se sabe, o bien el general, en su apuración, lo ha marcado mal. De cualquier manera, el contratiempo logra que aumente la tensión de la narración.

(59.a1): En pleno carnaval, los Dupondt van a ser fusilados por espías. El jefe del pelotón de ejecución brinda con ellos; ya es hora de ir...

(59.a2): Al momento de salir, les dice: “Ya verán: un mal rato que pasar, pero pronto olvidado...”

FHL: (59.a4): radio: se interrumpen las emisiones para transmitir una alocución del Gral. Alcazar.

(60.b2): El jefe del pelotón de ejecución, mientras está amarrando a los Dupondt a sus postes, les comenta: “Una suerte para ustedes: esta música da una airecito de fiesta, ¿no es cierto?” Se trata de un gag ‘reciclado’; en efecto, en 1935, en *L’Oreille cassée*, Hergé ya había usado esta broma (ORE, de

	<p>21.b1 a d3): el jefe del pelotón invita a Tintin a beber; éste se emborracha y entre sus disparates, lanza vivas al militar golpista, el general Alcazar, quien por ello lo hace su brazo derecho. En la mente del joven lector de 1976 y después, queda la imagen de un país (San Theodoros = Bolivia) donde, primero, todavía se fusila y, segundo, es un acto ligero en el que no se tiene ningún respeto por los condenados.</p>
<p>UN24 (61.a1 – d3) « <i>Et quelques instants plus tard...</i> »</p> <p>Llegan justo a tiempo para evitar el fusilamiento de los detectives y salvarlos. Dóciles, Alvarez y el jefe del pelotón los guían enseguida dentro del penal hasta la celda de la diva; su camarera y su pianista también quedan libres.</p>	
<p>UN25 (62.a1 – c3) « <i>Le lendemain...</i> » día 20</p> <p>Al día siguiente, ya instalado en su despacho presidencial, Alcazar está feliz de constatar que el ejército, la marina y la aviación están con él; agradece su ayuda a los dos extranjeros (62.a2): “Y esto es un poco gracias ustedes... Sí, sí, sí... Pero Alcazar no es un malagradecido: ¡serán condecorados con la orden de San Fernando!... En cuanto a su cinco por ciento...” Tintin lo interrumpe diciendo que no se hable más de ello. Después, el nuevo presidente agradece y condecora también con la orden de San Fernando a los miembros del grupo de los Turlurons por su ayuda</p>	<p>Veamos cómo Hergé termina su retrato de Alcazar: primero, el nuevo jefe de estado minimiza la contribución de Tintin y Haddock en la revolución, cuando de hecho ellos fueron, de cierta manera, los artífices de su éxito. Para ello, evidentemente, Tintin gozó de muy buena suerte con las dos gangas casuales que no tenía previstas al momento de decidir alcanzar a Haddock y Tournesol a Tapiocapolis: primero con el invento de Tournesol y luego con la llegada muy oportuna</p>

<p>para la revolución, y los invita a regresar al carnaval del año siguiente. Por “el papel importante” que jugó, hace al “señor professeur¹⁰²” caballero de la orden de San Fernando.</p> <p>Dirigiéndose a su esposa, dice: “En cuanto a ti, mi paloma, ¡te había prometido un palacio! Pues bien, he cumplido con mi palabra: todo esto es tuyo, de ahora en adelante...”.</p>	<p>tuna, providencial, de los Turlurons; es más, no sabía cómo lograr la liberación de sus amigos presos.</p> <p>Por otro lado, el porcentaje de la recompensa monetaria que menciona ‘entre dientes’ Alcazar – como para no tener que darla – es de cinco por ciento, no de diez como había ofrecido al joven al negociar su ayuda hace dos días en medio de la selva. Es decir, es un hombre que no cumple sus promesas, aún si Tintin se había negado, por cierto con un cierto desprecio, a recibir una compensación económica (43.d1): “No pido nada de esa índole: ni un centavo, general”.</p> <p>Alcazar agradece más efusivamente a Tournesol, lo que parece justo, dado que el científico había aportado la solución básica al problema del alcoholismo. En cambio, su agradecimiento para los Turlurons suena un poco sarcástico, dado que los cómicos fueron lisa y llanamente utilizados: recordemos que fueron emborrachados y abandonados, y su autobús robado por él, Tintin y Haddock.</p>
<p>UN26 (62.d1 – d3) « <i>Et deux jours plus tard...</i> » dia 22</p> <p>Unos días después, un Boeing 747 sobrevuela de nuevo los suburbios, llevándose a los extranjeros a su</p>	<p>El avión vuelve a sobrevolar los mismos cinturones de miseria; ahora, con el nuevo régimen, el anuncio lleva “VIVA ALCAZAR” y</p>

¹⁰² (sic); en numerosos países europeos, se dice “profesor” a los científicos porque presuntamente todos imparten clases en las universidades.

tierra. Dos militares, barbudos y de gorra, patrullan por el cinturón de miseria.



los militares de la patrulla son un poco diferentes: llevan la gorra – en lugar de cascos – y la barba y el cabello más largo de los revolucionarios castristas. Se ven más relajados, uno jugando con su macana, pero no por ello más simpáticos. Parece que nada será diferente para el pueblo con el recién cambio de régimen.

2.5. Cambio del mundo

Independientemente del punto de vista político de cada uno, la toma del poder en San Theodoros del general Alcazar, máxime si es amigo de nuestro héroe, será considerada como un bien para el mundo. En efecto es innegable que Alcazar es más simpático que Tapioca y, además, el autor lo presenta como una persona mejor. Pero también, al fin de cuentas, no es más que un dictador, Alcazar ansioso de retomar el poder, en lugar de otro, Tapioca. Es la razón por la cual esta aventura se queda en ‘cambio político’. Otro resultado es la liberación de los Dupondt y de la Castafiore; con esta última de nuevo libre, quizás el mundo haya recobrado una diva que, con su voz, hace – se supone – las delicias de miles de admiradores y amantes de la ópera. Además, la ‘familia’ de Tintin está otra vez en pleno; es el cambio en su pequeño mundo y en el del lector.

2.6. Cierre

Al trabajar sobre *Tintin et les Picaros* por medio de las dos columnas, fue posible detenernos en cada muestra de alteridad trazada por Hergé. Así como la historieta es construida por medio del trabajo en dos columnas y se vuelve significativa gracias a la unión de lo visual con lo verbal, este análisis a su vez adquiere sentido por medio de este esquema de trabajo: la columna de la izquierda encierra la narración centrada en el extranjero que resulta así crecido y afirmado; siendo el centro de la narración, como paciente o agente, en él se detiene la mirada, y queda más fácil analizar las evidencias que le ha impuesto el autor. La columna de la derecha se despliega conforme avanzamos en la lectura del ‘nuevo’ relato, mostrando los recursos de toda índole que el autor emplea en la construcción del Otro. Esta nueva conjunción de las columnas es un espacio

donde me ha sido posible impregnarme de *Tintin et les Picaros*, el último fragmento de la creación de Hergé, que se convirtió en un sitio al cual me introduje y donde, mediante un análisis multicanal, permanecí en búsqueda de evidencias de nuestra hipótesis de trabajo, es decir, los rasgos negativos de personalidad y de acción narrativa que Hergé atribuyó a los personajes extranjeros. Había un vacío, el mismo en todo el corpus y también en el acervo, el vacío que deja la lectura ‘clásica’, ‘normal’, de *Tintin*, donde nadie dice nada, nadie toma partido por los extranjeros, donde a todos la mentalidad y la ideología de Hergé resultan normales y aceptables.

Tintin et les Picaros ha mostrado, gracias a esta forma de análisis, muchas muestras de los recursos de Hergé para construir al Otro. De los recursos verbales, no hay gran profusión: acerca del habla, Alcazar, Tapioca, los militares y los mestizos en general se expresan aquí en un francés impecable. La lengua de los indios es figurada como indígena. En cuanto a la lengua escrita, además de la televisión y de los anuncios y letreros que alimentan la escenografía, está el recado de Alcazar a su esposa Peggy, un texto corto y sencillo plagado de errores de ortografía que, a los ojos del lector, debe avergonzar al inculto líder revolucionario y futuro jefe de estado.

En lo visual, para denostar a los extranjeros, Hergé tiene como blancos, desde luego, a los indígenas y los mestizos. En las imágenes, los indígenas son dibujados con la boca grande, lampiños, de cabello lacio; viven en chozas en medio de la selva y... no saben jugar golf. Los mestizos son los militares en general, el pueblo de las ciudades y los suburbios – que hacen de figurantes – y los rebeldes de Alcazar, desalineados y ebrios. Lo verdaderamente relevante en cuanto a estas imágenes es la escena en la que Kaloma ingiere sin reparo una gran dosis de alcohol, con los efectos dramáticos inesperados que conocemos. Aparte de la descripción detallada de la vivencia dolorosa del jefe del pueblo, para demostrar el afán de Hergé bastó con la comparación entre su manera de beber y de escupir la bebida alterada, con gritos y saltos, y la, educada, casi desapercibida, de los europeos; para exponerlo con detalles, Hergé da a Kaloma un número mucho mayor de viñetas.

Tenemos más pruebas de las representaciones del Otro en esta aventura, que son presentadas en orden de aparición: un jefe de estado que, con desprecio de su investidura, se pone a discutir con un capitán extranjero a golpe de declaraciones de prensa; la trampa tendida a Tintin y Haddock por el dictador, quien los invita a explicarse y luego los recluye; el contraste patente entre el mundo pobre y el rico que sólo puede existir en los países en vía de desarrollo: niños sucios y

harapientos, suburbios desolados, chozas miserables, y turistas despreocupados, avenidas anchas y arboladas, coches de último modelo, interiores con cuadros abstractos y muebles actuales; un militar de alto rango sometido ante un asesor extranjero cuyos designios son una venganza personal; un régimen represor; las traiciones de Alvarez y de Pablo, quienes complotan para asesinar a los extranjeros; el jefe rebelde, Alcazar, al volante de un camión militar, completamente dominado por el extranjero imberbe quien le pisa la bota para frenar y le voltea el volante para salir de la carretera ante un probable peligro; el explorador inglés Ridgewell quien se queja de la imposibilidad de enseñar a los arumbayas a jugar golf; Alcazar sucesivamente reprendido por su esposa Peggy que lo domina, agraciado por el invento de Tournesol y la llegada oportuna de los Turlurons, prometiendo a Tintin dinero de las arcas públicas si lo ayuda a ganar la revolución, suplicando a Tintin que lo deje eliminar a los principales miembros del antiguo régimen; y los presidentes saliente y entrante quejándose de la revolución sin derramamiento de sangre.

En esta aventura, todo lo malo, lo corrupto, lo ‘poco hombre’, lo incumplido, lo divertido, son encarnados en Alcazar, una suerte de epítome de lo negativo e indeseable. El general, blanco primordial de la mirada de Hergé y, obviamente, del lector, es el principal extranjero del corpus: recordemos que en (6) *Oreille* y (23) *Picaros*, es el protagonista principal. Aparte, Hergé lo puso en (13) *Sept boules* donde no tiene más que un rol utilitario, al introducir dos acontecimientos importantes: lanzador de puñales en el Music Hall donde se anuncia el mal extraño del cineasta Clairmont, y luego soporte para la introducción de Chiquito, quien resultará ser uno de los sacerdotes de la comunidad inca que secuestran a Tournesol. Hergé vuelve a colocar, de manera un poco incomprensible, a Alcazar, ahora de manera gratuita, casi como figurante, en (19) *Coke*, donde es un comprador de aviones de guerra de segunda mano en el mercado negro. Desde (13) *Sept boules*, vive exiliado de San Theodoros donde su enemigo Tapioca está en el poder. En esa historia no hace más que introducir a los indios, y aquí en *Coke* solamente sirve para mostrar superficialmente el mundo del mercado negro de los armamentos; al final, un periódico da la noticia de su golpe de estado en San Theodoros, gracias a los aviones de caza recién comprados, lo que quiere decir que será derrocado una vez más antes de esta última aventura, *Picaros*.

Tintin et les Picaros es el ‘apoteosis’ del denuesto a los latinoamericanos, y Alcazar es el chivo expiatorio. No hay otro personaje extranjero no europeo occidental sobre el cual Hergé haya insistido tanto, en toda su obra. En el mundo árabe, tenemos al emir Mohammed Ben Kalish Ezab,

quien no aparece más que en dos aventuras: (15) *Or noir* y (19) *Coke* (donde por cierto no coincide con Alcazar). Con el emir, Hergé es menos severo: queriendo satisfacer los caprichos de su hijo, provoca un grave enfrentamiento con una poderosa compañía aérea que, para vengarse, se ha aliado con el jeque Bab El Ehr quien pretende tomar el poder. Esta imagen de un soberano débil y llorón no se compara con la de Alcazar, el fantoche, el revolucionario pertinaz e improvisado, el jefe de estado que finge gobernar mientras juega ajedrez, el inculto, el sometido a su mujer norteamericana y al joven extranjero moralizador. ¿Podría este ‘poco hombre’ ser presidente? Al menos Ben Kalish Ezab estaba en el poder, que para Alcazar siempre fue tambaleante. La idea de revoluciones efímeras y recurrentes en nuestro continente sin duda estaba bien arraigada en la mente de Hergé, como en la de los autores ingleses – ¡del siglo XIX! – de los que habla Anaya (2001), quien señala que casi todos los relatos ubicados en América Latina se enmarcan en revoluciones y rebeliones armadas, que serían, lo que es peor, el resultado de la naturaleza anárquica e indolente de la población local. Y efectivamente, en el siguiente siglo, esto encaja perfectamente con la imagen de los latinoamericanos que Hergé quería mostrar a sus lectores.

Tintin et les Picaros, además de ser el último libro de la obra de Hergé, deja al lector con imágenes negativas de los habitantes de nuestro continente, que ya no habrá manera de enmendar. Es el colmo de la estigmatización, como la cereza sobre el pastel ideológico de Hergé.

Conclusiones

Mi propósito al abordar esta investigación era detectar los procedimientos verbales, narrativos y semióticos de construcción de las diferentes figuras de la otredad en la obra de Hergé. Este estudio fue, por lo tanto, necesariamente multidisciplinario, con perspectivas y teorías del discurso verbal y también del discurso visual, tratados como inseparables para ser significantes en la historieta, y con una metodología en espiral que fue enfocándose por medio de niveles sucesivos en los distintos planos componentes del material empírico. La experimentación metodológica resultó eficiente para la recopilación, análisis y presentación de los recursos de Hergé en la construcción del Otro, el acompañante imprescindible de su héroe. La hipótesis del trabajo era que el Otro no originario de Europa Occidental, sino de continentes lejanos, sería presentado al lector de manera negativa, tanto en su personalidad como en su acción narrativa; además, otros modos de presentación del Otro, porque nos hablan de él, son su medio social, cultural y político. Al cabo de esta investigación, resulta obvio que el extranjero es presentado negativamente, estableciendo un contraste innegable con el héroe-buen-ejemplo. Es lo contrario de él, es decir, malo, flojo, fanfarrón, conspirador, fanático, irresponsable en el gobierno, malagradecido, enraizado en el pasado, etc.

Resulta ahora indudable la utilidad del enfoque multidisciplinario empleado en esta investigación, que se inspiró en una variedad de teorías en el campo amplio de los estudios del lenguaje en acto. En un primer momento, la narrativa me ayudó en la preparación del proceso de análisis: los recitativos, numerosos y pequeños en el caso de Hergé, me dieron la pauta para la segmentación de los relatos en unidades analíticas, lo que permitió un mejor manejo del material. Otra aportación fundamental de la narrativa fue el concepto de agentividad que, con los roles de agente y paciente ha sido el hilo conductor para seguir, más bien para acompañar, al Otro en las aventuras, y para observar sus caracterizaciones e intervenciones.

Dos conceptos relevantes del análisis del discurso para este trabajo son ‘el acceso al discurso’ y ‘el discurso como instrumento de poder’, de van Dijk (1997). Obviamente, quien más hace uso de esta prerrogativa del acceso al discurso es Hergé, por medio de su arte, que al principio era burdo pero que pronto devino profesión. Gozaba de una posición privilegiada para transmitir sus convicciones sociales y morales eurocentristas, es decir, su ideología; usaba el discurso, más bien dos discursos, el verbal y el visual, como instrumentos ideológicos (cabe señalar que no me ha sido

posible – ni necesario, por cierto – distinguir cuál de los dos discursos, el verbal o el visual, me fue más útil para llegar al resultado de esta investigación). Sabiendo además dibujar muy bien, estaba más dotado que otros para ejercer su influencia, sobre todo entre los más jóvenes. Al respecto, recordemos a Ariel Dorfman y Armand Mattelart (2001), quienes en su libro *Para leer al Pato Donald*, presentan una visión realista y mordaz del concepto de literatura infantil que tienen muchos autores de historietas. Según ellos, este género se dirige a un público especificado de antemano y biológicamente delimitado, que es el sector infantil. Esta narrativa, sostienen los autores, es producida por adultos que justifican sus motivos, su estructura y su estilo en lo que ellos piensan que es o debe ser un niño. Y sostienen lo siguiente (2001:16): “El adulto difícilmente podría proponer para su descendencia una ficción que pusiera en jaque el porvenir que él desea que ese pequeño construya y herede”.

Gracias a sus dones de dibujante y narrador, Hergé dio también a Tintin el acceso al discurso, el de un personaje de historietas que representa el bien y que se opone a los Otros, aunque necesita de ellos para ser héroe. Es un instrumento de poder para Tintin para con los extranjeros: desde su perspectiva de blanco y de europeo en una actitud colonialista, nunca le es difícil meter en razón al Otro o imponérsele. Esta relación impregnada de eurocentrismo le permite dominar los intercambios verbales en las interacciones insertadas en los entornos coloniales de sus aventuras. Pero Tintin no es más que ficción. A quien le interesaba este instrumento de poder era a Hergé: desde su posición de creador de un personaje simpático para los niños y jóvenes europeos de su tiempo, podía sostener cualquier convicción y transmitirla sin que nadie le dijera nada; no había por qué, dado que el muchacho intrépido no parecía hacer más que el bien.

Hodge y Kress (1991 [1988]) consideran imprescindible, para entender mejor el impacto social de un sistema signifiante, tomar en cuenta el proceso de su creación y puesta en circulación. Con cada libro que escribía Hergé, nos encontramos

en el momento de creación y puesta en circulación de un mismo sistema signifiante verbal y no verbal, de un mismo discurso. Es decir, tuvo 23 oportunidades de proponer un mismo pensamiento, las mismas ideas, tal vez evolucionadas, pero de cualquier manera consolidadas, las de un europeo de convicción colonialista. Hodge y Kress (1991 [1988]) hablan del inicio de la existencia del signo, de su producción, y van Dijk, de la intención que tiene ese productor al detentar el

poder. De allí se puede inferir que el poder precede la existencia del signo: puedo producir un signo si tengo el poder para ello.

Otra teoría inspiradora, esclarecedora para este estudio, es la ‘gramática del diseño visual’ de Kress y Van Leeuwen (1998), que se refiere a la manera en que, así como en las gramáticas de las lenguas naturales, las palabras se combinan en cláusulas, oraciones y textos, las personas, los lugares y las cosas representados visualmente se combinan en un todo significativo, en ‘manifestación’ de mayor o menor complejidad y extensión. De esta gramática visual proviene el concepto fundamental de vector, que es equivalente al verbo de acción dentro de la imagen.

Para proceder al acercamiento, a la lectura del material, y para impregnarme del espíritu hergeano, releí la obra completa (23 aventuras), haciendo una primera segmentación con base en criterios de paso del tiempo, cambio de escenario, aparición de un nuevo personaje y recitativos. Para entonces, ya había sido escogido el acervo, es decir las 15 aventuras ‘ultramar’, en tierras lejanas.

El análisis que me llevó hasta el final de este trabajo consta de tres grados de profundidad que son a la vez las tres etapas sucesivas del proceso de investigación: cada grado diferente de análisis del material coincide con el camino de elección, sucesivamente, del acervo, del corpus y de la aventura elegida, *Tintin et les Picaros*.

Para empezar el primer nivel de análisis, es decir, el capítulo II (“Presentación del acervo”), se decidió cambiar el criterio de segmentación: los recitativos eran los únicos que servirían para distinguir una unidad de otra, y las unidades se volvieron ‘analíticas’ más que ‘narrativas’. Así, se empezó a montar una amplia base de datos para cada libro con una ficha de caracterización en la que se incluyeron los aspectos lingüísticos de habla y de escritura y un resumen en unidades narrativas. Después, se procedió a la presentación de la motivación, el nudo del conflicto, la dinámica de la aventura, la narración dividida en unidades narrativas y el proceso de cambio del mundo que resulta de la intervención del protagonista. Para mostrar el universo ajeno, a menudo hostil, en que Hergé había puesto a su héroe, observamos también sus geografías (física, cultural e ideológica). Otros aspectos importantes son la historia aludida en las aventuras y la historia propia de Hergé. Finalmente, se hizo un retrato de los personajes principales.

La segunda etapa de análisis es el capítulo III (“Análisis del corpus”). Recordemos que éste proviene del acervo (15 libros) y es constituido por las cuatro aventuras que atañen a América Latina: *L’Oreille cassée*, *Les sept boules de cristal*, *Le Temple du Soleil* y *Tintin et les Picaros*. La

diferencia con el capítulo II estriba en que en esta fase de análisis cada narración se ha vuelto ahora una reconstrucción analítico-crítica, puntuada de comentarios que emanan de las evidencias que el estudio fue observando. Tratándose del corpus, la observación en diferentes planos (o ‘multicanal’) era imprescindible, dado que estábamos analizando una historieta, es decir, una combinación de diversos sistemas significantes.

Para el tercer nivel de análisis (en mayor profundidad y detalle), se escogió *Tintin et les Picaros*. Aquí, la particularidad es la narración a ‘contrasentido’ o a ‘contracorriente’, donde se da la primacía al Otro cuyos pasos se siguen con detenimiento para mostrar, con particular esmero los recursos de su construcción por Hergé. Este modo de re-narrar ofrece la oportunidad de propiciar una mirada relativamente ‘anormal’ y que por lo tanto puede ser muy diligente sobre el material. Este trabajo resultó en una exposición exhaustiva (y bastante original) de la construcción de las figuras del Otro. Además, es donde se quiso mostrar, con algunos ejemplos de mayor claridad, la imbricación indisoluble entre lo verbal y lo visual que se da en los vectores. Esta narración fuera de la norma puede concebirse como una instancia emblemática del proceso de deconstrucción al que me dediqué en este trabajo: el autor formó su historieta fusionando guión e imágenes, y yo, como analista, me dediqué descomponer su trabajo en busca de los elementos constitutivos de tal sincretismo.

Creo haber logrado hacer una investigación que podría aportar nuevos datos a la comunidad de los ‘tintinófilos’, presentando otra manera de considerar a *Tintin*. Si bien el mío es un enfoque netamente crítico, representa una manera diferente de conocer este mundo del esparcimiento. Es un nuevo enfoque sobre Hergé y su héroe, con el análisis del discurso en busca de la alteridad. Donde más aporta es entre la comunidad especializada de los ‘tintinólogos’, los estudiosos de Tintin, con un estudio novedoso sobre los recursos de Hergé, sobre el uso indudablemente intencional que de ellos hizo para la construcción y la representación de lo que hace crecer a su héroe: los extranjeros y su mundo. Mucho se ha estudiado sobre la obra de Hergé: estudios de la imagen, ‘línea clara’, génesis de las aventuras, evolución y fuentes del autor, raíces de la historieta, vida de Hergé, polémicas sobre su personalidad, inferencias psicoanalíticas, etc. La originalidad de esta investigación es mi simpatía declarada para con los extranjeros, buenos o malos; aquí no se trata de hacer un juicio de valor, de condenar a los maleantes (Tintin representa al bien), sino de ir más allá y descubrir su historia, las raíces de su ‘maldad’: en cada caso, un poco como Judas en

las Escrituras, está predestinado a ser malo – o tonto, irresponsable, ingenuo, fanático – para el obligado feliz desenlace del relato. A los especialistas de la ‘BD’ propongo un método para descubrir la personalidad de los personajes, lo que se logra mediante el análisis que llamo multicanal apoyado en el concepto de agentividad, recolectando todos los aspectos de su carácter y de su quehacer narrativo.

Sobre la producción de significados, el trabajo muestra que, después del cine – que además se enriquece y se beneficia del discurso musical –, la historieta es el medio que, con sus dos lenguajes unidos, hace el mejor acopio de sistemas significantes. Es un medio propicio, un instrumento ideal, para dar circulación a ideas y pensamientos, a ideologías; además, es un medio llamativo y placentero de información. *Tintin*, como se demuestra aquí, se distingue por provenir de una época ya remota donde las ideas de bueno/malo eran absolutas, donde imperaba el espíritu colonialista de la superioridad del buen hombre blanco, del blanco virtuoso como Tintin.

Al lector de hoy, de este mudo exacerbado y polarizado entre Norte y Sur, entre ricos y pobres, esta versión sobre las aventuras de Tintin puede darle un medio de poner otra mirada sobre este ‘clásico’, una mirada de aceptación de todos los Otros que le han sido construidos por Hergé. Los medios lingüísticos y visuales de la historieta se unen para la construcción del sentido – aquí la alteridad – y tienen un efecto sobre él, estético e ideológico. El lector lego de Tintin tiene una lectura ‘ingenua’ y global, que no separa los elementos que lee. Con este trabajo, se espera haber construido un enfoque que pueda relativizar las conductas de los extranjeros de las aventuras, o al menos comprenderlas. Si se toma en cuenta que Hergé tenía sus razones ideológicas para presentarlos de esta manera, y que son pura construcción ficticia, al menos a los niños se les podría infundir que consideren a los Otros de la realidad no tan malos o criticables como los del cuento. La aceptación el Otro hoy en día es cada vez más difícil en este mundo polarizado, y se ha vuelto imprescindible la comprensión y la aceptación del Otro para hacer el mundo más humano.

Entre los lectores adultos de *Tintin* se encuentran desde luego los ex-niños devenidos adultos; ya son varias generaciones que releen *Las aventuras de Tintin* que transmiten a sus hijos, probablemente sin hacerse preguntas de recepción ideológica. También, como pude darme cuenta en las consultas bibliográficas, se encuentran numerosos estudiosos, los “tintinólogos”, que no difieren mucho entre sí en cuanto a su recepción ideológica: unos se ocupan de las imágenes, otros de la historia de la creación literaria, otros de la vida del autor, otros tuvieron la suerte de acceder a sus

archivos más recónditos o de entrevistarlos; donde hay ciertas divergencias ideológicas es entre algunos biógrafos que han escrito sobre el autor desde diversos puntos de vista. Seguramente algún autor se ha ocupado del mensaje dejado por Hergé en sus libros, pero la particularidad de esta investigación es que la mirada crítica surge en un continente que ha sido blanco de la pluma y del lápiz de Hergé. Ahora hay aquí en México un lector con una ideología distinta, que no considera tan ‘blancos’ los preceptos de *Les aventures de Tintin*. Hergé pensó sus historias en función de los niños, pero una lectura detenida como la que hice, muestra evidencias de que su creación no es tan inofensiva; el humorismo, que es importante en *Tintin*, no es gratuito: alguien tiene que pagarlo. Quienes lo pagan, aparte de algunos miembros de la ‘familia’ del joven como Haddock, Tournesol y, sobre todo, los infortunados Dupondt, son los extranjeros, no solamente los malos, sino también los buenos. Como contrapeso del joven héroe ejemplar, los extranjeros son el blanco principal de todas las burlas y señalamientos negativos.

Este material, estudiado con una mirada peculiar, sigue provocando en mí un efecto estético que, podría decirse, poco ha cambiado desde la primera lectura de la infancia; lo que sí ya no es lo mismo es el efecto ideológico, dado que mi horizonte histórico no es, por un lado, el mismo que el del autor ni, por el otro, semejante al de un lector europeo. Como se explica en la introducción, aspiro a representar una nueva construcción de lector.

Hergé tenía una audiencia de cierta manera cautiva, que son los niños atraídos por los dibujos y las narraciones *sui generis* de las historietas, entre los cuales me incluyo. Los niños, con su inocencia y su ingenuidad, entienden los valores fundamentales de la humanidad y las nuevas ideas; los adquieren por medio de su educación, la que reciben en su familia, cuando la tienen, y en la escuela, cuando la reciben también. Lo que se espera de la lectura infantil es que sea portadora de un mensaje de respeto y de buenos sentimientos por lo menos de parte del héroe principal; no negamos que así sea, pero a menudo en lugar de ello, los buenos sentimientos enmascaran un comportamiento moralizador y de superioridad. Tintin, viajero incansable y aventurero audaz, debería justamente llevar ese mensaje de aceptación. A veces es altruista, como cuando salva a Zorrino de manos de dos señores que le habían tirado su canasto de naranjas (TEM, 18.c1 a 19.d1), o cuando salva a Tchang de las aguas de un río caudaloso en China, o al mismo Tchang desaparecido en una catástrofe aérea (TIB, 56.a4), entre otros momentos. Pero no siempre es así: de todos modos, llevado por su causa supuestamente edificante, Tintin va adelante, descubre ac-

cidentalmente el mundo mientras va tras los pasos de los malos, y el extranjero, sin importar su rango en la sociedad, debe servirle en su lucha contra el mal. Hergé muestra algunos rasgos de las culturas de otros países, las costumbres, la geografía y la historia, la ciencia y la tecnología, pero a la vez, mientras Tintin adoctrina a los lugareños acerca del bien y del mal, su ‘padre’ hace ver a sus lectores la superioridad del europeo.

Después de este trabajo, es posible esbozar un retrato ideológico de Hergé. Recordemos que proviene de un medio social modesto y que no quería seguir los pasos de su padre quien trabajaba desde los 14 años en un taller de confección. A falta del anhelado empleo de periodista en el *Vingtième Siècle*, pronto pudo encarnarse, de cierto modo, en su héroe, al que hizo reportero intrépido. Las influencias de sus orígenes modestos de un medio tradicional católico, de los movimientos ‘scouts’ y de su mentor el padre Wallez, llevaron a que Hergé no se hiciera muchas preguntas sobre otras ideas religiosas y sociales, ni sobre el mundo ‘exterior’. Ensimismado en su medio convencional y seguro, todo lo que hubiera podido cimbrar sus convicciones, como otros sistemas políticos, otras culturas, otros climas, otras razas, tenía que ser mantenido lejos y disminuido valorativamente. Inventar una historieta con un héroe virtuoso permitió a Hergé exorcizar sus temores, (los salvajes pavorosos, los animales desconocidos, los países ingobernables, las sociedades diferentes, los climas inhóspitos), y afianzar sus convicciones, como la lucha entre el bien y el mal, la fidelidad, la solidaridad, la denuncia de los tráficoos – la más virulenta fue la trata de esclavos en *Coke* –, la no-violencia (solamente los Otros son violentos), el respeto a la vida. He aquí un autor satisfecho de sí, instalado en su medio conformista, ciego ante toda forma de diversidad racial, cultural y política y, en algunos momentos, racista, principalmente ante América Latina, cuando insinúa que ser quechua implica ser cómplice de la desaparición del buen Tournesol, en *Le Temple du Soleil*.

No cabe duda que Hergé quiso mantener el *status quo*. Como dicen Hodge y Kress (1988), le interesaba “reproducir los sistemas de valores” de su sociedad y mantenerlos, y de ello encargó a su personaje, cuyos encuentros con el Otro, el conocimiento de otras culturas, son meramente fortuitos; de todos modos, al final de cada aventura el mundo (de Hergé) queda en orden. A los ojos de Hergé, seguramente el status quo era lo que más convenía a los niños lectores de *Tintin*.

Con sus grandes facilidades para expresarse en las viñetas, Hergé se sirvió de su historieta para encauzar sus fantasías y sus aprensiones, a costa de las niñas y los niños que hoy en día siguen recibiendo sus equívocos mensajes eurocentristas.

Las geografías de Hergé son un modo interesante de constatar cuán lejos quiso ir en sus descripciones de otros seres humanos, de otras razas y culturas. Pudo haberse quedado con una buena descripción de la geografía cultural, un modo de mostrar al lector cómo vive un pueblo. Pero incluyó una geografía ideológica, de la cual encontré numerosos elementos, como las creencias, la política, el gobierno, las cuestiones sociales. Sabemos que se documentaba acerca de los países, sobre todo a partir de su encuentro con Tchang Tchong-Jen en 1932, y que quería hacer sus relatos lo más realistas posible, pero se infiere que, al introducirse en temas de creencias y de política, Hergé encontró un medio de confrontar la personalidad de su personaje principal con la de los extranjeros, mostrando así la ‘pureza’ del joven europeo. Con las casas y calles, ya había un modo de mostrar el atraso de los países visitados, pero su afán era evidenciar diferencias de credos y de política, es decir, ideológicas.

En relativo descargo del autor, ha de decirse que durante mi estudio, se tomó en cuenta que sufrió en un primer tiempo las presiones de su medio; joven, no tenía la libertad ni siquiera de enviar a su héroe a un país en lugar de otro, como fue el caso del Congo ante de América del Norte, por apremio del padre Wallez, su mentor y protector. Más tarde, escalando hacia la cima del éxito, hay menos atenuantes porque ya era independiente y la única presión provenía del editor y del público lector. Se respeta, de cierto modo, su horizonte histórico. Pero la crítica manifestada en esta tesis va dirigida sobre todo a la casa editorial, Casterman, y de allí a todas las editoras en casi 40 lenguas que siguen publicando *les aventures de Tintin* como hace decenas de años. Hergé se ha explicado y disculpado numerosas veces acerca de estos “errores”. Considero necesario que se incluya en los libros aquí analizados sus palabras al respecto; en los puntos que fueron puestos en evidencia y sobre los cuales no hay explicaciones y menos disculpas, sugiero que se anexe en las nuevas ediciones unas notas aclaratorias al final de cada historia. Ésta no es ficción pura; es una equívoca figuración, porque Hergé le introdujo cierta cuota de realidad, mostrada en este trabajo. Entonces, si los niños son expuestos a ella, es necesario, sobre todo ahora que ha pasado la época de esas ideas ‘hergeanas’ en demasía eurocentristas y colonialistas, que sean orientados y conozcan las cosas como son.

Les Bijoux de la Castafiore fue editado en 2007 en dialecto francés bruselense, bajo el título de *Les Stiene de la Castafiore*. Al final del volumen, se encuentra una explicación sobre los dialectos de Bruselas, el que deriva del flamenco y el que viene del francés, y sobre el adoptado para la edición; además, se publicó un glosario de palabras del relato. Este comentario viene al caso para plantear lo siguiente: ¿Por qué no incluir en las aventuras que agravian de una u otra manera al Otro, una nota explicativa por lo menos con las explicaciones, justificaciones o disculpas de Hergé?

Para Carbó (2001), recordémoslo, hay preguntas cuyas condiciones de formulación equivalen en lo básico al proceso mismo de investigación. Hice entonces las siguientes preguntas, guardándome las respuestas para más adelante: ¿Por qué construyó Hergé al Otro? ¿Con qué ideología de fondo? ¿Por qué medios? ¿Qué efecto pueden tener hoy en día esas representaciones del Otro en los jóvenes lectores europeos? Las respuestas pendientes se fueron transformando en una suerte de hilo conductor y ya fueron contestadas a lo largo de proceso mismo de investigación.

Para dar un punto final a estas conclusiones, una constatación: Hergé amaba los viajes; pero empezó a viajar por el mundo cuando sus medios económicos se lo permitieron. Mientras, su héroe lo hacía por él. Los continentes más visitados por el joven fueron Medio Oriente y América Latina. Y puedo decir que nuestro continente fue el más ‘castigado’ por Hergé: unas cuantas pruebas graves bastan: el anacronismo de los indios del Perú y su saña en quemar a sus víctimas en la hoguera (*Le Temple du Soleil*); los fusilamientos (*L’Oreille cassée* y *Tintin et les Picaros*); las maldiciones, las creencias y la brujería (*Les sept boules de cristal* y *Le Temple du Soleil*); el más tonto de los jefes de estado de toda la serie de aventuras de Tintin (General Alcazar), que escribe a su esposa un pequeño recado de 11 renglones cortos con 18 errores burdos (1.7 error por renglón); una raza entera, los quechuas, sospechada de secuestro de Tournesol (*Le Temple du Soleil*), entre otras.

Tenemos aquí una ficción de peso surgida de una mente adulta muy marcada ideológicamente, para la mente permeable de muchos niños de este mundo...

Bibliografía

- Adam, J.-M. (2002). Récit, en Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Éditions du Seuil
- Anaya Ferreira, N. M. (2001). *La Otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, Colección 'Seminarios'
- Assouline, P. (1996). Hergé. París: Gallimard, coll. « Folio »
- Bal, W. (Ed.) (1994). *Belgicisms : Inventaire des particularités lexicales du français en Belgique*. Lovaina La Nueva: Duculot
- Barthes, R. (2006). Introducción al análisis estructural de los relatos, en Barthes, R. et al. (2006[1996]). *Análisis Estructural del relato*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, S.A de C.V.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. París: Librairie Arthème Fayard
- Brémond, C. (1973). *Logique du récit*. París: Éditions du Seuil
- Bruxelles, S. (2002). Idéologie, en Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Éditions du Seuil
- Carbó, T. (2001). El cuerpo herido o la constitución del corpus en análisis del discurso. En *Escritos*, revista del Centro de Ciencias del Lenguaje Número 23, enero-junio de 2001, pp.17-47
- Carbó, T. (2003). Investigador y objeto: una extraña/da intimidad. En *IZTAPALAPA 53*, Año 23. Julio-diciembre de 2002. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa. pp. 15-32
- Casalmiglia Blancafort, H. & Tusón Vals, A. (1999). *Las cosas del decir, manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel
- Chancel, J. (1979). *Radioscopie*, 09/01/79 (Archivo MP3,). París: Radio France. Accesible el 11/04/2001 en <http://tintin.qc.ca/herge.htm>
- Declaración Universal de los Derechos Humanos* (10 de diciembre de 1948). Organización de las Naciones Unidas. Ginebra. Accesible el 24/07/07 en <http://www.un.org/spanish/aboutun/hrights.htm>

- Delcroix, O. (2004). Le tour du monde en 24 albums. *Le Figaro hors-série*, Tintin reporter du siècle. París: La Société du Figaro
- Dorfman A. & Mattelart, A. (2001 [1972]). *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo*. México, D.F.: Siglo XXI
- Doyle, A. C. (1909). *The Crime of the Congo* (4ª edición). Londres: Hutchinson & Co. Accesible el 2/06/08 en http://www.kongo-kinshasa.de/dokumente/lekture/crime_of_congo.pdf
- Farr, M. (2001) *Tintin, le rêve et la réalité : L'histoire de la création des aventures de Tintin*. Bruselas: Éditions Moulinsart
- Fisk, R. (2001, 10 de diciembre). Siempre sostendré que la furia de los afganos en mi contra estuvo justificada. E. Vilchis (Trad.). *La Jornada*, 6208, 39-40
- Genette, G. (2006). Fronteras del relato, en Barthes, R. et al (2006[1996]). *Análisis Estructural del relato*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, S.A de C.V.
- Guilaine, L. (18 de julio 1934). LA "GUERRE INSENSEE" DU GRAND CHACO. *Le Temps*, 60, « Questions extérieures »
- Hergé (1993 [1976]). *Tintin y los "Picaros"*. Barcelona: Editorial Juventud
- Hergé, le père de Tintin (1975, 30 de diciembre). *La Libre Belgique*, pp.14-15
- Hobsbawn, E. (2005[1994]). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica
- Hodge, R. & Kress, G. (1991 [1988]). *Social semiotics*. Londres: Polity Press.
- Hodge, R. & Kress, G. (1993 [1979]). *Language as ideology* (2nd edition). Londres: Routledge
- Kress, G. & Van Leeuwen, Th. (1998 [1996]). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge
- Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre*. París: PUF, Coll. Formes sémiotiques
- Le conflit entre la Bolivie et le Paraguay. (22 de diciembre 1928). *L'Illustration*, 4477, 764
- Le Robert pour tous (1994). París: Dictionnaires LE ROBERT
- León-Portilla, M. (2003, sept.-oct.). Una reflexión sobre el sacrificio humano. *Arqueología Mexicana*, pp. 14 - 15
- Lesca, Ch. (julio 1934). CHACO, GENÈVE ET STANDARD OIL. *Je Suis Partout*, « Frontières »
- Maingueneau, D. (2002). Analyse du discours, en Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Éditions du Seuil
- Maingueneau, D. (2002). Discours, en Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Éditions du Seuil
- Monterroso, A. (1985). *Las Ilusiones perdidas: Antología personal*. México, D.F.: Fondo de

Cultura Económica

- Peeters, B. (2002). *Hergé, fils de Tintin*. París: Flammarion, 'Grandes biographies'
- Peeters, B. (2004). *Le Monde de Tintin*. Tournai: Casterman
- Pirenne, H. (1948). *Histoire de Belgique, de la révolution de 1830 à la guerre de 1914*, t. VII. Bruselas: Maurice Lamertin. Accesible el 5/07/08 en http://digistore.bib.ulb.ac.be/2008/a806388_007_f.pdf
- Rall, M. & Rall, D. (Eds.) (1996). *Letras Comunicantes: Estudios de literatura comparada*. Introducción. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rall, D. y Rall, M. (1999). *Paralelas: estudios literarios lingüísticos e interculturales*. ed. por A. Vital. Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México
- Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Richard, R. (12 décembre 1935). Les difficultés de la paix dans le Chaco. *Je suis partout, Lettre d'Amérique Latine*
- Richard, R. (4 décembre 1932). La guerre du Chaco. *Je suis partout*
- Rouyet, R. (1983, 5 y 6 de marzo). Hergé, le plus populaire de nos artistes, est mort: père fondateur de la bande dessinée, il en était resté le géant inégalé. *Le Soir*, p.38
- Sadoul, N. (1989 [1975]). *Entretiens avec Hergé : Édition définitive*. Tournai: Casterman
- Sadoul, N. (2003 [2000]). *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*. París: Flammarion, collection Champs
- Saucin, J. (1998). *Sémiologie et herméneutique de la bande dessinée*. Bruselas: Haute École Galilée – IHECS
- Springael, H. (2002). *Les origines de la famille de Hergé*. Accesible el 23/08/06 en <http://www.gorianet.it/tintin/tele/origines.pdf>
- Tannen, D. (1999) Discourse Analysis. Georgetown University. Accesible el 5/8/2000 en: <http://www.lsadc.org/web2/discourse.html>
- Todorov, T. (2006 [1966]). Las categorías del relato literario, en Barthes, R. et al (2006[1996]). *Análisis Estructural del relato*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, S.A de C.V.
- Todorov, T., (1989). *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. París: Éd. du Seuil

van Dijk, T. A. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

van Dijk, T. A. (2006 [1999]). *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa

van Dijk, T. y Atenea Digital (2001). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Atenea Digital, 1*. Accesible el 1/3/07 en <http://blues.uab.es/athenea/num1/vandijk.pdf>

Vandromme, P. (2004). Le tour du monde en 24 albums. *Le Figaro hors-série*, Dictionnaire des personnages. París: La Société du Figaro

Anexos

1. Un acercamiento al autor y su obra

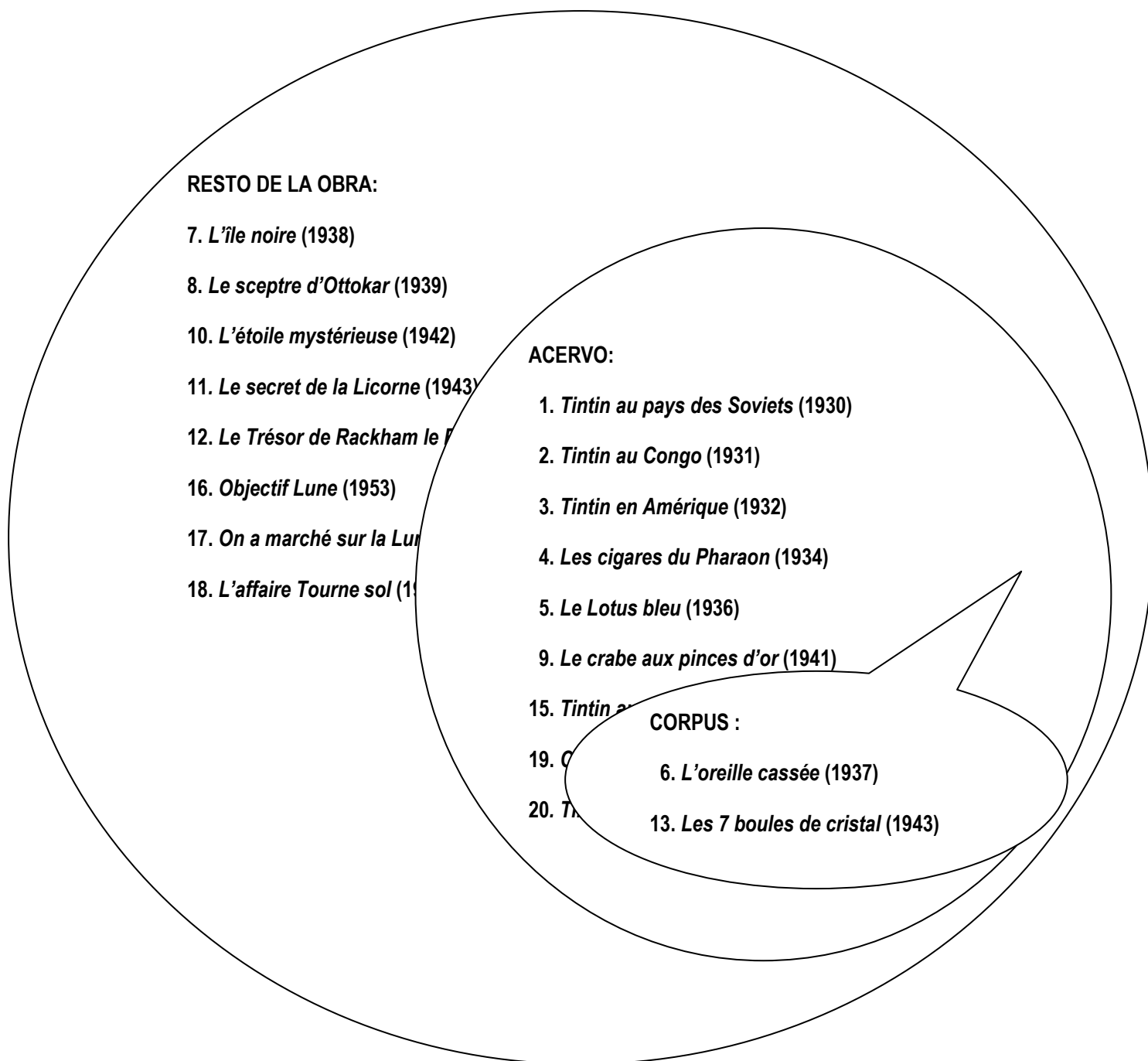
1.1. Las aventuras de Tintin

Presentamos aquí algunos datos sobre la serie de *las aventuras de Tintin*. En el siguiente cuadro, vemos la obra integral en la que están señalados, además de su año de publicación, la pertenencia de cada libro, ya sea en el acervo, ya sea en el corpus (en ‘negritas’). Los títulos que quedan son el repositorio, el resto de la obra no considerado para el estudio. Cabe señalar que entre estos títulos, los 15 estudiados tienen una abreviación de tres letras usada para referencia a los largo del estudio.

libro	publicado en	posición en la obra general	posición en el acervo	posición en el corpus
1. Tintin au pays des Soviets (SOV)	1930	1 / 23	1 / 15	N/A
2. Tintin au Congo (CON)	1931	2 / 23	2 / 15	N/A
3. Tintin en Amérique (AME)	1932	3 / 23	3 / 15	N/A
4. Les cigares du Pharaon (CIG)	1934	4 / 23	4 / 15	N/A
5. Le Lotus bleu (LOT)	1936	5 / 23	5 / 15	N/A
6. L'Oreille cassée (ORE)	1937	6 / 23	6 / 15	1 / 4
7. L'Île noire	1956	7/23	N/A	N/A
8. Le sceptre d'Ottokar	1947	8/23	N/A	N/A
9. Le Crabe aux pinces d'or (CRA)	1941	9 / 23	7 / 15	N/A
10. L'Étoile mystérieuse	1946	10/23	N/A	N/A
11. Le secret de la Licorne	1946	11/23	N/A	N/A
12. Le trésor de Rakham le Rouge	1945	12/23	N/A	N/A
13. Les sept Boules de cristal (BOU)	1948	13 / 23	8 / 15	2 / 4
14. Le Temple du Soleil (TEM)	1949	14 / 23	9 / 15	3 / 4
15. Tintin au pays de l'or noir (ORN)	1948	15 / 23	10 / 15	N/A

16. Objectif Lune	1956	16/23	N/A	N/A
17. On a marché sur la Lune	1954	17/23	N/A	N/A
18. L'Affaire Tournesol	1956	18/23	N/A	N/A
19. Coke en stock (COK)	1958	19 / 23	11 / 15	N/A
20. Tintin auTibet (TIB)	1960	20 / 23	12 / 15	N/A
21. Les Bijoux de la Castafiore (BIJ)	1963	21 / 23	13 / 15	N/A
22. Vol 714 pour Sydney (VOL)	1968	22 / 23	14 / 15	N/A
23. Tintin et les Picaros (PIC)	1976	23 / 23	15 / 15	4 / 4

Este diagrama muestra de nuevo la posición de los relatos en su grupo respectivo. El dominio del corpus es representado como un balón de historieta porque es la entidad que más ha hablado a este investigador.



1.2. Línea del tiempo de la obra de Hergé

La línea del tiempo que se presenta a continuación, en dos partes por falta de espacio en la página, nos da una idea del paso del tiempo sobre la obra de Hergé. Nos permite ver la evolución del ritmo de ‘producción’ del autor, un ritmo al principio sostenido y, curiosamente, prácticamente ininterrumpido de 1937 a 1944 (recordemos los años de colaboración de Hergé con *Le Soir volé*), seguido por el severo bajón de los ‘años negros’ (para Hergé) posteriores a la Liberación. Los años 50 fueron de cierta regularidad, con un promedio de un libro cada dos años, tras lo cual, cansado, Hergé produjo a un ritmo muy disminuido: hubo que esperar ocho años la última aventura. Notemos los cuatro pares, que vemos aquí con el signo “+” después del primer título y en letras ‘negritas’.

OBRA GRAL.							(7)ILN	(8) OTT		(10) ETO	(11) SEC +
AÑO	1930	1931	1932	1934	1936	1937	1938	1939	1941	1942	1943
ACERVO	(1) SOV	(2) CON	(3) AME	(4) CIG	(5) LOT				(9) CRA		
CORPUS						(6) ORE					

(12) TRE			(16) OBJ+	(17) LUN	(18) AFF					
1944	1948	1949	1953	1954	1956	1958	1960	1963	1968	1976
	(15) ORN					(19) COK	(20) TIB	(21) BIJ	(22) VOL	
	(13) BOU+	(14) TEM								(23) PIC

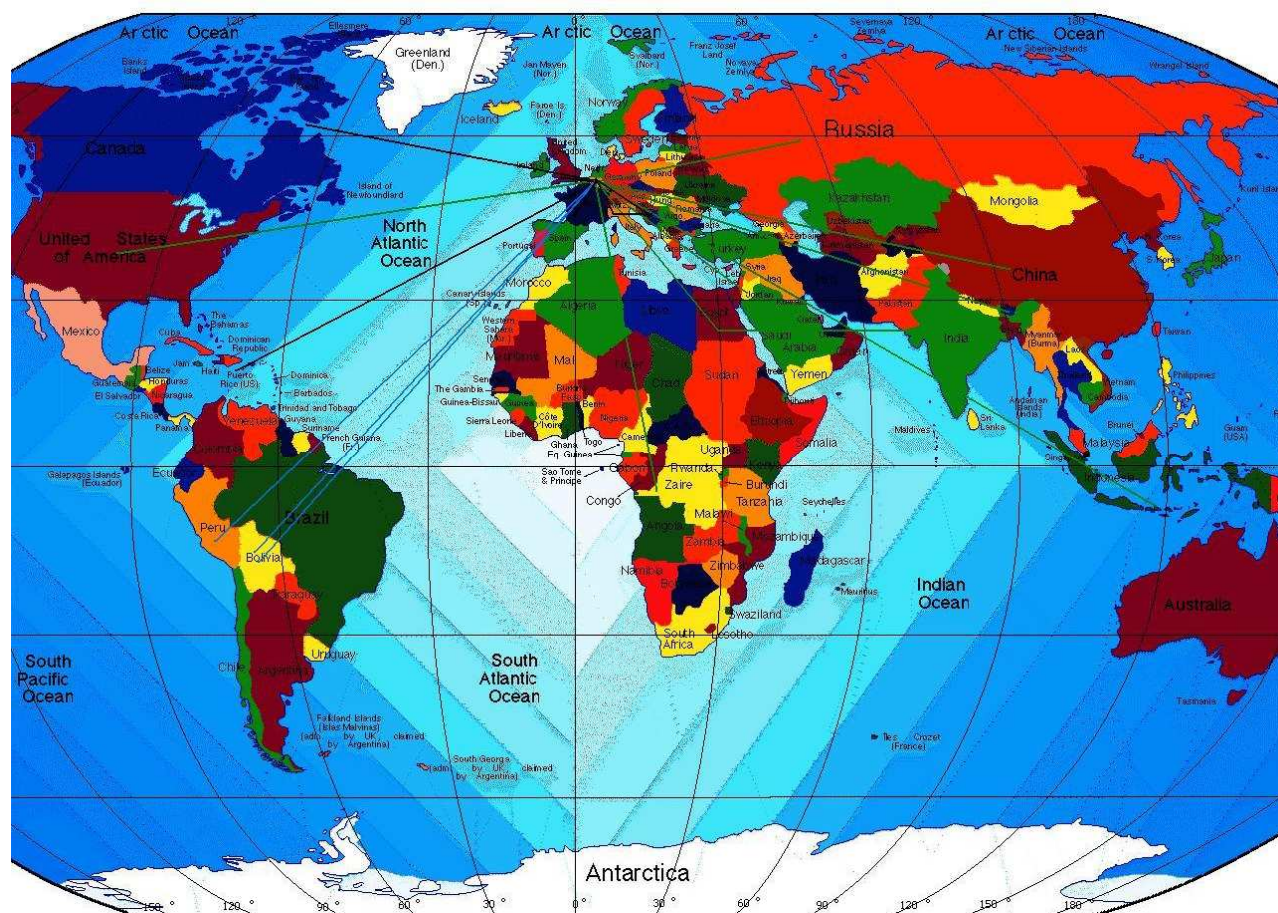
1.3. Los continentes visitados por Tintin

En esta sección se presentan los viajes de Tintin, primero con un listado de los continentes visitados por él. Para sus dos primeras aventuras, viajó a dos países entonces emblemáticos para el medio de su autor: la Unión Soviética, por el anticomunismo de la derecha católica, el Congo, por la gran colonia belga, y los Estados Unidos, por la industrialización y el petróleo. Tintin regresaría tres veces más a Europa Occidental, a Sildavia, un país figurado como Serbia o Croacia. Se quedó en casa o cerca en cuatro aventuras: un viaje a Gran Bretaña, y tres aventuras en su tierra, entre las cuales, una del corpus, *Les sept boules de cristal*. Asia y Medio Oriente, sumados, son los continentes más frecuentados por el héroe, con ocho viajes. Parece que Hergé tenía una predilección por los mares y los desiertos: más de una vez Tintin estuvo a punto de morir en pleno desierto de Arabia o en el Mar Rojo o el Golfo Pérsico. En Asia, encontramos ríos, campos y montañas, la India, en China y en el Tíbet. América Latina y el Caribe son visitados cuatro veces, entre las cuales tres del corpus, Perú y Bolivia. Hay viajes peculiares, como el Océano Ártico y en el espacio, hacia la Luna y en ella.

título	año de publicación
Europa ‘propia’	
7. <i>L’île noire</i>	1938
11. <i>Le secret de la Licorne</i>	1943
13. <i>Les 7 boules de cristal</i>	1948
21. <i>Les bijoux de la Castafiore</i>	1963

Europa 'ajena'	
1. <i>Au pays des Soviets</i>	1930
8. <i>Le sceptre d'Ottokar</i>	1939
16. <i>Objectif Lune</i>	1953
18. <i>L'Affaire Tournesol</i>	1956
América Latina y Caribe	
6. <i>L'Oreille cassée</i>	1937
12. <i>Le trésor de Rackham le Rouge</i>	1944
14. <i>Le temple du Soleil</i>	1949
23. <i>Tintin et les Picaros</i>	1976
África	
2. <i>Tintin au Congo</i>	1931
América del Norte	
3. <i>Tintin en Amérique</i>	1932
Polo Norte	
10. <i>L'étoile mystérieuse</i>	1942
Asia	
4. <i>Les cigares du Pharaon (2da parte)</i>	1934
5. <i>Le lotus bleu</i>	1936
20. <i>Tintin au Tibet</i>	1960
22. <i>Vol 714 pour Sydney</i>	1968
Medio Oriente	
4. <i>Les cigares du Pharaon (1ra parte)</i>	1934
9. <i>Le crabe aux pinces d'or</i>	1941
15. <i>Tintin au pays de l'Or Noir</i>	1948
19. <i>Coke en stock</i>	1958
Espacio	
17. <i>On a marché sur la Lune</i>	1954

Podemos ver en el siguiente planisferio los viajes de Tintin. Son representados por las líneas de colores. Las negras, que casi no se ven porque se concentran en Europa misma, son los viajes hacia Sildavia, la actual Croacia, y hacia Suiza, Francia y Gran Bretaña. Hay dos excepciones, dos viajes largos, por los mares, que además no figuran en el acervo, porque son viajes con puros pasajeros europeos que no tuvieron contactos con los nativos de las regiones visitadas: el Polo Norte, donde no había lugareños, y el mar Caribe, durante la búsqueda desenfrenada del tesoro de Rakham el Rojo, sin pedir la ayuda de nadie de la isla. Las rayas de color verde representan los viajes lejanos, es decir, las aventuras del acervo. Vemos allí la ex-URSS, el Congo, los Estados Unidos, China, el Tibet, varias idas al Medio Oriente y un viaje al mar de Célebes. En azul, notamos los tres viajes a Sudamérica del corpus.



1.4. Duración del relato

a) Equivalencia:

Para medir la duración de los relatos, fue necesario atribuir un valor al tiempo expresado por el autor en los recitativos; habla, por ejemplo, de ‘algunos días’, ‘varias semanas’ o ‘algún tiempo’. Para ello, consulté mediante una pequeña encuesta a mis ‘contactos’ francófonos para preguntarles qué equivalencia en días o semanas daban a ‘algunos’ y ‘varios’ o ‘algún tiempo’.

b) Criterio:

Con base en sus respuestas, establecí un promedio de cada valor que daban y pude establecer el siguiente criterio de duración de los recitativos para calcular el tiempo que dura cada aventura de Tintin. Los valores quedaron de la siguiente manera:

Algunos días/semanas = 3 días/semanas

Varios días/semanas = 4 días/semanas

Los días (pasan)..... = 10 días

Los días y los días (pasan)... = 20 días

Algún tiempo = 4 semanas

c) Duración en días de las aventuras del acervo y del corpus:

LIBRO	DURACIÓN EN DÍAS
1. Soviets	5
2. Congo	27
3. Amérique	24
4. Cigares	21
5. Lotus	55
6. Oreille	37
9. Crabe	12
13. 7 Boules	10
14. Temple	74
15. Or noir	45
19. Coke	36
20. Tibet	45
21. Bijoux	56
22. Vol	5
23. Picaros	22

2. Formas de descomposición textual

2.1. Introducción

La realización del presente trabajo de investigación requirió obviamente examinar todos los recursos que el autor obtenía de su arte de narrar dibujando. Sobre la base de quince libros, esto nos dio una gran cantidad de viñetas cargadas de inestimable información. Se consiguió así para el trabajo de análisis de discurso(s) un amplio material significativo, que se presenta a continuación. Los datos aquí expuestos forman una gran reserva de recursos textuales, verbales y visuales de Hergé, lo que permitió primero hacerse una idea general de su relato y de lo fino y preciso de su material, para luego seleccionar los recursos que mostraran de manera indiscutible su construcción de las figuras del Otro. Este compendio está estructurado en las dos grandes partes que fundamentan la investigación: el acervo y el corpus. Hay entre ellos una diferencia importante que se debe obviamente al nivel de análisis con el que cada uno fue estudiado.

Para comprender los cuadros que se presentan a continuación, cabe explicar la nomenclatura – constante en todo mi análisis – de identificación del material textual y visual en donde señalamos la presencia de algunos recursos discursivos. Cada libro consta de 62 páginas, y cada página tiene cuatro tiras de viñetas, identificadas aquí de ‘a’ a ‘d’; en las tiras, el número de viñetas varía, dependiendo de su tamaño y su forma. La convención establecida es de: página+tira+viñeta, como por ejemplo: la tercera viñeta de la tira ‘b’ de la página 27 será señalada de la siguiente manera: 27.b3.

Las formas de descomposición textual son, para el corpus, nueve. Primero, una breve ficha de caracterización, en la que se señala la localización geográfica, el año de publicación y los sucesos históricos de la época, la motivación al viaje, los rasgos del país y la caracterización cultural del Otro, la relación héroe/Otro, el nudo del conflicto y el cambio del mundo al término de la aventura. A continuación viene, en el caso de los cuatro libros del corpus, el resumen del relato segmentado en unidades analíticas, según los recitativos e indicando la duración temporal estimada de cada unidad. Estas unidades son el producto de la segmentación que se hizo para aprehender mejor el relato, lo que permitió trabajar más fácilmente con las viñetas. Para el acervo, solamente se presenta la estructura básica de la segmentación, sin el resumen del contenido de la narración.

A continuación se presentan las formas de la lengua: la escrita (FEL) y la hablada (FHL). Para la lengua escrita, retuvimos a) Anuncio/letrero; al respecto, cabe mencionar que los anuncios a menudo forman la escenografía, como son los avisos en lugares públicos, las publicidades, las etiquetas y la razón social de instituciones y de negocios; son de un uso indirecto para el lector, solamente contribuyen a la escenografía, entre otros elementos. b) Carta / mensaje: cartas manuscritas o mecanografiadas; telegramas; invitaciones impresas. c) Ficha técnica / mapa: en esta categoría, tenemos, generalmente en una viñeta entera, imágenes de mapas de continentes y países o fichas técnicas ilustrativas, que el autor presenta para el uso directo del propio lector, como ilustración del contexto del relato o para su instrucción (recordemos que Hergé fue activo en la divulgación de la ciencia); en las tablas, estos usos directos son marcados en letras ‘negritas’. Desde luego Hergé destinó, como uso indirecto, también estos elementos a la escenografía, como los calendarios y las gráficas de ventas, entre otros. d) Libro, con su portada o con las páginas abiertas, y e) Periódico: varios diarios extendidos en una mesa, con primeras planas visibles

o, ocupando toda la viñeta, una primera plana con título, subtítulo, foto(s) y artículo. También aquí se trata frecuentemente de un uso directo para el lector, a la manera de los recitativos.

Para las formas habladas de la lengua (FHL), manejamos cinco categorías: a) Discurso público, como arenga, discurso o brindis. b) Medio electrónico, como radio y televisión. c) Comunicación telefónica. d) Radiocomunicación, por ejemplo por radio de ondas cortas y walkie-talkie, y d) Otros, por ejemplo el habla bajo hipnosis o el habla fingida. Todas estas formas de descomposición textual, tanto de la lengua escrita como de la hablada, aparecen en respectivas columnas, con la ubicación de la viñeta donde se dan las evidencias. Pero hay ocasiones en que no aparecen todas las categorías en un mismo libro, y por ello no siempre se verán todas las columnas posibles.

La quinta forma de descomposición textual es el uso oral del francés y de otras lenguas (uofol), que se compone de dos categorías: el uso por hablas, con cuatro sub-categorías: a) francés correcto pero con acento hispano evidente; b) otro acento extranjero; c) francés correcto sin acento; d) lenguas figuradas como extranjeras. La otra forma de dar cuenta del uofol es por medio de su aparición en las escenas, es decir, en las viñetas.

Las situaciones de crisis en la narración es la séptima forma de descomposición textual que se ha empleado en este trabajo. Se presentan en cuadro con coordenadas de viñetas, los momentos de crisis entre los lugareños y los europeos. Las situaciones de crisis me llevaron a fijarme en el desempeño narrativo del Otro, y de allí al concepto de ‘agentividad’ (los roles narrativos de paciente y agente). A continuación, el cuadro de la caracterización textualmente fundada del Otro, cuya personalidad es calificada por medio de adjetivos que distinguen sus acciones, rasgos de personalidad y atributos.

La novena y última categoría de recursos de construcción del Otro es el rol narrativo que el autor le asigna. Para cada relato del corpus, un cuadro presenta la secuencia de participación del Otro como paciente o agente. Nos permite hacernos una idea de su actividad como generador del avance de la acción o como víctima de los acontecimientos.

Para terminar, cabe mencionar que solamente el corpus fue analizado en las nueve formas de descomposición textual antes mencionadas. El acervo, objeto de un nivel más general de análisis, fue estudiado según las cuatro primeras formas.

2.2. Corpus

a) Ficha de caracterización

Libro 6. *L'Oreille cassée*

Localización geográfica: ciudad europea; San Theodoros (Bolivia) y Nuevo Rico (Paraguay).

Tiempo: 1937

Sucesos de actualidad: Guerra del Gran Chaco entre Bolivia y Paraguay, de 1932 a 1935, concluida con la firma del Tratado del Chaco en Buenos Aires en 1938; tráfico de armas a gran escala; fiebre por el petróleo.

Viaje: sí

Motivación al viaje: en busca de un fetiche "arumbaya" robado.

Caracterización del país del Otro: arquitectura, calles y vegetación acordes; paisajes de montañas.

Caracterización cultural del Otro: vestimenta mexicana¹⁰³; gobiernos inconsistentes; revoluciones frecuentes.

Rasgos caracterizadores del Otro: desleal, infiel, traicionero y fantasioso; Otro contempóraneo, presentado como salvaje y sanguinario.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: trato de superior a inferior.

Nudo del conflicto: un fetiche "arumbaya" es robado de un museo etnográfico europeo; Tintin se lanza a recuperarlo.

Saldo neto de "cambio del mundo": poco cambio: el fetiche es devuelto al museo, pero arreglado burdamente con alambres y cintas.

Libro 13. *Les 7 Boules de cristal*

Localización geográfica: Bruselas, provincia belga y el puerto francés de Saint-Nazaire, en la costa atlántica.

Tiempo: 1948

Sucesos de actualidad: posguerra; creación del Estado de Israel. Salto temporal hasta los Incas.

¹⁰³ A pesar de tratarse de otro país.

Viaje: no

Motivación al viaje: N/A

Caracterización del país del Otro: N/A

Caracterización cultural del Otro: el Otro como protagonista se encuentra presente en algunos personajes exóticos de "Music Hall" y en los bandidos que aparentemente han secuestrado a Tournesol. Pero sobre todo está presente a través de una momia inca robada que cumple una "maldición divina", persiguiendo a siete científicos descubridores de una tumba inca y hundiéndolos en un profundo letargo.

Rasgos caracterizadores del Otro: hábil con la navaja, maleante, hechicero y vengativo. Traído al relato por medio de un salto temporal del pasado al presente.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: el único Otro con el que Tintin tiene relación es el general Alcazar (alias Ramón Zarate) que actúa como uno de los personajes de espectáculo; Tintin habla con él en su camerino, de manera cordial, durante el breve receso. Con los malos, no tiene ningún intercambio.

Nudo del conflicto: una "maldición divina" inca pesa sobre la vida de siete científicos.

Saldo neto de "cambio del mundo": no hay cambio del mundo. El conflicto no está resuelto porque Tournesol sigue sin aparecer y la maldición no ha sido levantada

Libro 14. *Le Temple du Soleil*

Localización geográfica: Perú

Tiempo: 1945

Sucesos de actualidad: posguerra; sucesos personales: problemas con la justicia por colaboración en un periódico dirigido por los alemanes.

Viaje: sí

Motivación al viaje: rescatar a su amigo Tournesol, secuestrado por los incas.

Caracterización del país del Otro: correcta representación de campo, costa, selvas y cimas nevadas de los Andes.

Caracterización cultural del Otro: arquitectura de casas, edificios y lugares públicos; vestimenta de los indígenas. Gran carga visual sobre los incas.

Rasgos caracterizadores del Otro: útil al blanco en su tarea; siempre bajo sus órdenes; poco respetado, sobre todo por Haddock; poco recto; conspirador; irresponsable (policía). Inca presentado como Otro contemporáneo, cruel y vengativo.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: mando fácil sobre otro sumiso y menos educado; sumisión falsa ante un dignatario indígena cuando su vida peligra; sospecha de todo indio.

Nudo del conflicto: Tournesol ha sido secuestrado por los incas por llevar un brazalete de oro de una momia.

Saldo neto de "cambio del mundo": los siete científicos son liberados del maleficio lanzado en *Les sept boules de cristal*, Tournesol es liberado y los incas son ahora los amigos de Tintin.

Libro 23. *Tintin et les Picaros*

Localización geográfica: Moulinsart, Bélgica; San Theodoros (Bolivia).

Tiempo: 1976

Sucesos de actualidad: Guerra Fría; movimientos guerrilleros en Sudamérica.

Viaje: sí

Motivación al viaje: liberar a la Castafiore, encarcelada por conspirar contra el gobierno "theodoriano"; también se encuentran presos Irma, Wagner y los Dupondt.

Caracterización del país del Otro: ciudades y selvas.

Caracterización cultural del Otro: civilizaciones y pirámides equivocadas; gobiernos fantasiosos.

Rasgos caracterizadores del Otro: cruel y traicionero; vengativo después de la victoria; necesita al europeo.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: Tintin condiciona su ayuda a derrocar el régimen; moralizador con Alcazar.

Nudo del conflicto: la Castafiore está en prisión hay que liberarla; para eso, es necesario derrocar al dictador Tapioca.

Saldo neto de "cambio del mundo": Tapioca es destituido, Alcazar instalado en el poder y la Castafiore, Irma, Wagner y los Dupondt, liberados.

b) Resúmenes en unidades narrativas

6. *L'Oreille cassée*

UN1 (1.a1 – 2.b3): « *MUSEE ETHNOGRAPHIQ[...]* » día 1

En un museo etnográfico de una ciudad europea, es robada una estatuita representando un fetiche arumbaya¹⁰⁴. Al enterarse del caso, Tintin va al museo donde se encuentra con sus amigos los detectives Dupond y Dupont. El curador le explica que la pieza robada no tiene valor intrínseco y sólo podría interesar a un coleccionista.

UN2 (2.b4 – 2.c5): « *Quelques heures plus tard...* »

Tintin regresa a su casa y se pone a leer un libro del explorador Ch. J. Walker de 1875, donde ve una reproducción de la pieza.

UN3 (2.d1 – 3.d4): « *Le lendemain matin.* » día 2

El día siguiente, la estatuita está de nuevo en su sitio, con una nota de disculpa diciendo que había sido una apuesta entra amigos. Según los Dupondt, el asunto está concluido, pero no es la opinión del joven reportero: el dibujo del libro muestra un fetiche con la oreja derecha rota, mientras el que regresó a museo la trae intacta. Al mismo tiempo, se entera por el periódico de la muerte por inanición de un Sr. Balthazar, pintor-escultor, conocido por una serie de estatuitas de madera recordando la escultura. Tintin está aún más intrigado.

UN4 (4.a1 – 9.a2): « *Une demi-heure plus tard...* »

Media hora más tarde, llega al departamento del Sr. Balthazar. La portera lo conduce a la habitación y le aclara lo sucedido: se escuchaba el silbido del gas saliendo de la estufa; vino un cerrajero porque fue necesario abrir la puerta; ella tiene de momento el perico del difunto, al que no le pasó nada. El muchacho encuentra en el suelo una colilla de cigarro y un trozo de franela gris que, según la descripción que la hizo la portera, no son de la víctima. Se despide de ella; durante su camino no deja de hacer conjeturas: si el gas silbaba, Balthazar debió haberlo escuchado, y sospecha que alguien abrió el gas después de su muerte. Por otro lado, el trozo de franela gris y la

¹⁰⁴ Nombre ficticio dado por Hergé a un pueblo indígena de América Latina.

colilla no eran de él. Pensando que tal vez el perico tendría algo que decir sobre el victimario, regresa corriendo a comprarlo. Pero ya fue vendido a un señor de apariencia extranjera, al que el ave se escapa; Tintin, quien viene atrás, quiere alcanzarla pero en vano. Cada uno por su lado, van a poner un aviso en el periódico. Finalmente, alguien lleva el perico a Tintin, pero el volátil se escapa por la ventana. En la noche, el muchacho oye crujir el piso de su departamento; toma su pistola y se dirige a la sala donde sorprende al primer comprador, quien había visto su dirección en su anuncio. Mientras Tintin le pregunta el motivo por el cual quiere al perico, alguien apaga la luz y el intruso le lanza un cuchillo que no lo alcanza. Los dos extraños se van corriendo. Al mismo tiempo, en el edificio del difunto Balthazar, los inquilinos se alarman porque creen oír su voz, pero es el perico que ha regresado a su casa.

UN5 (9.a3 – 11.a4): « *Le lendemain matin...* » día 3

Al otro día, Tintin se entera de este hecho por el diario. Esperanzado, vuelve a toda prisa al departamento del pintor-escultor, pero el primer comprador ya se llevó el ave. Decepcionado, el reportero va por la calle bajo la lluvia, cuando un carro se desvía hacia él y casi lo atropella; no hay duda que lo quieren matar. Logra tomar nota del número de placa y encuentra en un anuario la dirección del dueño de vehículo.

UN6 (11.a5 – 13.a1): « *Le même soir...* »

Esa misma noche se dirige a la casa señalada. Allí se encuentran dos hombres: uno, de nombre Ramón, el que se quedó con el perico, y un compañero. Ramón está entrenando su puntería. De repente, el ave pronuncia "Rodrigo Tortilla, ¡me mataste!" Los dos hombres entienden que es Tortilla quien mató al Sr. Balthazar y robó el fetiche. Deciden ir a hablarle pero les informan que ha salido para Sudamérica en barco, el "Ville-de-Lyon". Tintin, quien está escuchando tras la ventana, se entera de todo.

UN7 (13.a2 – c3): « *Quelques jours après...* » día 6

Unos días después, a bordo del "Ville-de-Lyon", los dos hombres se preguntan si Tortilla se ha embarcado; mientras hacen esas suposiciones, creen ver en todas partes a Tintin disfrazado pero no dan con él.

UN8 (13.c4 – 14.b1): « *Ce soir-là...* »

Esa noche, los dos maleantes, creyendo haber encontrado por fin a Tintin, lanzan un cuchillo a un señor que otra vez resulta no ser el reportero. Logran evitar ser detenidos y regresan a su camarote, decididos a seguir buscando a su víctima; todavía les queda un anciano sospechoso.

UN9 (14.b2 – 15.d4): « *Le lendemain...* » día 7

El viejito, quien descansaba en el puente en una silla de playa, tampoco resulta ser Tintin: en su afán, lo alzan por la barba y, dándose cuenta de su error, lo dejan caer. Ahora seguros de que Tintin no está en el barco, deciden ocuparse seriamente de Tortilla. Emborrachan al mesero, quien les da el número del camarote del fugitivo.

UN10 (16.a1 – a5): « *Cette nuit-là...* »

Esa noche, dos siluetas se deslizan por el pasillo y penetran a un camarote. Enseguida, por la ventanilla se ve una mano alzando una macana y, poco después, se oye un bulto caer al mar...

UN11 (16.b1 – 19.a3): « *Le lendemain matin, le paquebot entre en rade de Las Dopicos, capitale de la république de San Theodoros [Amérique du Sud]...* » día 8

El barco llega al día siguiente al puerto de Los Dopicos, capital de la República de San Theodoros. El mesero dice a los bandidos que Tortilla ha desaparecido. Tintin, disfrazado de camarero africano, detiene a los maleantes en presencia del capitán. Llegan cuatro policías en una patrulla marítima y se los llevan. Pero los uniformados son cómplices al tanto del asunto de la estatuita. Tintin está todavía a bordo, contando el caso al capitán, cuando recibe un citatorio para testificar ante el juez acerca de los detenidos. No piensa permanecer en este país y queda con el oficial de estar en el muelle a tiempo para la salida del barco. Mientras espera en el muelle que vengan por él, alguien sustituye, sin que se dé cuenta, su veliz conteniendo la estatuita por otro idéntico. Enseguida lo detienen dos policías y los llevan a la comisaría; en el camino hay muchos soldados, parece un estadio de sitio. En la comisaría descubren tres bombas en su valija; Tintin se acuerda entonces de la sustitución en el muelle. Es acusado de terrorismo y encerrado; al otro día, irá ante el pelotón de ejecución.

UN12 (19.a4 – d2): « *Sept heures...* »

A las siete de la noche, el teniente del "Ville-de-Lyon" lo espera; le entregan una carta supuestamente escrita por el reportero, en la que dice que ha decidido quedarse en San Theodoros. Desde su celda, Tintin escucha la sirena del barco que está zarpando.

UN13 (19.d3 – 21.b4): « *Et le lendemain matin...* » día 9

En la madrugada siguiente, aparece frente al pelotón de ejecución. Cuando los soldados están a punto de disparar, entra un oficial anunciando que el dictador Tapioca ha sido depuesto y que el nuevo jefe de estado es el Gral. Alcazar; por lo tanto Tintin queda libre. Pero hay una contraorden y toca de nuevo fusilarlo. Afortunadamente para él, los rifles han sido saboteados y ninguno dispara; mientras van a conseguir otros, el jefe de pelotón invita al joven a tomar un aperitivo.

UN14 (21.b5 – 22.a1): « *Et une demi-heure plus tard...* »

Ambos se emborrachan. Tintin es conducido de nuevo ante el pelotón; allí, ebrio, lanza vivas al General Alcazar. Antes que le disparen, una multitud de revolucionarios irrumpe en el patio. Por los vivas que está lanzando, el muchacho es llevado en brazos ante el General Alcazar que ya lo quiere conocer. Alcazar lo recibe y, para recompensarlo por su valentía frente al pelotón y por su apoyo al nuevo régimen, le otorga el grado de coronel y lo nombra ayudante de campo, despidiendo al anterior.

UN15 (22.d3 – d4): « *Le même soir...* »

La misma noche, un grupo de conspiradores prepara un golpe contra el nuevo jefe de estado.

UN16 (23.a1 – 24.d1): « *Le lendemain matin...* » día 10

Al día siguiente, el general espera a Tintin quien, por su lado, se pregunta cómo fue que lo nombraron coronel; no se acuerda de nada. En el pasillo, se cruza con Ramón y su cómplice que quedan asombrados de verlo uniformado. Al nuevo déspota le urge que él y su ayudante se pongan a trabajar; pero de hecho, se libran a un partido de ajedrez. El ex-ayudante lanza una bomba por la ventana pero Tintin la regresa y la explosión ocurre en el estanque. El general está muy agradecido con el muchacho por haberle salvado la vida.

UN17 (24.d2 – 25.b4): « *Le même soir...* »

En la noche, cuando va por la calle con Milou, Tintin es secuestrado y subido a un coche. Su perro se queda inerte sobre el pavimento.

UN18 (25.c1 – 30.c3): « *Une heure plus tard* »

Es llevado a una cabaña en el campo, donde lo esperan Ramón y su cómplice; los bandidos lo interrogan, quieren saber dónde está el verdadero fetiche puesto que el que estaba en la valija del joven era falso. Tintin ignora dónde está. De repente, cae un rayo, entra una bola de fuego a la choza y Tintin se encuentra tirado, aturdido pero libre, en la vereda. Los dos hombres van detrás de él disparándole. Logra tenderles una emboscada y les lanza piedras que los dejan inertes, lo que aprovecha para atarlos con cables eléctricos caídos y los lleva a la ciudad; en el camino, reencuentra a su fiel amigo Milou. Finalmente los entrega a la cárcel de la capital. Llega tarde a su cita con Alcazar. En dos ocasiones, vuelven a intentar asesinar al general mientras éste y su ayudante "trabajan" incansablemente jugando ajedrez. El estruendo de la segunda bomba alarma a la población que, temiendo otra revolución, acude al palacio para inquirir sobre la salud del dictador.

UN19 (30.d1 – 33.b3): « *Le lendemain...* » día 12

Al otro día, el general estando enfermo, Tintin tiene que atender los asuntos sólo. Se entera de la evasión de los dos maleantes. Recibe la visita del Sr. R. W. Chicklet, agente de la General American Oil; su compañía está interesada en yacimientos de petróleo situados en el Gran Chapo, un desierto que abarca San Theodoros y su vecino el Nuevo Rico. Chicklet propone a Tintin declarar la guerra al país vecino, Nuevo Rico, y apoderarse de su porción del gran Chapo; el gobierno recibiría beneficios y Tintin también. El hombre de negocios es despedido sin lograr su cometido y planea con un cierto Rodríguez suprimirlo. En la noche, Ramón intenta otra vez asesinar a Tintin pero falla de nuevo; el muchacho descubre a otro de sus agresores, de nombre Pablo, pero le perdona la vida y lo deja ir.

UN20 (33.b4 – 34.c3): « *Quelques jours après...* » día 15

Unos días después, repuesto, el general regresa a sus labores. Chicklet vuelve, lo convence de declarar la guerra y además intriga contra Tintin. Luego llega el Sr. Basil Bazaroff, vendedor de armamento, quien coloca un importante pedido con el mandatario de San Theodoros. Feliz por-

que la tensión en la frontera entre los dos países aumenta, hace lo mismo con el general Mogador, dictador de Nuevo Rico.

UN21 (34.d1 – 35.a3): « *Une demi-heure plus tard...* »

Media hora después, Bazaroff está de nuevo en su avión, haciendo su reporte de vetas. En las Dopicos, se reúne con Chicklet, con quien prepara un plan para hundir al “pequeño coronel Tintin”.

UN22 (35.b1 – 38.a4): « *Le lendemain matin...* » día 16

Al día siguiente, Chicklet entrega a Alcazar una carta que muestra a Tintin como espía al servicio de Nuevo Rico. Mientras, los insurrectos planean un nuevo atentado que fracasa otra vez. El reportero es arrestado por espionaje y refundido en una celda. Durante la noche, Pablo lo ayuda a evadirse y pone un carro a su disposición. Tintin va huyendo por la noche, perseguido por un carro lleno de guardias armados.

UN23 (38.a5 – 45.c3): « *Le lendemain, à l'aube...* » día 17

Al amanecer, se dirige hacia la montaña; sus perseguidores lo tienen a la vista, pero el muchacho, tras caer con su coche a una barranca, logra engañarlos y se apodera de su automóvil, dejándolos maltrechos y a pie. Así, alcanza la frontera de Nuevo Rico, pero como lleva un carro militar san-teodoriano, los guardias fronterizos de Nuevo Rico le disparan y el vehículo se voltea. Tintin y Milou yacen inconscientes sobre la carretera. Mientras tanto, la guerra entre los dos países es declarada; ambos jefes de estado se regocijan; Alcazar y Chicklet están jubilosos. Tintin es llevado en un camión del ejército pero, mientras sus custodios duermen, logra saltar con Milou desde un puente a un río. Esquiva los balazos y más abajo, a pesar de la corriente, puede alcanzar la orilla gracias a un tronco. Camina por el campo hasta que llega a una casona, donde un trabajador lo lleva ante el hacendado.

UN24 (45.d1 – d3): « *Et le soir...* »

Por la noche, se encuentra platicando en la terraza con el dueño de la casa, Don José Trujillo, a quien expone su plan de ir con los Arumbayas. El Sr. Trujillo quiere disuadirlo: es la tribu más feroz de toda América Latina; inclusive, se habla de un explorador inglés desaparecido hace años.

UN25 (46.a1 – d4): « *Le lendemain...* » día 18

Al otro día, el Sr. Trujillo presenta a Tintin un indio, Caraco; para convencerlo, el reportero le ofrece dinero, pero el indígena está bastante asustado y acepta llevarlo pero con la condición de comprarle su piragua. En el camino, también habla del blanco del cual no se ha tenido noticias desde hace mucho tiempo.

UN26 (46.c1 – d1): « *Plusieurs jours ont passé...* » día 23

Después de varios días sin incidente, los dos compañeros han avanzado dentro de la selva. Falta un día para llegar a la tribu de los arumbayas y se disponen a establecer una vez más su campamento; Caraco se queda de guardia.

UN27 (46.d2 – 53.b2): « *Le lendemain matin...* » día 24

Al amanecer, Caraco ha desaparecido y Tintin debe seguir sólo; casi pierde a Milou en los rápidos y por poco se cae en la catarata. Ya en la ribera, está perdido sin arma, sin víveres, en un país hostil. En la selva, alguien le dispara un flechita. Increpa al que disparó y de entre los arbustos sale un anciano blanco de cabello largo y barba. El hombre se presenta: es Ridgewell, el explorador inglés que todos daban por muerto, viviendo desde hace muchos años entre los Arumbayas. Tintin le explica el motivo de su presencia y el aventurero piensa que se puede elucidar el caso con sus amigos indígenas. En su camino hacia la aldea, son aprisionados por los Bibaros, enemigos de los Arumbayas. Van a ser sacrificados y sus cabezas, reducidas. Milou es atrapado por los Arumbayas; lo van a inmolar porque el brujo necesita su corazón para salvar la vida de un niño. Mientras tanto, Ridgewell, con sus dones de ventrílocuo, logra que los Bibaros espantados los liberen. Los dos hombres llegan a la aldea de los Arumbayas justo a tiempo para salvar a Milou. El jefe de la tribu cuenta a Ridgewell la historia del fetiche, que data de la época del explorador Walker, y de una piedra preciosa que encerraba. Tintin decide entonces buscar la estatuita.

UN28 (53.b3 – 56.b3): « *Quelques jours après* » día 25

Algunos días después, Tintin desciende el río en su piragua; decide tomar un descanso en la ribera, cuando es descubierto por Ramón y Alonzo quienes eran perseguidos por la justicia militar por desertión. Los maleantes le informan del incendio del barco y de la pérdida del fetiche, pero el joven señala que el verdadero ídolo no estaba a bordo y Alonzo lo obliga a revelar el lugar de la estatuita. Tintin logra engañarlos y amagarlos; se los lleva atados en la piragua. Pero se desatan

y le propinan un golpe de remo que lo precipita al agua infestada de pirañas, de las que sin embargo logra salvarse con su perro.

UN29 (56.b4 – 56.c3): « *Et quelques jours après...* » día 30

Unos días después, Tintin se encuentra en Sanfación, capital de Nuevo Rico, donde esperará por ocho días el siguiente barco; aprovechará para descansar. Se entera por un noticiero de radio de la ausencia de petróleo en el Chapo y de la firma de la paz entre los dos países beligerantes.

UN30 (56.c4 – 62.cu): « *Huit jours plus tard...* » día 37

De regreso en Europa, Tintin ve, en el aparador de una tienda de antigüedades, el ídolo aparentemente original, el de la oreja rota. El coleccionista le dice quién es su proveedor: el Sr. Balthazar, hermano del difunto, quien fabrica la estatuita en serie. Balthazar explica a Tintin que tuvo en sus manos el original de su hermano pero que lo vendió hace tres días a un anciano millonario, el Sr. Goldwood. Desafortunadamente, el magnate ya se fue y su barco acaba de zarpar para los Estados Unidos. En el navío, los dos maleantes encuentran el ansiado objeto en el equipaje del anciano. Tintin toma un hidroavión y llega al barco. Pide hablar con el millonario pero se topa con los maleantes cargando el fetiche que se les cae cuando el joven los amaga con su pistola; de la estatuita sale un diamante que cae al mar. Los tres caen también, forcejean debajo del agua y Tintin es el único que se salva. Goldwood lamenta lo sucedido con su pieza de arte pero, después de escuchar al reportero, acepta devolverla al museo. Allí, mal arreglada con clavos, láminas de metal y alambres, queda de nuevo en su pedestal.

13. *Les sept boules de cristal*

UN1 (1.a1 – 12.d1): (no hay recitativo) día 1

Por una bella mañana de primavera, Tintin va en un tren; está leyendo en su periódico la noticia del regreso exitoso de Perú y Bolivia, después de dos años de ausencia, de la expedición etnográfica Sanders-Hardmuth: "Los exploradores atravesaron territorios muy poco conocidos donde descubrieron varias tumbas incas. En una de éstas, entre otras, encontraron una momia todavía peinada con la "borla"¹⁰⁵ o diadema real de oro macizo. Ciertas inscripciones fúnebres han permitido establecer con certeza que se trataba del inca Rascar Capac". Su vecino de asiento advierte al

¹⁰⁵ En español en el texto original.

joven que este asunto terminará mal; recuerda a todos los egiptólogos muertos misteriosamente después de haber abierto la tumba de Tutankamón. Opina que se debería dejar a esa gente en paz; ¿qué pasaría, dice, si los egipcios o los peruanos vinieran aquí a abrir las tumbas de nuestros reyes? ¿Qué diríamos? Tintin asienta. Pero ya ha llegado a su destino: Moulinsart. Al llegar a casti- llo, su amigo el capitán Haddock regresa de un paseo en caballo, con el cuerpo adolorido por haberse caído. Sin embargo está de buen humor, recibe al reportero con amabilidad y le da noti- cias de Tournesol quien llega justamente, concentrado en su péndulo. El capitán Invita a Tintin a pasar; quiere enseñarle algo extraordinario: un truco de magia que consiste en cambiar una copa de agua por una de vino. Pero el experimento falla y el capitán decide regresar una vez más a ver a su inspirador, el mago Bruno, en el Music-Hall Palace. Esa misma noche, van al espectáculo. El primer número es el de Ragdalam el fakir y su vidente extralúcida, Yamilah. Una vez puesta en un estado hipnótico, la mujer dice el nombre de un espectador, el contenido de una bolsa de ma- no, el número de tarjeta de identidad de una señora. El faquir le pide que diga si una señora de la tercera fila está casada y Yamilah le contesta afirmativamente; ¿cuál es la profesión de su espo- so? Cineasta. La señora asiente. De repente, la vidente percibe que el cineasta regresa de un gran viaje y que está sufriendo, tiene un mal misterioso. La señora desmiente, dice que es un infundio. Pero la médium sigue teniendo imágenes: "¡Es un mal que no perdona, el odio del dios Sol es terrible! ¡Su maldición está sobre él!" Se desmaya en los brazos del fakir y la señora, alarmada, se levanta de su asiento y sale. La siguiente función es la de Ramón Zarate, un charro mexicano lanzador de cuchillos. Con sus catalejos, Tintin lo reconoce: es el general Alcazar, que conoció en Sudamérica¹⁰⁶. Su número es impresionante y es ejecutado con mucha destreza. Cuando toca el turno a la cantatriz "la Castafiore", el reportero comenta a su amigo que a ella también la cono- ció antes, en el asunto del "Cetro de Ottokar". Su voz es tan fuerte y aguda que Milou se pone a aullar, obligando a Tintin y Haddock a salir de la sala. Se dirigen al camerino del general Alca- zar. El sudamericano está feliz de volver a ver a Tintin, su ex ayudante de campamento. Le ofre- ce, y también a su amigo, una copa de aguardiente que Haddock encuentra demasiado fuerte. Explica que el general Tapioca ha tomado el poder en San Theodoros y que él tuvo que expatriar- se y dedicarse a varios oficios, hasta que se volvió lanzador de navajas. Haddock interrumpe la conversación para recordar a su amigo que el espectáculo va a volver a empezar. En el camino de

¹⁰⁶ cfr. L'Oreille cassée

regreso a la sala, el capitán tira una serie de elementos de la escenografía y, cubierto con un busto de toro que se le cayó encima, llega corriendo y sin darse cuenta al escenario en el momento en que el mago Bruno está terminando su número. Finalmente, el despistado termina su loca carrera en medio de los músicos. Haddock, molesto y callado, lleva a Tintin a su casa y se dirige a Moulinsart.

UN2 (17.b1 – 24.d3): « *Deux jours plus tard...* » día 3

Dos días después, mientras toma su desayuno, Tintin se entera del desfallecimiento del segundo participante a la expedición, después del cineasta Clairmont. Se acuerda del señor del tren y de su advertencia y se pregunta si, al fin de cuentas, no tendría razón. Recibe la visita de los detectives Dupondt quienes lo consultan sobre esta "extraña epidemia". Al parecer, según los policías, las víctimas de ese mal caen en un profundo sueño letárgico o hipnótico; además, se han encontrado, justo a ellas, pequeños fragmentos de cristal. Para Tintin, se puede descartar la hipótesis de una simple coincidencia, y hay que esperar el resultado del análisis de los cristales. Al llamar al laboratorio para inquirir sobre el análisis, Dupond se entera que un tercer explorador cayó víctima del mal cuando estaba en su tina de baño; ahí también estuvieron los cristalitos. Se sabe que éstos provienen de pequeñas ampollas esféricas que encerraban el producto que sumió a las víctimas en el sueño. El muchacho aconseja a los detectives que llamen sin demorar a los demás miembros de la expedición. Uno de ellos, Marc Charlet, sugiere que se avise a todos los demás, advirtiéndolos que deben mantenerse alejados de las ventanas, y acude inmediatamente a la casa de Tintin en un taxi al cual se sube a prisa. Al mismo tiempo, Tintin hace la llamada a Cantonneau; mientras le da las recomendaciones necesarias, el científico cae víctima, él también, del maleficio. En cuanto a Charlet, aparece sin conocimiento en el taxi. Todos los diarios traen en su primera plana las noticias sobre el mal extraño; de los siete exploradores, solamente dos, Hornet y Bergamotte, han escapado hasta la fecha al sortilegio. Los Dupondt montan guardia en la oficina del profesor Hornet en el Museo de Historia natural; el científico recibe un paquete que le trae el cartero; Dupond recoge el envío y llama a su colega, quien cuidaba la ventana por fuera, para cumplir juntos con su deber de abrir el paquete que podría contener una sustancia dañina. En ese momento llega Tintin; se oye de repente un ruido de vidrios en la oficina; los tres irrumpen y encuentran a Hornet recostado sobre su escritorio, con los cristalitos en el suelo junto a él. El reportero sale corriendo al parque en busca del autor del atentado pero ya no encuentra a nadie.

UN3 (25.a1 – 32.b3): « *Le lendemain matin...* » día 4

Al otro día, Haddock lee el periódico: "El caso de la Bolas de Cristal sigue apasionando a la opinión pública: ¿Se trataría, como todo parece indicarlo, de la venganza de un indio fanático, resuelto a punir a los audaces que profanaron la sepultura del rey inca Rascar Capac?..." Tintin llega y Tournesol le dice que conoce a Hyppolyte Bergamotte, el último de los siete miembros de la expedición, por haber estudiado con él hace muchos años, y propone a Tintin ir a visitarlo. El reportero accede sin demora y los tres salen a la casa del científico. Hace mucho calor esta tarde. Llegan a la casa de Bergamotte, que está bien resguardada por la policía. El profesor recibe con alegría y afecto a su compañero de estudios. Milou se asusta con la momia de Rascar Capac que se encuentra en evidencia en una vitrina. Afuera, la tormenta se anuncia. De repente se oyen como dos balazos; Tintin corre a averiguar qué pasó y los policías de la entrada le informan que dos neumáticos explotaron a causa del sol y del calor. Bergamotte enseña a sus invitados la traducción de una parte de las inscripciones grabadas en los muros de la tumba de Rascar Capac: "Dentro de miles de lunas vendrán siete extranjeros de cara pálida y profanarán la morada sagrada de Aquel-que-desata-el-rayo. Y esos profanadores se llevarán el cuerpo del inca a su país lejano. Pero la maldición divina se juntará a sus pasos y los perseguirá más allá de los mares y montes..." Antes de que Tintin pueda leer más, cae un rayo violento y entra una bola de fuego por la chimenea; la bola da vuelta por la habitación, alza a Bergamotte en su sillón, tira los libros del librero, remueve todos los objetos de la mesas y del escritorio, levanta a Tournesol y lo deja en la mesa y pega en la vitrina, vaciándola de la momia. El anfitrión está lívido; indica a Tintin que siga leyendo la traducción: "Y el día en que, en un relámpago deslumbrante, Rascar Capac haya desencadenado sobre él mismo el fuego purificador y haya regresado a su elemento primitivo, ese día sonará para los impíos la hora del castigo". Bergamotte está quebrantado: se está cumpliendo la profecía. Tintin se esfuerza en tranquilizarlo resaltando las medidas de seguridad y el científico se despide para ir a acostarse.

UN4 (32.c1 – 38.d1): « *Quelques heures plus tard...* »

Ya entrada la noche, Tintin se encuentra profundamente dormido. De repente, la momia que se escapó de la vitrina entra por la ventana abierta y lanza al suelo, cerca de la cama, una bola de cristal que estalla en mil pedazos, en medio de un humo denso. El muchacho despierta en un sobresalto, feliz de que no haya sido más que una pesadilla. La ventana había sido abierta por el

viento, tan fuerte que el cristal está roto. Mientras la cierra, oye un grito de auxilio del capitán, al que encuentra debajo de su cama, asustado por la misma pesadilla. Después, le toca el turno a Tournesol, que llega temblando a causa de la misma visión. Poco a poco, se calman los tres, pero Milou ha bajado a la planta baja y se pone a aullar frente a la puerta del cuarto del Prof. Bergamotte. El policía de guardia acude también y es necesario derrumbar la puerta con Tintin. Haddock y Tintin entran; debajo de sus pantuflas, truenan fragmentos de vidrio. Bergamotte parece dormir apaciblemente pero no contesta: Tintin deduce que ha sido víctima, la última, de la bola de cristal. Dejando al científico solo, se ponen todos a buscar a la momia, dentro de la casa y afuera; oyen un ruido entre los árboles del parque y el policía dispara, hiriendo a un hombre que huía. Salen con Milou a buscarlo, pero en vano. Súbitamente, de la casa sale un lamento: es la voz de Bergamotte quien pide piedad. Está muy asustado, tiene alucinaciones y enseguida vuelve a caer inconsciente.

UN5 (38.d2 – 40.a4): « *Le lendemain matin...* » día 5

Al día siguiente, viene el médico. En un nuevo sobresalto con visiones espantosas, Bergamotte le da un rodillazo. Tournesol viene a ver a su amigo Hyppolyte pero Tintin le dice que está en cama, en mal estado. El anciano entiende que su amigo está en el parque y sale a buscarlo. Confía en su péndulo para dar con él; de repente, el aparato oscila tenazmente y Tournesol encuentra una pulseira de oro entre los matorrales. Se la pone para presumirla, sin sospechar que proviene de la momia.

UN6 (40.b1 – 48.c2) : « *Quelques minutes plus tard...* »

Tintin y su amigo salen al parque a buscar a Tournesol. En un tronco aparece una huella de mano ensangrentada, pero el fugitivo herido anoche no está en el árbol. Haddock encuentra el paraguas del anciano; en el suelo hay marcas de lucha. Milou los lleva a una casa de cacería en el fondo del parque, desde la cual alguien les dispara. Se acercan, los disparos cesan y los amigos entran, justo a tiempo para ver por la ventana un coche negro alejarse; ya no tienen balas en sus cargadores. Se lanza una orden de búsqueda del vehículo y se instalan retenes en todas las carreteras de la región. El carro es encontrado abandonado en un bosque. Tintin investiga las pistas y encuentra en un tronco marcas de pintura beige; los malhechores deben haber cambiado de coche en ese lugar.

El gendarme recuerda haber detenido un coche de ese color, ocupado por hombres de semblante latino.

UN7 (48.c3 – 50.a3): « *Le lendemain...* » día 6

Al otro día, Tintin recibe una llamada de los Dupondt para que vaya al hospital donde suceden cosas extrañas con los siete exploradores. En efecto, a las 10:30 de la mañana, todos son víctimas de una crisis violenta. Varios médicos de notoriedad están presentes para estudiar el fenómeno. Tintin no encuentra la relación entre estos casos de letargo y el secuestro de Tournesol.

UN8 (50.a4 – 53.d4): « *Le lendemain...* » día 7

En la mañana siguiente, va a visitar a su amigo Haddock en Moulinsart. Haddock está muy deprimido por la desaparición de Tournesol; seguramente ha sido secuestrado. Recibe noticias a través de una llamada: algo referente al un taller mecánico..., que volvieron a partir... El capitán se levanta sin decir nada, sube a su recámara, se encierra y sale un rato después vestido de marinero, con un costal a cuesta.

UN9 (54.a1 – 55.c2) : « *Et quelques minutes plus tard...* »

Tintin y Haddock van en su coche. Por fin el capitán accede a decir a su amigo la razón de esta salida tan apresurada: la policía le informó que el coche beige había sido visto por un mecánico cuando sus ocupantes cargaban gasolina; enseguida retomaron su camino rumbo al puerto de Saint-Nazaire, sobre el Atlántico, lo que indica que los raptores de Tournesol piensan embarcarse hacia otro continente.

UN10 (55.c3 – 61.b2): « *Le lendemain matin...* » día 8

Llegan a Saint-Nazaire el día siguiente. El comisario de policía no dispone de mucha información pero recibe en ese momento una llamada en la cual le informan de un hallazgo en una dársena del puerto. Invita a Tintín y Haddock a acompañarlo y efectivamente el coche beige es sacado de las aguas oscuras. Para el policía, esto confirma que los raptores de Tournesol embarcaron allí. Mientras deambulan desanimados en el muelle, Tintin ve a lo lejos a Alcazar subiendo a un barco; lo llama para saludarlo. Como no ve a su acompañante, el indio Chiquito, pregunta por él y el general le informa que "Chiquito" es su nombre de escenario, que se llama Rupac Inca Huaco; el reportero se cerciora de que es un verdadero indio. Hace sus conjeturas: la ausencia de Chiquito desde el "cristalazo" a Bergamotte, el 12; el secuestro de Tournesol y el robo de las joyas de la

momia el 13 y la ascendencia inca del indio. La policía va a tomar estas elucidaciones en cuenta. Al salir de la oficina del comisario, Tintin tiene la idea de ir a saludar a un amigo de Haddock que debe estar en el puerto de La Rochelle, Chester, el capitán del "Valmy", pero el barco ya ha zarpado. En el muelle, Haddock patea un sombrero debajo del cual había una piedra; el sombrero resulta ser el de Tournesol.

UN11 (61.b3 – 62.b1): « *Une heure plus tard...* »

Con los niños que hicieron la broma, se enteran de que el sombrero estaba debajo de unas cajas que iban a subir en el "Black Cat". En la capitanía del puerto, les informan que en el mismo muelle que el "Black Cat" se encontraba el "Pachacamac", un barco peruano que zarpó el día 14. Para Tintin ya no hay duda: su amigo debe estar en ese navío. Informa al comisario de sus deducciones y le anuncia su salida, con Haddock, para Perú.

UN12 (62.b2 – d) : « *Deux jours plus tard...* » día 10

Dos días después, los dos amigos ya vuelan con destino a Callao, Perú.

14. *Le Temple du soleil*

UN1 (1.a1 – d4): « *A Callao, chez le chef de la police* » día 1

Tintin y Haddock están en la oficina de jefe de la policía de Callao, un puerto de Perú; están hablando del caso de su amigo Tournesol que debe estar secuestrado en El "Pachacamac", un barco peruano que está por llegar al puerto. El funcionario promete mandar registrar el barco en cuanto arribe. Tintin se da cuenta de que un indio está espiando por la ventana y se preocupa, pero el policía minimiza el incidente e invita a sus anfitriones a beber una copa de "pisco".

UN2 (2.a1 – 3.a3): « *Et quelques minutes plus tard...* »

En la calle, mientras Haddock está optimista y se alegra de volver a ver a Tournesol pronto, a Tintin le parece preocupante que los estén espiando. El capitán insiste e invita a su amigo a disfrutar el entorno; se acerca a una llama, le hace cosquillas debajo del mentón a pesar de las advertencias de un niño, de que el animal puede escupirle en la cara; no le hace caso y sale el chisguete. Entran a su hotel, sin darse cuenta de que han sido seguidos por un indio.

UN3 (3.a4 – b1): « *Le lendemain matin...* » día 2

El día siguiente, reciben una llamada del jefe de la policía quien les informa que el "Pachacamac" llegará a la dársena nº 24.

UN4 (3.b2 – 5.c1): « *Et quelques minutes plus tard...* »

Se van presurosos; en el muelle, donde han alcanzado al funcionario, también están los detectives Dupond y Dupont. De repente, con sus binoculares, Haddock se da cuenta que el barco iza la bandera de "enfermedad contagiosa a bordo"; en ese momento sale hacia el barco una lancha rápida con un médico a bordo. Ahora alzan la bandera de cuarentena y el médico regresa para informar que ha ordenado tres semanas de aislamiento. Tintin pregunta al policía si el médico no sería indio y el inspector le contesta que sí y que es quechua.

UN5 (5.c2 – d2): « *Quelques instants plus tard...* »

El joven no le cree y decide ir esa misma noche hasta el "Pachacamac" a averiguar.

UN6 (5.d3 – 10.d1): « *Et la nuit venue...* »

En la oscuridad, se va nadando sin hacer ruido y logra introducirse al barco. Para esconderse de los hombres de a bordo, se mete en un camarote donde se oyen unos ronquidos: es Tournesol. Intenta despertarlo pero parece estar drogado. Se da cuenta de que lleva en el puño una pulsera de oro, la de la momia. En ese momento, entra el indio que los había seguido durante el día; el reportero reconoce a Chiquito¹⁰⁷ y le exige explicaciones. El anciano debe morir porque ha cometido un sacrilegio al llevar una pulsera sagrada inca. El indio se voltea para llamar a un compañero, lo que Tintin aprovecha para pegarle y huir. Salta a las aguas del mar bajo una lluvia de balazos y logra al fin subirse de nuevo a la barca donde aguardaba Haddock. De vuelta a tierra firme, necesitan ayuda. Tintin se queda para estar pendiente de cualquier movimiento del barco y Haddock va a buscar un teléfono para llamar al jefe de la policía, pero sin éxito. Desde el "Pachacamac" viene una lancha de la cual bajan a Tournesol dormido. El capitán logra localizar a Dupont, quien promete acudir inmediatamente.

¹⁰⁷ Ayudante de Alcazar, el lanzador de navajas, en *Les 7 boules de Cristal*

UN7 (10.d2 – 11.d3): « *Et une demi-heure plus tard...* » día 3

Media hora después, acuden los detectives poco después. Tintin, por su lado, es imposible de encontrar.

UN8 (12.a1 – d1): « *Après plusieurs heures de marche...* »

Tras varias horas de camino, el capitán encuentra a Tintin quien le explica que se puso a seguir a los hombres que llevaban a Tournesol, que iba caminando dócil, y que se fueron en un tren para Jauga. Él no pudo seguirlos por falta de dinero y sale un tren cada tercer día. Los Dupondt, por su lado, siguen buscando a Tintin; están exhaustos y molestos.

UN9 (12.d2 – 13.a3): « *Et le surlendemain...* » día 5

Dos días después, Tintin y el capitán se encuentran sentados en el tren; llegaron a tiempo, parece que habrá mucha gente. Chiquito va tras sus pasos; ordena algo al jefe de estación quien, primero se niega a obedecer, pero tiene que doblegarse ante la amenaza del indio.

UN10 (13.a4 – 13.b3): « *Une demi-heure plus tard...* »

Hay mucha gente en la estación pero al momento de la salida, el vagón de Tintin y Haddock está casi vacío.

UN11 (13.c1 – 17.b3): « *Le train roule depuis plusieurs heures...* »

Después de varias horas, el capitán se levanta y se da cuenta que están completamente solos en el carro. De repente, el vehículo disminuye la velocidad y se detiene; el reportero se asoma por la ventana y ve que el vagón en el que van se ha desprendido del convoy y que urge saltar. Su amigo logra escapar a tiempo pero Tintin regresa por Milou que se había quedado dormido; el freno de emergencia está descompuesto y ahora ya no hay modo de salir. Finalmente, llegando a un puente sobre un río, salta al vacío con su perro. El vagón se precipita un poco más adelante. Tintin y Milou suben de los ríos hasta la vía, sanos y salvos. El joven decide ir al encuentro de su amigo. Avanza sobre la vía y, al salir de una curva, a los lejos ve al capitán que le hace grandes señas con los brazos. En ese momento, pasa un armón que se detiene ante los gestos de los extraviados. Baja el jefe de la estación siguiente, alarmado por el vagón faltante; lleva a los dos perdidos a la estación de Jauga.

UN12 (17.c1 – 20.c4): « *Quelques heures après...* »

En la comisaría, dan la descripción de Tournesol al jefe de la policía, quien primero afirma que el anciano ha sido visto caminando por su propia voluntad con un grupo de indios. Haddock le explica que se vio así porque estaba drogado. Entonces el funcionario rectifica lo dicho y afirma que el hombre era alto, rubio y que no llevaba barbita como el anciano, y da por terminada la conversación. Ya afuera, Tintin no está nada convencido y propone a su amigo que entrevistan cada uno por su lado a varios indígenas. Cada vez la respuesta es "¡No sé!". Tintin defiende casualmente a un niño vendedor de naranjas que era humillado por dos adultos ociosos, a los que logra expulsar de allí; un indio de zarape rayado ha observado la escena. Después del incidente, al caminar por la calle, el reportero escucha una voz de detrás de un muro, que le dice que sabe dónde está el hombre que busca y que lo cita al día siguiente cerca del "puente del Inca". El indio del zarape lo alcanza; lo felicita por haber tomado partido por el niño de las naranjas y le aconseja no ir en busca de su amigo. Sin embargo, viéndolo terco, le ofrece un amuleto que lo protegerá en su misión.

UN13 (20.d1 – 22.c2): « *Le lendemain, à l'aube...* » día 6

En la madrugada, cerca del puente, de una casita cercana los llama el pequeño vendedor de naranjas, de nombre Zorrino, quien les dice que él fue el de la voz detrás del muro; les indica que lo esperen al otro lado del puente. Después de un rato, el niño regresa con dos llamas para cargar las provisiones del viaje que será largo. Zorrino les dice que él no teme al Inca, al contrario de la gente de la ciudad que se niega a hablar. Empieza el camino por las montañas.

UN14 (22.c3 – 25.a4): « *Et le soir...* »

Llegada la noche, deciden hacer un alto en una "chulpa", una tumba inca; organizan los turnos de guardia y le toca primero al capitán. Tintin sueña con Tournesol, con incas, con el fuego que se abate sobre él y que resulta ser el primer rayo del sol. (día 7): Se levanta y llama al capitán, que debió despertarlo, y a Zorrino, sin resultado. Milou descubre a Haddock amarrado con cuerdas en el suelo detrás de una piedra. De Zorrino, ningún rastro. Las llamas y las provisiones han desaparecido. Lo urgente es encontrar a Zorrino y quitarlo de las manos de sus raptos.

UN15 (25.b1 – 30.b1): « *Et deux heures plus tard...* »

Dos horas más tarde, ven en el fondo de una cañada al grupo de indios con el niño; están al acecho sin hacer ruido, pero de repente Haddock pierde el equilibrio y cae justo delante del grupo. Tintin observa desde arriba, se lanza sobre uno de los indígenas y le quita su fusil. Ya casi tiene al grupo controlado pero atrás de él viene uno que se lanza para apuñalarlo; Zorrino se da cuenta y le grita y Tintin le da un golpe con la culata del rifle. Asusta a los indios con balazos y éstos se van corriendo. Ahora pueden seguir su camino. Milou ha subido a un peñasco y un cóndor se precipita sobre él y se lo lleva entre las garras. Tintin sube hasta el nido para tomar a su perro pero mientras baja, el águila lo ataca; el muchacho logra coger sus dos patas y ahora tiene un paracaídas con el cual puede llegar sin daño al suelo. El ave huye espantada.

UN16 (30.b2): « *Quelques minutes plus tard...* »

La calma ha regresado y pueden seguir su difícil viaje. Zorrino avisa a Tintin y Haddock que falta mucho y que habrá que pasar por altas montañas.

UN17 (30.c1 – c3): « *Les jours passent...* » día 16

La pesada marcha sigue; todavía no hace demasiado frío.

UN18 (30.c2 – 34.c1): « *Et un matin...* » día 18

Una mañana, llegan a un paso de montañas; Zorrino recomienda a sus acompañantes no hacer ruido porque podrían provocar una avalancha. Pero al rato Haddock, agripado, estornuda y un alud de nieve se viene de la cima y los sepulta a los tres; por poco el capitán se muere congelado. Más tarde, ebrio por haberse acabado toda la botella de alcohol que le dieron para reponerse de la avalancha y envalentonado, se lanza tras los secuestradores de Zorrino pero es envuelto en una bola de nieve en una pendiente y se detiene contra una roca; arrastrados por la nieve, los secuestradores caen al precipicio.

UN19 (34.c2 – 35.c1): « *Après de longues heures de marche...* »

Por fin llegan a la selva virgen. Piensan pasar la noche en una gruta que vieron en lo alto; Haddock va a ver primero, pero de la cueva sale un oso negro que lo espanta.

UN20 (35.c2 – 37.b3): « *Le lendemain...* » día 19

Al otro día, entran en la espesura. Los mosquitos empiezan a picar a Haddock; los monos se ríen de él; Tintin salva con un balazo a Zorrino que estaba a punto de ser ahogado por una serpiente de varios metros; un tapir arrolla al capitán.

UN21 (37.b4): « *Et la nuit venue...* »

Pasan una noche tranquila que empieza con una velada cerca de una fogata. El descanso restaura fácilmente sus fuerzas.

UN21 (37.c1– 38.a2): « *Le lendemain, à l'aube...* » día 20

Amanece; la fogata está muriendo y Tintin, quien hacía guardia, se ha dormido sentado. Zorrino duerme profundamente y Haddock también, pero está cubierto de hormigas; sueña que Milou lo está lamiendo el rostro, pero despierta en un sobresalto dándose cuenta que un oso hormiguero que está lamiendo los insectos.

UN23 (38.a3 – 39.d2): « *Et les jours passent..* » día 30

Al cabo de varios días, los tres amigos llegan a un río que hay que atravesar, pero está infestado de cocodrilos. Zorrino ha encontrado una piragua con la que atraviesan; Tintin ha matado a varios caimanes. Haddock está desesperado y ya quiere salir de este infierno. Zorrino le dice que al día siguiente saldrán de la selva.

UN24 (39.d3): « *Et le lendemain soir...* » día 31

Después de otro largo día de marcha, Zorrino propone un lugar para acampar; solamente les falta franquear una montaña para llegar al Templo del Sol.

UN25 (40.a1 – a3): « *Le lendemain matin...* » día 32

Al otro día, Zorrino ya tiene unas cuerdas hechas a partir de lianas, por si se necesitan. Más adelante se dan cuenta que el templo está bien defendido: hay que atravesar un torrente importante, que bordean con la esperanza de encontrar un lugar donde atravesarlo.

UN26 (40.b1 – 53.b3): « *Et deux jours plus tard...* » día 34

Después de dos días, escogen una caída de agua donde podrán pasar; lanzan la cuerda y Zorrino pasa primero para mostrar que es sólida; luego es el turno del capitán que gesticula peligrosamen-

te atrapar su gorra que se va a hacer; llega sano y salvo. Para Tintin y Milou, la cuerda ya está gastada y no resiste el peso; los dos caen en la cortina de agua. Haddock y Zorrino los llaman pero no obtienen respuesta; se quedan inertes y el niño se pone a llorar recargado en una pierna del capitán, quien los cree perdidos para siempre. De repente, como en un sueño, se oye la voz de Tintin; les explica dónde está y cómo alcanzarlo. Primero pasa Haddock y luego Zorrino. Tintin comenta a sus amigos cómo llegó a esta cueva; sospecha haber encontrado una antigua entrada al templo del Sol. Avanzan en la galería, suben por unas escaleras, pero el camino está obstruido. Milou se mete por una grieta pequeña y regresa ladrando, lo que anima a su amo a seguirlo. Enfrente de él aparece una máscara inca, que al caer resulta ser una vasija que se rompe; más adelante se encuentran dos momias. No cabe duda; es una tumba. Hay una piedra grande que parece moverse. Llama a sus compañeros y los tres intentan empujarla; la meta está cerca...

La ceremonia dentro del templo es interrumpida por el estruendo repentino de la caída de la lápida encima de la cual caen los intrusos; son atrapados inmediatamente y echados en una celda oscura. Tintin está preocupado por la suerte de Zorrino que no tiene porque vivir esto; le regala el amuleto que le dio el indio en Jauga: puede serle útil. Después de un rato, los llevan ante el jefe Inca, quien los sentencia a muerte en una hoguera encendida por los rayos del sol "por haber penetrado en el templo sagrado". Tournesol va a sufrir la misma suerte por llevar el brazalete sagrado de Rascar Capac y Zorrino será inmediatamente degollado por haber traicionado su raza al ayudar a los extranjeros. Pero el niño enseña el amuleto al gran sacerdote, lo que le salvará la vida, aunque tendrá que vivir hasta su muerte entre los incas para que no revele el secreto del templo. Por haber ayudado al niño contra los dos individuos que lo estaban maltratando, Tintin y Haddock gozarán del derecho de escoger el día y la hora de su muerte y tienen hasta el día siguiente para dar a conocer su decisión. De regreso en su celda sin Zorrino, Tintin y Haddock dan vueltas sin saber qué hacer. Haddock quiere fumar una pipa y al buscar sus cerillos, encuentra en su bolsillo unas hojas de periódico de las cuales hace una bola que tira al piso y pateo; Milou empieza a jugar con ella. Por medio de una lupa, el reportero enciende la pipa de su amigo y sigue pensando en cómo encenderán la hoguera: ¿con una lupa o con espejos parabólicos? De repente, Tintin queda intrigado por el papel con el que juega Milou, logra quitárselo y lo lee. Mientras, en Europa, los Dupondt siguen una pista con un péndulo que los lleva hasta la cima de la Torre Eiffel. Tintin, con el papel destrozado en sus manos, está pensando intensamente; se levanta súbita-

mente en una exclamación y empieza a bailar alrededor de la celda: "¡Nos salvaremos!" Arma un plan para el día siguiente, cuando toque dar la respuesta al Inca.

UN27 (53.c1 – d1): « *Le lendemain matin...* » día 35

Al otro día, ya se encuentran ante el Gran Sacerdote; Tintin, respetuoso y sumiso, anuncia su deseo de que el sacrificio tenga lugar dentro de 18 días a las 11 hrs. El gran sacerdote ordena que, a partir de ese momento, los presos sean bien tratados y que les sean cumplidos todos sus deseos.

UN28 (53.d2 – 54.a2): « *Et quelques instants plus tard...* »

Son llevados a una habitación del palacio, espaciosa, con dos camas confortables y una mesa con frutas. Tintin aún no explica su plan a su amigo; sólo le dice que todo va bien.

UN29 (54.a3): « *Les jours ont passé...* » día 45

Pasan los días; quedan seis antes del día fatídico. La calma del muchacho contrasta con la impaciencia del capitán.

UN30 (54.b1): « *Et le lendemain...* » día 46

Haddock se pregunta cómo podrían salir de esta situación; tal vez Zorrino pueda ayudar...

UN31 (54.b2): « *Le jour suivant...* » día 47

Haddock da vuelta en la habitación mientras Tintin hace ejercicios para conservar la flexibilidad del cuerpo.

UN32 (55.a1): « *Plus que quatre jours...* » día 48

Haddock jura que no se dejará "freír como un pollo"; es absolutamente necesario que se evadan. Tintin le hace notar que es imposible.

UN33 (55.a2): « *Plus que trois...* » día 49

El capitán sigue dando vuelta en la habitación bajo la mirada desesperada de Milou.

UN34 (55A3): « *Plus que deux...* » día 50

Tintin está recostado; Haddock le reprocha su indolencia: ¡hay que hacer algo! Pero el joven le dice que tenga confianza, se salvarán...

UN35 (55.b1): « *Plus qu'un jour...* » día 51

Haddock está sentado en un banco, la cabeza entre las manos: “¡todo se acabó, no hay nada más que esperar! ¡Nunca he tocado hasta este punto el fondo de la desesperanza! Mientras tanto, los Dupondt, guiados por su péndulo, buscan a sus amigos en el fondo de una mina.

UN36 (55.b3 – 59.d3): « *Et le lendemain...* » día 52

El último día ha llegado. El capitán hace un último intento de evadirse y Tintin repasa una vez más el trozo de periódico con la noticia esperanzadora. En un último sobresalto, Haddock jala los barrotes que ceden de repente en un gran estruendo, una sonrisa ilumina su rostro, pero el joven le señala que con la altura, lo único que los espera es que rompan los huesos. En ese momento viene por ellos; son conducidos a la hoguera; ha llegado la hora del sacrificio. La ceremonia empieza con cantos y música de tambores. Tintin, Haddock y Tournesol están amarrados sobre la hoguera y el sacerdote Huascar empieza a invocar al sol para que sus rayos peguen en el espejo que los reflejará sobre la leña. Pero Tintin lo contradice y se dirige al astro, pidiéndole que haga declinar su intensidad. Y así sucede: al progresar el eclipse que le da la razón al reportero, se siembra el pánico entre la multitud que corre despavorida en la penumbra o se prosterna ante el sol. Luego el reportero pide al sol que haga regresar sus rayos; enseguida los tres son liberados.

UN37 (60.a1 – d4): « *Le lendemain...* » día 53

Al día siguiente, Huascar, Hijo del Sol, ofrece mandarlos llevar al pie de las montañas. Pero antes, Tintin le pide que levante el maleficio y ponga un fin a los tormentos de los exploradores postrados en una cama de hospital en Europa; aduce que no violaron la tumba inca y que al contrario, querían dar a conocer al mundo entero las tradiciones seculares y las riquezas de los incas. El inca explica cómo se hizo el maleficio; uno por uno, los científicos salen de su letargo.

UN38 (61.a1 – 62.a2): « *Et le lendemain...* » día 54

Al amanecer, Huascar los acompaña a la salida; se despiden de Zorrino con la esperanza de volverse a ver algún día. Sobre las alpacas hay bolsas llenas de joyas que Tintin rechaza cortésmente. Confiando en que Tintin y sus amigos no revelarían nada del templo, el gran sacerdote los invita a visitar la bóveda donde se guarda el tesoro de los incas.

UN39 (62.a3 – d3): « *Des jours et des jours ont passé...* » día 74

Después de varios días de camino por montañas y selvas, el guía deja a los tres amigos en una ciudad donde podrán tomar el tren de regreso.

23. *Tintin et les Picaros*

UN1 (1.a – 4.a3): « *Tintin et les picaros* » día 1

Por una mañana de febrero, Tintin regresa al castillo de Moulinsart de un paseo en motocicleta. Haddock le da la bienvenida blandiendo la revista "Paris-Flash" donde viene una noticia sobre la gira de la Castafiore en Sudamérica. La cantatriz será recibida en por el general Tapioca en San Theodoros. Entre los comentarios del joven, sobresale que Tapioca derrocó a Alcazar con la ayuda de la Borduría de Plekzy-Gladz, que es un tirano cruel y vanidoso; que rebautizó la capital como "Tapiocapolis"; que el amigo Alcazar se fue al monte con un puñado de partidarios, los famosos Picaros, al parecer sostenidos por otra gran potencia, ahora comercial y financiera, la *International Banana Company*. Maravillado por esta pequeña conferencia de su amigo, Haddock toma una copa de whisky. Pero el líquido es imbebible; el capitán no lo soporta y tiene que escupirlo. No comprende qué está pasando. En la televisión sale un reportaje sobre la gira de la Castafiore. Séraphin Lampion, el agente de seguros, llama a Haddock para reclamarle por no haberlo ayudado a obtener el contrato de seguros de las joyas de la diva. La conversación termina abruptamente y, de puro coraje, el capitán toma otro trago pero de nuevo escupe el whisky. Cree que lo quieren envenenar, pero Tintin lo tranquiliza y lo lleva a su habitación. Se queda de todos modos intrigado.

UN2 (4.a4 – 8.a3): « *Le lendemain matin...* » día 2

Al día siguiente, mientras se cepilla los dientes, el capitán escucha en la noticias de la radio que la Castafiore ha sido arrestada en Tapiocapolis; las autoridades se niegan a hacer toda declaración. No puede creerlo y corre a anunciarlo a su amigo. Llega Tournesol con el periódico que trae más detalles: la cantatriz ha sido detenida por traer en su equipaje "documentos que establecen de manera irrefutable la existencia de un complot tendiente a suprimir al general Tapioca y a derrocar el régimen..." Según el gobierno, el centro del complot estaría en un país de Europa Occidental. Los Dupondt también han sido detenidos. Se oye el timbre de la entrada y Nestor anuncia a dos periodistas que piden ser recibidos por el capitán. Jean-Loup de la Batellerie y Walter Rizotto, de *Paris-Flash*, empiezan su entrevista preguntando a Haddock su opinión sobre el caso Cas-

tafiore, al lo cual contesta que es absurdo, que no tiene sentido acusarla de complot Pero hay un artículo donde se menciona Moulinsart como centro del complot y se acusa conspiración a él, a Tintin y a Tournesol como viejos amigos del general Alcazar; además, la Castafiore permaneció recientemente en Moulinsart Llegan más periodistas. A todos Haddock desmiente categóricamente las acusaciones de Tapioca. Para cerrar el asunto, les ofrece brindar para la liberación de "la signora Castafiore"; toma un trago que echa de nuevo. En cambio, para sus invitados, la bebida es excelente y también para Nestor que la probó a escondidas.

UN3 (8.b1 – 9.a4): « *Et le soir...* »

Por la noche, las noticias siguen llegando: en un discurso, Tapioca acusa a los tres con adjetivos fuertes de estar detrás del la conspiración. Haddock decide enviar en nombre de ellos un telegrama de protesta a ese "Mussolini de carnaval".

UN4 (9.b1 – b3): « *Et quelques minutes plus tard...* »

Haddock, bastante alterado, dicta al telegrafista un texto de protesta dirigido a Tapioca.

UN5 (9.b4 – c1): « *Le lendemain...* » día 3

Al día siguiente, el general contesta que tiene pruebas irrefutables de la colusión entre los conjurados de Moulinsart y la "*International Banana Company*". Haddock vuelve a enviar un telegrama, acusándolo esta vez de ser un mentiroso.

UN6 (9.c2 – 10.a3): « *Le surlendemain...* » día 5

Dos días después, en un discurso, Tapioca invita a Haddock y sus amigos a explicarse lealmente en Tapiocapolis. En caso de aceptar, recibirán un salvoconducto: lo único que cuenta, asegura el general, es la búsqueda de la verdad. Haddock acepta pero Tintin es escéptico: teme que los manden a la cárcel como la Castafiore.

UN7 (10.b1): « *Le lendemain...* » día 6

En su edición mural, el periódico *LA DÉPÊCHE* se pregunta si Haddock y sus amigos responderán a la invitación de Tapioca.

UN8 (10.b2): « *Le jour suivant...* » día 7

Al día siguiente, el capitán responde que no irá a Tapiocapolis.

UN9 (10.b3 – 11.b3): « *Encore un jour après...* » día 8

Sigue una batalla de declaraciones: Tapioca termina retándolos diciendo que a Haddock le da miedo la verdad. Herido en su orgullo, el capitán decide ir a San Theodoros pero su amigo se niega a caer en esa trampa. Terminan enojados.

UN10 (11.c – 14.b1): « *Et trois jours plus tard...* » día 11

Tres días después, Haddock y Tournesol llegan a Tapiocapolis. El coronel Álvarez, ayudante del general, los recibe muy amablemente; pregunta por Tintin y el capitán le informa que está muy agripado. Los dos visitantes son llevados en un coche escoltado a una residencia en el campo, a media hora de la ciudad.

UN11 (14.b2 – 15.c1): « *Et une demi-heure plus tard...* »

Haddock está complacido por el recibimiento y la habitación amplia y confortable que le asignaron. El coronal se despide y los deja con el guardia Manolo.

UN12 (15.c2 – 19.d3): « *Et quelques minutes plus tard...* »

Álvarez llega al Ministerio del Interior donde da su reporte al coronel Esponja¹⁰⁸; juntos ven por televisión a Haddock en su cuarto, abriendo el minibar; el whisky vuelve a desagradarle. Por su parte, Tournesol está en su tina de baño con la bata puesta. Esponja está muy contrariado porque Tintin no ha llegado. Haddock quiere disfrutar la noche fresca pero la puerta ventana no se abre; insiste y se cae, tirando una mesa con un frutero. Alertado por el estruendo, Manolo abre la puerta y dice al rehén que es inútil insistir. Al retirarse, se resbala y rompe el cristal; su arma se cae hacia afuera y lastima a un oficial que le reclama furioso. Luego Haddock busca su paquete de tabaco; no lo encuentra y quiere salir a comprar uno, pero tiene prohibido salir.

UN13 (20.a1 – d): « *Le lendemain matin...* » día 12

El día siguiente, por fin Haddock puede salir a comprar su tabaco, pero debidamente escoltado y custodiado.

¹⁰⁸ Alias del Coronel Sponz, ex jefe de la policía de Szohôd (cfr. *L’Affaire Tournesol*).

UN14 (21.a1 – 22.d3): « *Et une heure plus tard...* »

Cuando regresa una hora más tarde, allí está Tintin: no quería dejar a sus amigos encarcelados. Pone la música fuerte para poder hablar, porque hay micrófonos escondidos; sospecha también que hay una cámara detrás del espejo. En el Ministerio del Interior, Esponja explica a Álvarez su plan: Nunca iba a perdonar a Tintin y sus amigos el haberle hecho sufrir un fracaso¹⁰⁹. La gira de la Castafiore era la oportunidad soñada: después de mandarla detener, metió unos papeles comprometedores en su equipaje, lo que le permitió acusarla de conspiración contra el jefe de estado; y solamente faltaba dar una dimensión internacional al asunto.

UN15 (23.a1 – 24.d3): « *Trois jours ont passé...* » día 15

Han pasado tres días y no han podido ver al general Tapioca. Haddock quiere tomar una copa de whisky, pero de nuevo es imbebible. Alguien entra con trayéndoles los diarios; Tintin se da cuenta que no es la voz de Manolo; se voltea y ve a Pablo¹¹⁰, quien les pide silencio y que pongan la música fuerte. Les revela la maquinación de Sponz: pasado mañana será simulado un ataque a la ciudad por unos falsos Picaros y, en la confusión, serán asesinados. Hay una manera de salvarse: mañana, Álvarez los va a llevar a la pirámide de Trenxcoatl¹¹¹. Subirán con él y, en el momento en que unos verdaderos Picaros hagan una diversión en el lado norte del monumento, ellos bajarán por el lado sur después de haberlo atado. A doscientos metros los esperará un camión con Alcazar al volante. Tintin está muy agradecido con Pablo: es la segunda vez que le salva la vida.

UN16 (25.a1 – 32.c3): « *Et le lendemain...* » día 16

Por la mañana siguiente, tres camiones militares y una jeep van por una llanura hacia el sitio de Trenxcoatl. Tintin está ausente, perdido en sus pensamientos; Haddock explica que es porque no han visto a Tapioca, a lo cual Álvarez contesta que lo verán al día siguiente. El militar no va a subir: lo ha hecho muchas veces. Tournesol sube a fuerza, caso empujado por el capitán. Todo el plan se desarrolla como previsto: Pablo es atado y amordazado por Tintin y poco después, los tres ya se encuentran en el camión. Al volante, Salazar explica a Tintin que en cuanto recibió su men-

¹⁰⁹ cfr. *L’Affaire Tournesol*.

¹¹⁰ cfr. *L’Oreille Cassée*.

¹¹¹ Del inglés "trench coat", que en inglés significa "abrigo de trinchera" y en francés, como anglicismo, "impermeable con cinturón".

saje, decidió actuar. Puesto que no envió ningún mensaje, el joven sospecha una trampa, pero el general asegura que Pablo es la honestidad personificada. Mientras, en la pirámide, Pablo ha sido desatado y es felicitado por Álvarez por su buen trabajo... Tintin teme una emboscada, pero Alcazar conduce rápido por la selva: el camino es largo y no hay tiempo que perder. De repente, Tintin ve a lo lejos un mono dar media vuelta: debe estar asustado por algo inusual. Dice al general que se detenga, pero como éste no entiende, el joven frena él mismo con su propio pie y desvía el camión entre los árboles. Enseguida empiezan los disparos de un cañón; el segundo alcanza el vehículo, pero sus ocupantes acababan de bajarse. La misión de los soldados – eliminar a Alcazar, Tintin y sus amigos – ha fracasado: encuentran el camión vacío. Tienen que seguir a pie. El general está relativamente tranquilo: no van a ser perseguidos porque están a punto de entrar al territorio de los temidos indios Arumbayas. De repente, el grupo encuentra unos simios jugando con botellas de whisky; hay un paracaídas entre las ramas y varias cajas en el suelo. Alcazar maldice a Tapioca quien usa ese medio para aniquilar a los indios y a los Picaros. Un chango avienta una botella que cae sobre la cabeza del capitán, quien empieza a desvariar. El general apura a sus compañeros: hay que llegar a la aldea arumbaya antes de la noche. En medio de la selva aparece Ridgewell¹¹², feliz de volver a ver a su amigo.

UN17 (32.d1 – 33.c3): « *Et dans la soirée...* »

Llegan a la aldea acompañados del explorador. Tournesol avizora a dos mujeres cocinando en un gran cazo. Se les acerca, las distrae y echa discretamente dos pastillas al guiso. El inglés presenta a sus visitantes a Kaloma, el jefe del pueblo.

UN18 (33.c4 – 35.a3): « *Et le soir...* »

Durante la cena, Ridgewell recomienda a sus amigos fingir apreciar la comida para no ofender a sus anfitriones, pero el guisado es demasiado picoso para los europeos; indígenas y europeos son invitados a brindar, pero el alcohol es de nuevo imbebible.

UN19 (35.b1 – 38.c3): « *Le lendemain matin...* » día 17

Por la mañana siguiente, retoman la caminata. Los helicópteros del ejército sobrevuelan la selva; Haddock, todavía afectado por el golpe de la botella, sale al descubierto y es visto desde el aire,

¹¹² Explorador inglés que vive entre los Arumbayas (cfr. *L'Oreille Cassée*).

pero se cae en un estanque pantanoso. Tintin alcanza esconderlo debajo de un tronco y la amenaza se desvanece.

UN20 (38.c4 – 52.d3): « *Et dans la soirée...* »

Ya es de noche; falta poco para llegar al campamento de los Picaros; ellos no son más de treinta, pero Alcazar explica a Tintin que son suficientes si el golpe se da en el Carnaval, durante el cual el ejército permanece ebrio. El espectáculo en el campamento es desolador: todos los guerrilleros están ebrios, disparando al aire o recargados, muertos de risa, contra los árboles. En medio hay una caja con cohetes que hacen un fuego artificial. Alcazar está desesperado: ¿cómo se va a hacer la revolución con esos borrachos? Surge su esposa Peggy que lo reprende por llegar tarde; le reclama el palacio prometido. Tournesol anuncia a sus amigos incrédulos que va a ayudar al militar. Les explica que ha fabricado un producto sin sabor, sin olor y no tóxico a partir de plantas medicinales, un comprimido que, disuelto en cualquier líquido o alimento sólido, da un sabor detestable a todo alcohol ingerido posteriormente. Haddock se escandaliza porque para él se trata de un atropello a la libertad individual. Tintin negocia con Alcazar: lo puede ayudar a contener la plaga del alcohol a cambio de una promesa: una revolución sin derramamiento de sangre ni ejecuciones sumarias. El general lo tilda de loco y le explica que es imposible, pero Tintin sale abruptamente, dejándolo con la palabra en la boca. Un miliciano completamente ebrio avienta por la puerta abierta una granada lacrimógena que explota dentro de la choza, de la cual salen corriendo, los ojos ardiendo, la señora Peggy y su esposo. Alcazar, vencido, acepta la propuesta de Tintin, pero insiste en que lo deje al menos fusilar a Tapioca, lo que el joven moralizador le rechaza; es más, lo obliga a jurar que no va a usar ninguna violencia. El general tiene que aceptar, pero amenaza al reportero: ¡ay de él si le ha dado falsas esperanzas! ¡Lo mandará fusilar! Tintin sale y se reúne con sus amigos. De repente Alcazar los llama a ver la televisión donde se transmite el proceso de sus amigos. Están indignados por todas las mentiras del procurador general. Requiere la pena capital para los Dupondt y la cadena perpetua para la diva. Esponja se regocija: su venganza se está cumpliendo. Mientras comentan el proceso durante una interrupción de la transmisión, se oyen gritos afuera: "¡Muerte al espía, linchémoslo, auxilio!" Tournesol está zarandeado por varios rebeldes que lo acusan de querer envenenarlo. El científico alardea de todos modos que ninguno más podrá soportar una sola gota de alcohol y Alcazar lo abraza efusivamen-

te. Los hombres se niegan a comer el guisado "envenenado", hasta que Milou, forzado por su amo, lo prueba sin otro inconveniente que lo picoso.

Mientras se quedan imaginando la pronta liberación de sus amigos, Tintin y Haddock son sorprendidos por el claxon de un autobús, justo detrás de ellos. El conductor pregunta el camino a Tapiocapolis; dice que teme caer en territorio de los Picaros; Tintin le dice que ya están en él. Los pasajeros bajan y entre ellos aparece su responsable, Séraphin Lampion, quien explica a un Haddock desconcertado y molesto que viene al carnaval con la sociedad filantrópica, "Les Joyeux Turlurons", unos personajes alegres enmascarados y disfrazados de pies a cabeza con un atuendo colorido, un sombrero de plumas, mallas y zapatos con cascabel. Alcazar desconfía de los intrusos pero cambia de opinión después de que Tintin le dice algo al oído e invita a los visitantes a una "fiesta formidable" esa misma noche.

UN21 (53.a): « *Et le soir...* »

Esa noche, para los Turlurons, el alcohol estaba muy sabroso, no así para los anfitriones.

UN22 (53.b1 – 54.b2): « *Et le lendemain de la veille...* » día 18

En la madrugada siguiente, en el campamento solamente quedan Tournesol y la Sra. Peggy, quien se enoja porque su esposo se ha ido sin avisarle, dejándole sólo una nota. Séraphin Lampion y los Turlurons también están, aguantando la resaca. Los picaros se han ido en el autobús conducido por el general.

UN23 (54.b3 – 60.c3): « *Le lendemain après-midi...* » día 19

Después de un viaje de un día y medio, llegan a Tapiocapolis que ya está de fiesta. En el palacio presidencial, Tapioca no teme una intervención de los Picaros: si estuvieran entre la multitud, de todos modos serían inofensivos porque estarían completamente ebrios. El autobús se detiene justo enfrente del edificio; los "Turlurons" bajan y se ponen a bailar debajo de las ventanas; entre ellos están Alcazar con sus hombres y Tintin y sus amigos. Atraídos por la danza, los guardias del palacio se mezclan a la algarabía. A una señal, Tintin, Haddock y Alcazar sacan el cloroformo, los neutralizan y toman sus armas. Enseguida, un puñado de Turlurons entra y sube las escaleras hasta el despacho del dictador, quien justamente quería ver a algunos de cerca. Pero grande es su sorpresa cuando su opositor se desenmascara y saca su pistola con la cual lo amaga. Es obligado a leer un mensaje para la radio, en el cual entrega el poder a Alcazar. Entre la agitación del mo-

mento, Tintin y Haddock han olvidado a los Dupondt, quienes van a ser fusilados. Con Álvarez – quien hace méritos para quedar en el bando de Alcazar – y un grupo de Picaros, requisan un carro alegórico y se lanzan a la prisión a salvarlos y a liberar a la Castafiore. Dentro de la cabeza del maniquí, dominan los muros de la cárcel.

UN24 (61.a1 – d3): « *Et quelques instants plus tard...* »

Llegan justo a tiempo para evitar el fusilamiento de los detectives y salvarlos. Álvarez guía a los amigos dentro del penal hasta la celda de la diva; su camarera y su pianista también quedan libres.

UN25 (62.a1 – c3): « *Le lendemain...* » día 20

Ya instalado en su despacho presidencial, Alcazar hace un balance de la toma del poder con sus amigos Tintin y Haddock; está muy agradecido con ellos. También agradece al Sr. Lampion su valiosa ayuda y ofrece a los Turlurons una gran recepción de despedida.

UN26 (62.d1 – d3): « *Et deux jours plus tard...* » día 22

Dos días después, los visitantes están de regreso en el avión, anhelando estar de nuevo en Moulinsart.

c) Formas escritas de la lengua

6. *L'Oreille cassée*

VIÑETA	AUNCIOS / LETREROS	CARTA / MENSAJE	FICHA TÉCNICA	LIBRO	PERIÓDICO
1.b2			recargada en el zoclo, ficha que presenta una estatuita arumbaya, con información sobre la tribu		
2.b5				sostenido por Tintin: Walker, Ch. J., <i>Voyage aux Amériques</i> . Paris: Griveau. 1875.	

2.c1				(Tintin lee libro; discurso directo entre comillas)	
2.c2 y 3				(viñetas llenas) relatos de exploración con grabados de indio y de fetiche	
3.a3		(viñeta llena) carta manuscrita anónima al conservador¹¹³			
3.d3					(viñeta llena) artículo "IMPRUDENCE"; deceso accidental del Sr. Balthazar
6.c1		(empleado de anuncios clasificados relee texto para confirmar)			
9.b1					(Tintin lee periódico; discurso directo no encomillado)
10.b3				portada de libro: <i>ANNUAIRE DE L'AUTOMOBILE</i>	
17.b2		(viñeta casi llena) citatorio para Tintin; escrito a máquina, que él lee			
18.a3	pegado en una pared en la calle: aviso de "ETAT DE SIÈGE... LOI MARTIALE"				
18.b2	pintado en el portón del cuartel: <i>CASERNA SAN JUAN V</i> "				
18.b3		(en manos de			

¹¹³ El texto en 'negrita' representa formas escritas que no son de escenografía, sino de uso directo del lector.

		un oficial; parcialmente visible); denuncia anónima escrita a máquina			
19.c3		(viñeta llena) falsa carta manuscrita de Tintin para el capitán			
28.a3	letrero curvo <i>PRISON</i> " arriba de la entrada				
28.d1 y 3	en un bote, letrero <i>DYN</i>				
29.d3	en un bote, letrero <i>DYNAM</i>				
30.a3	zoclo de estatua: " <i>AU GENERAL OLIVARO, LIBERATEUR DE SAN THEODOROS, 1805 – 1899</i> "				
33.d4		(en una mano) tarjeta de presentación			
35.b2		(toda la viñeta) documento oficial secreto, a máquina, dirigido a Tintin			
36.b4		(toda la viñeta) mensaje manuscrito para Tintin			
42.c4	(en la multitud) dos pancartas en contra del general Alcazar: <i>"A MORT ALCAZAR"</i>				
53.b4	(en un muro) aviso de búsqueda; impreso				
55.a4		dos manos sostienen un			

		trozo de carta manuscrita en un pedazo de papel roto			
56.d3	"ANTIQUITÉS" en letras grandes en el cristal de un aparador				
57.c2	"J. BALTHAZAR" arriba de la entrada de un taller				
57.c3	"BUREAUX ET ATELIERS" en la pared de un pasillo, con una mano indicando el camino				
57.d1	"BUREAUX ET ATELIERS" pintado en el cristal de una puerta				
59.c1	en el fuselaje de un avión, matrícula F-MAB				
62.b2	letrero parcial "EE ETHNOGR" arriba de la entrada				
62.cu			ocupando un costado del zoclo, ficha informativa sobre la estatua y la tribu de los arumbayas		

13. Les sept boules de cristal

VIÑETA	ANUNCIOS/LETREROS	PERIÓDICO
1.a3		toda la viñeta; con título en mayúsculas y artículo en minúsculas; quiere aparentar un artículo de periódico
1.c3	"MOULINSART" y "SORTIE" en una estación de tren	
7.b3	"MUSIC HALL" en letras grandes de plástico sobre la marquesina	

12.b1	"PASSAGE INTERDIT" en una puerta	
14.a3	"BUVETTE" pintado en el cristal de una puerta	
17.b2		toda la viñeta; con título, subtítulos y texto
22.a1		varios periódicos con encabezados
22.a3	"MUSEE D'HI... NATUREL..." en la entrada	
22.b1	"CABINET DU CONSERVATEUR" en una puerta	
25.a1		parte de periódico sostenido con una mano; con nombre, logotipo, parte de foto, título, subtítulo y parte de texto
45.b1	"GENDARMERIE" pintado en una fachada	
48.d1		dentro del balón, 2/3 de la viñeta: Tintin lee el periódico en voz alta
49.a2	"CLINIQUE" en letras doradas en la entrada	
55.c3	"SAINT NAZAIRE" a la orilla de la carretera en la entrada del puerto francés	

14. Le Temple du Soleil

VIÑETA	ANUNCIOS / LETREROS	FICHA TÉCNICA	PERIÓDICO
1.a1		toda la viñeta; mapa de Sudamérica con enfoque en Perú y el puerto de Callao	
4.b2	"GUANO" en un círculo rojo, pintado en dos costales		
11.c3	"VIRAGE DANGEREUX" a la orilla de una carretera		
13.b1	"VOITURE RESERVEE" sobre el costado de un vagón		
17.d2	"POLICIA" Y "BAN... JO..." pintados en fachadas		
55.b4			Tintin lee el periódico en voz alta

23. Tintin et les Picaros

VIÑETA	ANUNCIOS / LETREROS	CARTA / MENSAJE	PERIÓDICO
1.d1	"LOCH L[...]", etiqueta en una botella de whisky		
2.c3	"SANTAERO", nombre de c ^a aérea pintado en un avión		
3.a2 y3	"MONDASS" y "[...] GNIE D'ASSURANCES en		

	un calendario		
3.b3			en manos de Tintin, la revista <i>PARIS FLASH</i>
5.a2			segmento de diario con título, subtítulo, foto y texto
6.a3			segmento de diario con título, subtítulo, y texto
9.b4			una página de <i>LA DÉPÊCHE</i> con declaraciones de Haddock y de Tapioca
9.c2			periódico mural de <i>LA DÉPÊCHE</i>; declaraciones de Haddock y de Tapioca
10.b1-3			periódico mural de <i>LA DÉPÊCHE</i> con noticias, tres días sucesivos; cartel de <i>PARIS FLASH</i>
10.b2			ídem
10.b3			ídem
11.d2	“VIVA TAPIOCA” en un anuncio en una loma de un barrio pobre		
12.b1	“ <i>santaero</i> ” en un avión y en una escalinata móvil		
13.c2	“[...]VAL, 22-23-24 DE FEBRERO” en un anuncio en la carretera		
14.a1	“HOTEL RIO” en el techo de un edificio moderno		
14.b1	“CARNAVAL 22-23-24 DE FEBRERO” en un anuncio grande una carretera		
16.a1	“[...]MOND”, etiqueta en una botella de whisky		
20.d	escena de calle: “LOTERIA NACIONAL; CAFETERIA, ALFAJORES, MINUTAS A TODA HORA; PELUQUERÍA; TABACOS, FLOR DE MATRAZ, HABANA DE LUXE; RES[...]”		
34.b1 y 2	“LOCH LOMOND”, etiqueta de una botella de whisky		
36.a3	C04, matrícula de un helicóptero del ejército		
39.c y d	en una caja de cartón, “LOCH LOMOND – OLD SCOTCH WHISKY”		
43.a4	en una caja de madera, “USA” y una bandera norteamericana		
46.d3	en la pantalla, logotipo “STV” de la televisión santeodoriana		

48.c3	pantalla de TV: "VEUILLEZ EXCUSER CETTE INTERRUPTION"		
48.d3	pantalla de TV: "Interlude" sobre imagen de pájaro y nido en una rama		
53.d2		recado manuscrito de Alcazar, lleno de errores de ortografía	
54.c y d	escenas de calle: placa de calle: CALLE 22 DE MAYO; en una manta, "VIVA TAPIOCA – DON DE LOCH LOMOND"; pegados en un muro, dos avisos de búsqueda <i>CONDENADO A MUERTE</i> de los Dupont		
62.d2	"VIVA ALCAZAR" en un anuncio en una loma de un barrio pobre		

d) Formas habladas de la lengua

6. *L'Oreille cassée*

VIÑETA	TELÉFONO	OTROS
8 y 9.a		hipnosis: la Sra. Yamilah tiene visiones y presiente una desgracia para el Dr. Clairmont
18.c1-4	Dupont habla con el Dr. Simon, jefe del laboratorio de la policía; se entera del desmayo de Laubépin e inquires sobre los resultados de un análisis	
18.c1 y 2	El Dr. Simon da los primeros resultados	
19.c2	Dupont llama al Dr. Charlet para anunciarle lo sucedido a Laubépin	
19.d1 y 2	Charlet habla de "un viejo indio" y comunica que se va a reunir con los detectives	
20.c1	Tintin habla con Cantonneau; está aliviado de saber que todo va bien	
20.c2	Cantonneau lamenta lo sucedido a sus amigos pero es interrumpido...	
20.c3 y 4	Tintin ha escuchado en el teléfono un ruido de cristal roto y se preocupa por el científico	
45.b3 y 4	El comisario recibe noticias de su jefe sobre un coche fugitivo	
45.d3	Un gendarme informa al comisario que el coche no se detuvo	
48.d4	Dupont sugiere a Tintin que vaya al hospital a ver qué está pasando con los siete científicos	

	afectados	
49.a1	Tintin le contesta que va a ir inmediatamente	
50.d4 51.a1 y 2	Haddock recibe una llamada que lo hace levantarse repentinamente, decido a salir	
55.d3	El comisario llama a la capitanía del puerto para pedir noticias y se entera de algo importante	

13. *Les sept boules de cristal*

VIÑETA	TELÉFONO	OTROS
8 y 9.a		hipnosis: la Sra. Yamilah tiene visiones y presiente una desgracia para el Dr. Clairmont
18.c1-4	Dupont habla con el Dr. Simon, jefe del laboratorio de la policía; se entera del desmayo de Laubépin e inquires sobre los resultados de un análisis	
18.c1 y 2	El Dr. Simon da los primeros resultados	
19.c2	Dupont llama al Dr. Charlet para anunciarle lo sucedido a Laubépin	
19.d1 y 2	Charlet habla de "un viejo indio" y comunica que se va a reunir con los detectives	
20.c1	Tintin habla con Cantonneau; está aliviado de saber que todo va bien	
20.c2	Cantonneau lamenta lo sucedido a sus amigos pero es interrumpido...	
20.c3 y 4	Tintin ha escuchado en el teléfono un ruido de cristal roto y se preocupa por el científico	
45.b3 y 4	El comisario recibe noticias de su jefe sobre un coche fugitivo	
45.d3	Un gendarme informa al comisario que el coche no se detuvo	
48.d4	Dupont sugiere a Tintin que vaya al hospital a ver qué está pasando con los siete científicos afectados	
49.a1	Tintin le contesta que va a ir inmediatamente	
50.d4 51.a1 y 2	Haddock recibe una llamada que lo hace levantarse repentinamente, decido a salir	
55.d3	El comisario llama a la capitanía del puerto para pedir noticias y se entera de algo importante	

14. *Le Temple du Soleil*

VIÑETA	TELÉFONO	OTROS
1.a2	En Callao, anuncian al comisario la llegada de Tintin y	

	Haddock	
3.b1	Tintin recibe una llamada del comisario quien le anuncia la llegada del "Pachacamac"	
9.d1	El policía de guardia niega su superior a Haddock	
9.d2	Haddock pide que lo despierte	
9.d3	El policía no hace caso y se sigue negando a acceder	
9.d4	Haddock insiste pero le cuelgan	
10.c4	Haddock llama a los Dupont	
10.c4	Dupont accede a acudir a la cita que le da Haddock	
de 42.b1 a 3		Tintin habla a Haddock y Zorrino detrás de la catarata

23. Tintin et les Picaros

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
2.c y d	televisión: reportaje sobre la gira de la Castafiore en Sudamérica		
3.a2 y 3 3.b1 y 2		Lampion recrimina a Haddock por no haberlo recomendado para asegurar las joyas de la diva	
4.b2 y 3	radio: Haddock oye la noticia del arresto de la Castafiore		
8.c2 y 3 8.d1	televisión: noticias sobre el caso "Castafiore" y discurso de Tapioca		
9.b1 a 3 9.c1		teléfono: Haddock dicta dos telegramas dirigidos al Tapioca	
9.c3	radio: invitación que hace Tapioca a T. y H., a ir a San Théodoros		
16.a1	televisión: espiado por un circuito cerrado, Haddock expresa su agrado por el whisky que le han dejado		
29.a			walkie-talkie: comunicación entre Álvarez y los soldados que dispararon al camión de Alcazar
46.d4 47	televisión: proceso que se lleva a cabo en contra de la Castafiore y		

48.a y b	los Dupondt		
58.b4 y 5 58.c2 y 3 58.d1		varios intentos en vano de Alcazar y Álvarez, de hablar a la prisión para que se liberen a los tres condenados	
59.a4	radio: se interrumpen las emisiones para transmitir una alocución del Alcazar		

e) Uso oral del francés y de otras lenguas por el Otro (por hablas)

6. *L'Oreille cassée*

1) francés correcto pero con acento hispano evidente:

Ramón: [y] => [u]; [ə] => [e]; [ʒ] => [j]

2) otro acento extranjero:

Caraco: habla en infinitivo (con una excepción); dos veces en 1ª pers. y una vez en 3ª pers.

3) francés correcto sin acento:

Alonzo

Ramón (a veces)

Guardias

Capitán

Mensajero

General Alcazar

Coronel Díaz

Sastre

Conspiradores

Dos secuestradores

Multitud

Guardia

Médico

Rodríguez

Pablo

Compañeros de Pablo

Chofer

Teniente Juanitos

Supervisor

Pablo

Militares y guardias santeodorianos

Guardias fronterizos y militares nuevorrriqueños

Soldados

General

Jefes de estado

Voceador

Civiles

Ridgewell

Agente de viaje

4) lenguas figuradas como extranjeras:

Un bibaro: “Toth koropos ropotopo barak’h!”

Jefe arumbaya: “ Toth nopah karpatoto s’ch!...Karah bistoup!”

Ridgewell (a los arumbayas): “Wé houn gown! stoum érikos! Kemahal onerdecos s’ch proporos rabarokh!”

13. *Les sept boules de cristal*

1) Francés impecable sin acento:

Faquir Ragdalam

Madame Yamilah

2) Francés correcto pero con acento español: [y] => [u]; [ə] => [e]; [ʒ] => [j]:

Alcazar (también habla en parte en español con sus visitantes)

3) Español:

Chiquito: habla una sola vez con Alcazar: “Ah! bueno...!”

14. *Le Temple du Soleil*

1) Francés incorrecto (sólo con infinitivos y participios pasados):

indígena (llama)

la voz

indio de jorongo

Zorrino

secuestrador 2

guardias incas

guía (tres infinitivos y un subjuntivo conjugado)

2) Otro acento extranjero: N/A

3) Francés correcto sin acento:

comisario

Chiquito

policía de guardia

indio (Huaco)

jefe de la estación

jefe de la policía de Jauga

los dos mestizos

secuestrador 1

gran inca

Huascar

gran sacerdote

Zorrino: (¿por hablar c/los suyos?)

4) Lengua extranjera: N/A

23. *Tintin et les Picaros*

a) Francés correcto pero con acento hispano evidente: N/A

b) Otro acento extranjero:

Manolo: francés correcto mezclado con palabras y frases enteras en español (“Que pasa? (sic); señor; buenas noches!”)

c) Francés correcto sin acento:

general Tapioca

coronel Álvarez

teniente

Coronel Esponja

soldado golpeado

Manolo

Pablo

Guerrillero

Gral. Alcazar

d) Lengua figurada como extranjera: Kaloma: *Opa! Opa!*; “*Nagoum wazenh!... Yommo!... Nagoum ennegang!...*”

f) Uso oral del francés y de otras lenguas por el Otro (por escenas)**6. *L'Oreille cassée***

VIÑETA	HABLANTES	ESCENA	CARICATURESCO	HABLANTE/ LENGUA
5.b3 y 4	transeúnte / Ramon	un perico que Ramon lleva en una caja de cartón lanza insultos que molestan a un transeúnte; Ramon se disculpa muy cortés, pero el incidente degenera en riña cuando el loro vuelve a hablar	sí	Ramon: francés correcto pero con acento hispano manifiesto: [y] = [u]; [ə] = [e]; [ʒ] = [j]
5.d1	Ramon / transeúnte	Ramon culpa al transeúnte de la pérdida del perico	sí	ídem
5.d4 y 5	Ramon / Tintin	Ramon explica a Tintin que el perico era suyo y que lo había recibido de su abuelo	sí	Ramon: francés correcto con acento Tintin: imita el acento de Ramon
7.c3	Alonzo / Ramon	los dos cómplices hablan del incidente y de lo que hay que hacer ahora	sí	Alonzo: francés correcto sin acento Ramon: francés correcto con acento
de 7.d4 a 8.a4	Tintin / Ramon	durante la noche, Tintin sorprende en su departamento a un hombre (Ramon). El intruso le lanza un cuchillo y se va cuando se corta el suministro de electricidad	sí	Ramon: francés correcto con acento
10.b1 y 2	Alonzo / Ramon	van en su coche; hablan de lo sucedido		Alonzo: francés correcto sin acento Ramon: francés correcto con acento
de 11.a5 a 12.d2	Alonzo / Ramon	en su casa; Ramon se ejerce al lanzamiento del puñal y Alonzo juega cartas. El perico comienza a hablar	sí	ídem
de 13.a4 a 15.b2	Alonzo / Ramon	a bordo del "Ville de Lyon"; están detrás de los pasos de Tintin...	sí	ídem
de 18.a4 a b1	Tintin / dos guardias	conversación tranquila entre Tintin y los guardias que lo llevan no esposado	no	guardias: francés correcto sin acento
18.c1-3	Tintin / capitán	Tintin clama su inocencia, pero el capitán no le hace caso y ordena que se lo lleven	no	capitán: francés correcto sin acento

		a encerrar		
19.b1 y 2	mensajero / teniente francés	un mensajero santeodoriano entrega una falsa carta de Tintin al teniente del "Ville de Lyon"	no	mensajero: francés correcto sin acento
de 22.b1 a b2	Tintin/coronel / Alcazar	el coronel Díaz lleva a Tintin ante Alcazar, a quien da su reporte. Alcazar nombra a Tintin coronel; Díaz se inconforma y es degradado por el dictador. Tintin es enviado con un sastre para hacerse su uniforme; Díaz se queda ofendido	no	Alcazar: francés correcto sin acento Coronel Díaz: francés correcto sin acento
22.c3	sastre / Tintin / Díaz	Tintin y el excoronel Díaz están en la sastrería	no	sastre: francés correcto sin acento
22.d3 y 4	conspiradores	Díaz se une a los conspiradores y presta juramento	no	conspiradores: francés correcto sin acento
de 23.a1 a 24.b3	guardia / Alcazar / Tintin / Ramon / Alonzo / embajador	Alcazar inquiere con un guardia sobre la llegada de Tintin; Ramon y Alonzo quieren hablar con el general y se topan con el reportero; Alcazar y Tintin juegan ajedrez; Díaz, disfrazado, lanza una bomba de la que se salva Alcazar gracias a Tintin	no	guardia; Alcazar; Alonzo; Díaz: francés correcto sin acento Ramon: francés correcto con acento
24.d1	Ramon / Alonzo	los dos cómplices están tramando su revancha	sí	Alonzo y Ramon: francés correcto con acento
de 24.d3 a 25.d1	secuestradores / Ramon / Alonzo	Tintin es secuestrado y llevado a la cabaña donde se esconden Ramon y Alonzo	no	secuestradores, Alonzo y Ramon: francés sin acento
de 25.d2 a 27.a4	Ramon / Alonzo / Tintin / secuestrador	bajo amenaza, Tintin dice a los dos maleantes dónde está la estatuita	sí	Alonzo: ídem Ramon: ídem
de 27.b2 a d4	Ramon / Alonzo	los maleantes salen tras Tintin	no	los dos: francés sin acento (porque no hay ocurrencias de [y], [ə] y [ʒ] para Ramon)
de 28.b1 a 30.b2	Díaz / Tintin / Alcazar	de nuevo, Díaz se empecina en querer matar a Alcazar, quien está jugando ajedrez con Tintin y se divierte asus-	no	Díaz y Alcazar: francés sin acento

		tándolo con balazos		
	multitud / conspiradores	después de la explosión, todos corren hacia el palacio; la gente se hace preguntas y comenta lo sucedido. Un conspirador reclama su fracaso a Díaz mientras lo curan	no	multitud: francés correcto sin acento
	Tintin / médico / guardia	en su oficina del palacio, Tintin habla por teléfono con el médico de Alcazar y con un guardia	no	guardia y médico: francés correcto sin acento
31.b1	Ramon/Alonzo	todavía en uniforme de presidiarios, disfrutan su libertad recién recuperada	no	Alonzo: francés correcto Ramon: ídem (a pesar de haber un fonema [lɛ])
32.a y b	Rodríguez / Pablo / Alonzo / Ramon	Rodríguez encomienda a Pablo el asesinato de Tintin. Ramon ensaya el lanzamiento del cuchillo y va también tras Tintin, pero falla de nuevo	no	Rodríguez, Pablo, Alonzo y Ramon: francés correcto sin acento
32.d2 y 3 33.b1 y 2	Tintin / Pablo	la navaja lanzada por Ramon corta una penca de plátanos que le cae a Pablo, él también al acecho. Tintin se lanza sobre Pablo quien le pide perdón, y lo deja ir	no	Pablo: francés correcto sin acento
de 33.b-c a 34.a2	Alcazar/Chicklet/ Bazaroff	Alcazar tiene la visita de los vendedores de armas Chicklet y Bazaroff	no	Alcazar: francés sin acento
34 d2	chofer	cumpliendo las órdenes de Bazaroff	no	chofer: francés sin acento
34.d3	piloto / otra persona	están viendo despegar el avión de Bazaroff	no	los dos: francés sin acento
35.a3	Díaz / conspirador	Díaz recibe las últimas indicaciones para colocar una bomba de tiempo	no	Díaz y conspirador: francés sin acento
35.b y c1	Alcazar / Chicklett	Chicklet enseña a Alcazar un carta que evidencia a Tintin como espía al servicio de Nuevo Rico	no	Alcazar: francés sin acento
de 35.c2 a 36.a1	Díaz	Díaz se basa en un reloj público atrasado y el artefacto explotará antes de tiempo	no	Díaz: monólogo en francés sin acento
35.c5 y b1	Tintin / coronel Juanitos	Tintin es arrestado por el coronel Juanitos	no	Juanitos: francés sin acento

35.d2	empleados municipales	un supervisor de relojes públicos manda a dos empleados a ponerlos todos a la hora	no	supervisor: francés sin acento
36.a2	Alcazar / un coronel	Alcazar da instrucciones a un coronel	no	Alcazar: francés sin acento
de 36.c1 a 36.b3	Tintin / varios liberadores	Pablo y varios hombres vienen a liberar a Tintin de la prisión. Tintin agradece a Pablo, quien a su vez recuerda que el reportero le había dejado la vida salva	no	Pablo y sus compañeros: francés sin acento
37.c2	Alcazar	Informado en medio de la noche, Alcazar está furioso por la fuga de Tintin	no	Alcazar: francés sin acento
40.d3	militares y guardias fronterizos santeodorianos	Tintin es perseguido y se accidenta; los oficiales comentan su probable muerte y se reportan	no	militares y guardias santeodorianos: francés sin acento
de 41.b1 a 42.b1	guardias fronterizos y militares nuevorrriqueños	Tintin atraviesa la frontera de Nuevo Rico; un balazo entra en una llanta y el carro se vuelca. Herido e inconsciente, Tintin es detenido	no	guardias fronterizos y militares nuevorrriqueños: francés sin acento
de 42.b2 a 44.a3	soldados / general / jefes de estado / voceador / civiles / Ramon y Alonzo	la guerra es declarada a causa del incidente fronterizo; todos los periódicos dan la noticia. Los presidentes piensan sólo en su beneficio personal; Ramon y Alonzo quieren desertar; Tintin es llevado a la capital pero se escapa	no	soldados; general; jefes de estado; voceador; civiles; Ramon y Alonzo: francés sin acento
de 45.b2 a d3	Ramon y Alonzo / Tintin / peón / José Trujillo	Ramon y Alonzo leen la noticia del naufragio del "Ville de Lyon"; Tintin llega a una hacienda y un peón lo lleva ante el dueño, José Trujillo	no	Ramon y Alonzo; peón; José Trujillo: francés sin acento
de 46.a1 a d1	Caraco / Tintin	Tintin conoce al indio Caraco, quien lo llevará hasta los arumbayas	sí	Caraco: habla en infinitivo (con una excepción); dos veces en 1ª pers. y una vez en 3ª pers.
50.c1	Tintin / Ridgewell / indio bibaro	Tintin y Ridgewell, prisioneros de los bibaros, van a ser sacrificados	sí	un bibaro: "Toth koropos ropotopo barak'h!"

de 52.b2 a d1	Ridgewell / jefe arumbaya / indios arumbayas	Tintin conoce a Kaloma, el jefe de los arumbayas; Ridgewell habla con el jefe y luego regaña a unos indios por aventar un pelota en la oreja de Tintin	sí	jefe arumbaya: “ <i>Toth nopah karpatoto s’ch!...Karah bistoup!</i> ” Ridgewell: “ <i>Wé houn gown! stoum érikos! Kemahal onerdecos s’ch proporos rabarokh!</i> ”
de 53.b4 a 56.a4	Tintin / Ramon y Alonzo	Ramon y Alonzo sorprenden de nuevo a Tintin y lo amagan; el joven logra controlarlos y llevárselos atados en la piragua, pero se desatan y le propinan un golpe de remo que lo precipita al agua. Sin embargo logra salvarse con su perro	sí	Alonzo: francés sin acento Ramon: francés a veces con acento ([y] = [u]; [ə] = [e]; [ʒ] = [j]) y a veces sin acento
de 56.b4 a 60.b4	Tintin / agente de viajes / Ramón y Alonzo	Tintin habla con un agente de viajes; Ramon y Alonzo encuentran la estatuita en el barco	no	Agente de viaje: francés sin acento Ramon y Alonzo; francés sin acento
de 60.b1 a 62.b4	Tintin / Ramon y Alonzo	Tintin forcejea con Ramon y Alonzo por el diamante	no	Ramon y Alonzo; francés sin acento

13. *Les sept boules de cristal*

VIÑETA	HABLANTES	ESCENA	CARICATURESCO	LENGUA
de 7.d1 a 9.a2	Fakir Ragdalah / vidente Yamilah	Ragdalah se presenta aludiendo a su reconocimientos y sus medallas; enseguida introduce a Madame Yamilah y el número de hipnosis comienza	no	Ragdalah: francés impecable sin acento Yamilah: ídem; dice una vez “ <i>Oui, sahib...</i> ”
de 12.d2 a 13.d2	Tintin / Haddock / Alcazar / Chiquito	Tintin y Haddock visitan a Alcazar en su camerino; el general los invita a un trago de aguardiente y les explica cómo a ha llegado a ser lanzador de cuchillo	sí	Alcazar: francés correcto pero con acento español: [u] = [U]; [e] = [é]; [j] = [J]. Habla español en el texto con sus visitantes: “ <i>amigo mio (sic)</i> ”; “ <i>Ay! Dios de mi vida!</i> ” “ <i>Los amigos de nuestros amigos son nuestros amigos!</i> ” Con su asistente: “ <i>Descuida, no es la policía...(sic)</i> ” Chiquito: habla una sola vez: “ <i>Ah! bueno...!</i> ”

de 57.a1 a d3	Tintin / Alcazar	Tintin alcanza a Alcazar que está abordando el barco; con él se entera de la identidad del indio Chiquito	sí	Alcazar: francés correcto pero con acento español
---------------	------------------	---	----	---

14. *Le Temple du soleil*

viñeta	hablantes	escena	caricaturesco	lengua
2.d1	indígena / Haddock	Zorrino advierte a Haddock que los llamas siempre escupen cuando están enojados	sí	indígena: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados
de 3.c2 a 5.c1	jefe de la policía / Tintin y Haddock	el jefe de la policía responde las preguntas sobre el "Pachacamac" y sobre el médico	no	comisario: francés correcto sin acento
de 8.b1 a d3	Chiquito / Tintin	a bordo del barco, Tintin es sorprendido por el indio Chiquito	no	Chiquito: francés correcto sin acento
9.d	policía de guardia / Haddock	en la madrugada, Haddock quiere hablar con el jefe de la policía, pero el guardia se niega a despertarlo	no	policía de guardia: francés correcto sin acento
13.a3	indio de gabán rayado / jefe de estación	el indio de gabán ordena algo aparentemente imposible al jefe de estación, quien primero se niega a aceptar pero tiene que someterse	no	indio y jefe de estación: francés correcto sin acento
17.c	jefe de la estación siguiente Tintin	el jefe de la estación siguiente llega en un armón; se presenta y habla con Tintin del incidente del vagón	no	jefe de la estación: francés correcto sin acento
17.c y d.1	jefe de la policía de Jaula / Tintin y Haddock	Tintin y Haddock no logran convencer al jefe de la policía que Tournesol está secuestrado	no	jefe de la policía de Jaula: francés correcto sin acento
18.a1 a 3	(Haddock)	Haddock inquiere con la gente en la calle sobre el paradero de Tournesol	sí	(Haddock: francés sin conjugar)
de 18.a1 a 19.d1	dos mestizos / Tintin	los dos señores humillan a un niño vendedor de naranjas, Zorrino; Tintin interviene y los hace huir	no	los dos mestizos: francés correcto sin acento
20.a1 y 2	voz escondida / Tintin	Tintin escucha una voz detrás de un seto, que le da indicaciones para partir a día siguiente en busca de « <i>homme que toi chercher</i> »	sí	la voz: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados
20.c y d	indio de jorongo / Tintin	un indio aborda a Tintin; vio cómo defendió al niño. Le recuerda que tuvo suerte con el vagón desprendido pero le recomienda renunciar a bus-	sí	indio de jorongo: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados

		car a su amigo. Sin embargo, le da un amuleto que le dará protección		
de 20.c a 21.d3	Zorrino / Tintin y Haddock	Zorrino está en el lugar convenido; tiene preparados dos alpacas y víveres para el viaje	sí	Zorrino: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados
22.a1	Zorrino / Haddock	Zorrino advierte a Haddock sobre el comportamiento de los llamas; el capitán le corta la palabra, diciéndole que ya sabe, imitando su forma de hablar	sí	Zorrino: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados <i>Haddock: francés sólo con infinitivos</i>
26.a3	secuestrador 1	uno de los secuestradores de Zorrino corre hacia sus compañeros a ver qué está pasando	no	secuestrador: francés correcto sin acento (monólogo corto)
26.b	secuestrador 2 / Haddock	el secuestrador 2 tiene a Haddock amagado con su rifle y pregunta por Tintin, quien llega detrás	sí	secuestrador 2: francés sólo con infinitivos
30.b4	Zorrino / Tintin	Tintin pregunta a Zorrino cuánto falta para llegar y el niño le contesta que son muchos días más y que hay que franquear altas montañas	sí	Zorrino: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados
32.b3	Zorrino	Zorrino se exclama porque ha visto a los llamas que estaban perdidos	sí	Zorrino: habla francés no conjugado y una palabra en español ("Señores!")
34.d1	Tintin / Zorrino	Tintin pregunta si en esta selva se encuentra el templo del Sol; el niño contesta que no y que hay que atravesarla y luego subir altas montañas		Zorrino: habla francés sólo con infinitivos y participios pasados
37.b3	Zorrino	Zorrino propone un lugar para pasar la noche		Zorrino: ídem
p38.b1 y 2	Zorrino / Tintin y Haddock	toca atravesar un río ancho infestado de cocodrilos; Zorrino les dice que lo esperen		Zorrino: ídem
de 40.a1 a d1	Zorrino	Zorrino organiza el paso del río; va primero para mostrar la resistencia de la cuerda que tejió	sí	Zorrino: ídem
42.a4	Zorrino / Haddock	parece que Tintin se ha ahogado; Zorrino no lo puede creer y se acerca incrédulo a Haddock	sí	Zorrino: ídem
48.b4	guardias incas / Haddock	dos guardias entran a la celda para llevarse a los prisioneros ante el gran sacerdote	sí	guardias incas: hablan francés sólo con infinitivos y participios pasados
de 48.d2 a 50.c2	gran inca / Huascar / Tintin y Haddock	los dos prisioneros comparecen ante el gran sacerdote, quien lleva a cabo un breve juicio durante el cual inter-	no	gran inca y Huascar: francés correcto sin acento

		viene Huascar		
53.c2	gran inca / Tintin	el dignatario concede el día y la fecha del sacrificio de sus prisioneros	no	gran inca: francés correcto sin acento
de 55.d2 a 56.a3	gran sacerdote / Haddock	el gran sacerdote y varios guardias llegan por los prisioneros para llevarlos a la hoguera; Haddock se opone a vestir el hábito del sacrificio pero se lo imponen rápido	no	gran sacerdote: ídem
58.a1	gran inca	el gran inca ordena que empiece el sacrificio	no	gran inca: francés correcto sin acento
58.a4	Zorrino / guardias	dos guardias someten a Zorrino que iba a correr oponiéndose a que maten a sus amigos	no	Zorrino: francés correcto sin acento, conjugado (¿por hablar c/los suyos? No, no así p49)
58.b1	gran sacerdote	el gran sacerdote pide al sol que dirija sus rayos sobre la hoguera	no	gran sacerdote: francés correcto sin acento
58.b4	gran inca	el gran inca calla a Tintin que ha empezado a hablar él también al sol	no	gran inca: francés correcto sin acento
59.b1	gran inca / Tintin	el gran inca, asustado, ruega a Tintin que interceda para que el sol brille de nuevo; Tintin se lo concede	no	ídem
59.c1 y 4	gran inca	el gran inca, al ver que el sol obedece a Tintin, ordena que los inculpados sean liberados; luego agradece el gesto del "astro del día"	no	ídem
de 60.a1 a b1	gran inca / Tintin	cumpliendo con su palabra, el gran inca libera a T y H.; Tintin tiene una última petición: aliviar a los siete científicos de su mal, lo que el dignatario concede al insistir el joven	no	ídem
60.b3 y c1 y 2	gran inca/Tintin	el gran inca muestra a Tintin y Haddock las siete estatuillas y explica el embrujo; pide a Huaco que destruya cada una para poner un fin al sortilegio	no	ídem
61.a	gran inca / Tintin / Haddock	al despedirse, el gran inca pide a Tintin que no revele el secreto del templo	no	ídem
de 61.b2 a 62.a1	gran inca / Tintin / Haddock	el gran inca ofrece joyas a sus visitantes, que Tintin rechaza cortésmente; luego los invita a visitar la sala de tesoro	no	ídem
62.b1	guía / Tintin /	después de varios días, el guía indí-	sí	guía: habla francés con

	Haddock	gena ha llevado a los extranjeros a una ciudad y se despide de ellos		tres infinitivos y un subjuntivo conjugado
--	---------	--	--	--

23. *Tintin et les Picaros*

VIÑETA	HABLANTES	ESCENA	CARICATURESCO	LENGUA
8.a1 y 3	Tapioca	en un discurso televisivo, Tapioca fustiga contra los supuestos conspiradores de Moulinsart	no	general Tapioca: francés sin acento
de 12.a1 a 15.a2	Álvarez / Haddock	Álvarez da la bienvenida a Haddock y los lleva a la residencia que le fue asignada, donde los deja en manos del guardia Manolo	no	coronel Álvarez: francés sin acento
15.a1	Álvarez/chofer	Álvarez dice a su chofer que lo lleve al Ministerio del Interior	no	Álvarez: ídem chofer: ídem
15.a3	Álvarez/teniente	en el Ministerio del Interior, un teniente introduce a Álvarez al privado del coronel Esponja ¹¹⁴	no	Álvarez: ídem teniente: ídem
de 15.a1 a 17.a1	Álvarez/Esponja	Álvarez y Esponja están satisfechos porque todo va como previsto; pueden ver a Haddock y Tournesol a través de un circuito cerrado de televisión. Esponja se molesta al saber que Tintin no ha llegado	no	Álvarez: ídem
17.a2	Manolo/Haddock	al querer abrir una puerta-ventana, Haddock se cae en un gran estruendo. Manolo acude empuñando su arma pero resbala sobre una cáscara de plátano y suelta su pistola que atraviesa el cristal, que se rompe. Conservando la calma, dice al rehén que es imposible abrir	no	Manolo: francés correcto mezclado con palabras y frases enteras en español ("Que pasa? (sic); señor; Buenas noches!) Haddock: usa una expresión en español: "por favor!"
18.a	soldado golpeado / Manolo / Haddock	entra un soldado a quien le cayó la pistola en la cabeza; Manolo se disculpa y sale a barrer los pedazos de cristal	no	soldado golpeado y Manolo: francés sin acento
de 18.a3 a 19.a2	Manolo / guardia / Haddock	Haddock quiere salir a comprar tabaco; Manolo intenta disuadirlo y abajo de la escalera un guardia lo detiene y lo re-	no	Manolo y guardia: francés sin acento

¹¹⁴ Coronel Sponz, ex jefe de la policía de Borduría (cfr. *L’Affaire Tournesol*)

		gresa a su habitación.		
de 20.a3 a 21.a2	Manolo / Haddock	Manolo despierta a Haddock al traerle el tabaco, pero el capitán quiere ir a comprarlo él mismo; lo lleva al centro con escolta	no	Manolo: ídem
22.c y d	Álvarez / Esponja	Álvarez y Esponja se alegran porque Tintin también acaba de caer en la trampa		Álvarez: ídem
de 23.a1 a 24.a3	Pablo / Tintin / Haddock	entra otro guardia; Tintin reconoce a Pablo. El visitante propone un plan de evasión para el día siguiente	no	Pablo: ídem
de 25.a2 a a4	Álvarez / Tintin / Haddock	Álvarez conduce a los visitantes a una pirámide; los encomienda a Pablo y se despide de ellos con una recomendación contra el vértigo	no	Álvarez y Pablo: ídem
26.a1 y 2	Guerrillero / Alcazar / Tintin	Tintin, Haddock y Tournesol llegan al camión esperado; un guerrillero invita a Tintin a subirse adelante, donde Alcazar lo espera al volante	no	guerrillero y Alcazar: francés sin acento
26.a3	Álvarez / Pablo	Álvarez felicita a Pablo por su trabajo; Pablo le comenta que fue fácil	no	Álvarez y Pablo: ídem
27.a	Álvarez / soldado (alias Pantera Negra)	por radio, Álvarez (alias "Puma Roja") avisa a "Pantera Negra" que el camión va en camino y que llegará en siete u ocho minutos...	no	Álvarez y "Pantera Negra": ídem
de 27.a2 a 28.b	Tintin / Alcazar	durante el camino, Tintin y Alcazar se dan cuenta de que les tendieron una trampa. Tintin nota adelante el comportamiento raro de un chango y desvía el vehículo justo a tiempo antes del disparo de un cañón	no	Alcazar: ídem
de 28.a3 a 29.a3	"Pantera Negra" / Álvarez	Pantera negra reporta a Puma Rojo que la misión fue cumplida. Pero luego informan a Álvarez que el camión se encontraba vacío después del atentado	no	"Pantera Negra" y Álvarez: ídem
de 29.a1 a 31.a1	Alcazar / Tintin / Haddock / Tournesol	Tintin, Haddock y Tournesol van por la selva, guiados por Alcazar hacia el campamento de los guerrilleros Picaros	no	Alcazar: ídem
32.a2	Alcazar/ Ridgewell	en la selva, se encuentran con Ridgewell, a quien Alcazar dice con humorismo que se deje ver	no	Alcazar: ídem
32.b3	tres arumbayas	se ríen de Tournesol	sí	uno dice "Zedanaki"
34.a1	Kaloma	pregunta a Tintin	sí	pregunta a Tintin:

				“Wa païside douvan?”, lo que Ridgewell interpreta como: “pregunta si le gusta”.
34.b1	Kaloma	anima a Tintin a beber de la botella de whisky	sí	Opa! Opa!
34.d1	Kaloma	al parecer, arrebató la botella a Ridgewell	sí	“Nagoum wazenh!... Yommo!... Nagoum ennegang!...
ídem	Ridgewell	contesta a Kaloma	sí	“Mô preufh mô niki!
de 35.b1 a 38.c3	Alcazar	guía a sus amigos por la selva	no	Alcazar: francés sin acento
de 35.d3 a 36.d4	pilotos del helicóptero	creen haber visto gente en el pantano	no	pilotos: francés sin acento
40.b	guerrilleros	dan la bienvenida borrachos a su jefe, Alcazar	sí	guerrilleros: francés sin acento; titubeos en la expresión correctos
de 43.a4 a 45.c1	Alcazar	negocia con Tintin la ayuda para tomar el poder	no	Alcazar: francés sin acento
46.d1	Alcazar	invita a Tintin a pasar para ver la televisión	no	Alcazar: francés sin acento, con un “amigo”
de 46.d3 a 47.a2	locutor de televisión	introduce la última audiencia del proceso contra los conjurados	no	locutor: francés sin acento
de 47.a3 a 48.b1	procurador general	pronuncia su declaración en contra de los espías	no	procurador: francés sin acento
de 48.d3 a 50.d1	guerrilleros	amenazan a Tournesol por querer envenenarlos; finalmente se dejan convencer porque Milou come sin chistar	no	guerrilleros: francés sin acento
53.a	un guerrillero	comenta con un turlurón sobre la mala calidad del whisky	no	guerrillero: francés sin acento. Sin problema de comunicación entre ambos
55.c2	Tapioca y Alvarez	Tapioca. se pregunta sobre el grupo que acaba de llegar y Alvarez. le lee los datos tomados en el programa de las festividades	no	Tapioca y Alvarez: francés sin acento
de 56.a3 a 58.d3	Tapioca, Alvarez, Pablo	entrega de poder por Tapioca	no	Tapioca, Alvarez, Pablo: francés sin acento
de 59.a1 a	oficial de la cár-	en la cárcel, el oficial encamina a los	no	oficial y conductor:

60.d1	cel, conductor de carro alegórico	Dupondt hacia el pelotón de ejecución; un carro alegórico es requisado por Alvarez		francés sin acento
de 61.a1 a d3	Alvarez y oficial	liberan a los Dupondt	no	Alvarez y oficial: francés sin acento
de 62.a1 a c3	Alcazar y oficial de guardia	agradece a los europeos su ayuda y recibe a su esposa Peggy enojada; un oficial le anuncia el regreso del autobús con los turlurons y la señora Peggy	no	Alcazar: francés sin acento, con expresiones en español como "caramba!", "palomita mia!"

g) Situaciones de crisis

6. *L'oreille cassée*

VIÑETA	DESCRIPCIÓN
de 7.d4 a 8.a4	Tintin es despertado por unos ruidos durante la noche; armado de una pistola, sorprende por la espalda a un hombre (Ramón) de aspecto y latino y fuerte acento (aunque francés correcto) parado frente a la jaula del perico vacía. Bajo la amenaza, el intruso se muestra dócil y recrimina a Tintin el robo del perico; pero va sacando un cuchillo de la manga de su abrigo. El intercambio es interrumpido cuando el cómplice del maleante corta el suministro de electricidad
18.c y d	Precedido por una carta acusadora, Tintin es llevado ante un oficial del ejército que le ordena (en francés impecable y sin acento) abrir su valija; Tintin alega que fue convocado por un juez, pero el oficial insiste. Dentro de la valija hay tres bombas. El oficial se levanta empuñando su arma y ordena que lleven al reportero, acusado de terrorismo, a un calabozo donde esperará al pelotón de ejecución. Arrastrado por dos soldados, Tintin todavía se voltea hacia el oficial clamando su inocencia, pero éste se burla de él
de 25.d2 a 27.a3	Tintin es llevado preso al escondite de Ramón Bada y Alonzo Pérez para ser interrogado por ellos; primero les asegura desconocer dónde está la estatuita pero, ante su enojo, entiende que le conviene inventar cualquier cosa. Alonzo le da un minuto para responder y el joven accede. Cuando el bandido, decidido a matarlo de todos modos, le pone la pistola en la sien, un rayo cae, una bola de fuego entra a la cabaña y Tintin es expulsado afuera
32.d2 y 3 33.b1 y 2	Un hombre se encuentra escondido detrás de unos matorrales, apuntando su arma hacia Tintin, cuando una pesada penca de plátanos cae sobre su cabeza; ante el ruido, el joven se lanza hacia su agresor, quien, repuesto del golpe, le pide (en un francés impecable) que le perdone la vida: le va a confesar la conspiración. El hombre se arrodilla pidiendo clemencia y Tintin, magnánimo, lo deja ir
de 47.d2 a 49.a1	Mientras camina por la selva, Tintin se siente de repente observado; una flechita pasa rozando su cabeza y se planta en un tronco; luego otra. Asustado y molesto, se pone a correr y gritar que no sean cobardes, que dejen ver su rostro. Otra flecha mata a una serpiente que iba a devorar a Milou, y un anciano blanco – el explorador Ridgewell - sale de entre la vegetación. Se saludan y, ante la sorpresa de Tintin, Ridgewell explica (en un francés impecable) que le lanzó estas flechas para tratar de disuadirlo de quedarse en el país

de 49.d3 a 51.c3	Tintin y Ridgewell son rodeados y atacados por unos indios bibaros; ante el número de sus atacantes, no pueden hacer nada y son llevados prisioneros. El único intercambio verbal es entre los dos blancos; los indios no hablan hasta que amenazan a sus prisioneros, en su lengua, con matarlos y reducir sus cabezas. El inglés traduce, asustado, reconociendo que era lo que sospechaba
de 51.b3 a d1	Los dos reos están amarrados ante el tótem, van a morir; el sacerdote invoca (en un francés impecable) a los espíritus de la selva, pero de repente el tótem le dice que éstos no aceptan ese sacrificio. Luego Ridgewell explica su ardid a Tintin
de 53.d1 a 56.a4	Tintin es sorprendido por los prófugos Alonzo Pérez y Ramón Bada; Alonzo, al mismo tiempo que lo amaga con su rifle, le reprocha airadamente (en un francés impecable) la pérdida del fetiche en el incendio del barco en que iba. En posición de inferioridad, Tintin le responde, dócil, que el verdadero fetiche no estaba a bordo; pero tiene que decir ahora donde está, so pena de morir en el instante. El joven logra distraer a sus atacantes y en la persecución que sigue, éstos quedan aniquilados casi por milagro. El reportero los lleva atados en su lancha, pero más tarde ambos logran deshacerse de él después de desatarse y golpearlo con un remo
de 60.c2 a 61.a3	En el barco, Tintin se topa con Ramón y Alonzo que salen de una habitación cargando el preciado fetiche. Los amaga con su pistola, ordenándoles que alcen las manos, pero la estatuita cae, soltando un diamante que rueda y cae a las olas. Los maleantes reaccionan enfurecidos (ambos en un francés impecable) y en la lucha que sigue, los tres caen al mar.

13. *Les sept boules de cristal*

VIÑETA	DESCRIPCIÓN
de 8.d4 a 9.a4	Durante un espectáculo de hipnosis, la vidente, Mme Yamilah, tiene una visión: el esposo de una señora de la concurrencia empezó a sufrir un mal misterioso. La señora no aprecia lo que llama "una broma de mal gusto", pero la vidente insiste y da precisiones, hasta que echa un grito agudo y se desmaya.
de 57/d5 a 58.a y b	En un muelle, Haddock se encontraba descansando sentado en un montón de pacas, cuando de repente el bulto se eleva, llevado por una grúa. El capitán lanza insultos a todo mundo exigiendo que lo bajen inmediatamente, lo que el maquinista hace enseguida. Un hombre que asistía en el suelo al operador de la grúa, quiere darle explicaciones y disculpas, pero el ofendido no le hace caso.

14. *Le Temple du Soleil*

VIÑETA	DESCRIPCIÓN
de 1.a1 a d2	En el puerto de Callao (Perú), Tintin y Haddock están sentados en frente del comisario (que se expresa en un francés impecable). De repente, Tintin se levanta de su silla y corre hacia la ventana: está seguro de haber visto a un indio espiándolos. El funcionario no da importancia al incidente
de 8.a2 a d3	En el barco, Tintin ha encontrado al Prof. Tournesol profundamente dormido, seguramente drogado por sus raptos; lleva puesto el brazalete de la momia inca. El indio de nombre Chiquito aparece en el umbral de la puerta, amagando a Tintin con su pistola; le explica que el científico debe morir por haber cometido sacrilegio y que Tintin será hecho prisionero. Pero se distrae al llamar a un compañero, lo que el reportero aprovecha para abalanzarse sobre él y propinarle un puñetazo, para huir por el pasillo. Después de toparse con dos marineros, logra saltar al agua
de 18.b4	Tintin va por la calle, preguntando a la gente si no ha visto a Tournesol. Se apresta a inquirir con un

a 19.d2	niño vendedor de naranjas, cuando se da cuenta que el niño es molestado por dos mestizos que le tiran su canasto; uno de ellos le pisa una mano del niño cuando intenta juntar su fruta regada en la banqueta. El reportero se precipita sobre él y lo tira. En la pelea, el individuo se rompe la mano al estrellarla contra una pared y su compinche es mordido por Milou. Así en mal estado, ambos se alejan apresuradamente
26.c y d	Tintin llega, cargando su rifle, detrás de los hombres que están amagando a Haddock y los domina fácilmente; les ordena que suelten los lazos de Zorrino. De repente, un hombre se lanza sobre él por la espalda pero el niño avisa a tiempo a Tintin quien le da un cachazo en el rostro
47	La lápida que da acceso al templo se derrumbe y Tintin, Haddock y Zorrino caen dentro de la sala, en medio de los incas. Un sacerdote ordena que los detengan, pero los intrusos se defienden a puñetazos; el capitán lanza insultos. Los tres son detenidos fácilmente y echados a un calabozo
49	El gran sacerdote acaba de sentenciarlos a muerte por haber violado el recinto sagrado. Haddock explota indignado pero Tintin, conciliador, explica que solo estaban en busca de su amigo Tournesol; el dignatario le contesta que también morirá por haber llevado el brazalete sagrado de Rascar Capac. Haddock vuelve a alzar la voz con ademanes amenazadores, pero no hay nada que hacer. El niño Zorrino, quien “traicionó su raza”, deberá sufrir el castigo reservado a los traidores: ser degollado enseguida en el altar del Sol. Tintin se acuerda del amuleto que le dio aquel indio y lo da a Zorrino: la calma regresa cuando el inca Huascar, que había dado la medalla a Tintin, toma su defensa. Finalmente, Zorrino salvará su vida – se quedará en el templo – pero los dos extranjeros morirán; una sola concesión les será otorgada: podrán escoger el día y la hora de su sacrificio
de 55.d2 a 56.d2	Desesperado de esperar así la muerte, Haddock intenta salir y logra romper los barrotes, pero en ese momento llegan los sacerdotes por ellos; tienen que ponerse la vestimenta de sacrificio. El capitán se opone pero es sometido fácilmente. En el camino hacia el cadalso, aún con las manos atadas por la espalda, pateo y embiste a varios guardias; se echa a correr pero tropieza con una piedra y termina atado, al igual que Tintin y Tournesol, en un poste
58.b2, 3	El gran sacerdote invoca al Sol pero Tintin lo calla y, puesto que el eclipse ya ha empezado, se dirige él mismo al astro, instándole a mostrar que no quiere estas muertes. El ungido lo quiere callar, pero Tintin sigue hablando y logra su cometido; todos corren despavoridos
59.b y c	Asustado, el sacerdote suplica al extranjero que haga que el sol vuelva a resplandecer, a cambio de lo que sea. Tintin finge ordenar al sol que vuelva a dar su luz. Impresionado, el sacerdote ordena que los desaten y agradece al astro el “haberse dignado responder al llamado del joven extranjero”

23. Tintin et les Picaros

VIÑETA	DESCRIPCIÓN
de 3.a1 a b2	Haddock recibe una llamada de Lampion quien le reclama por no haberlo recomendado con la Castafiore para el seguro de sus joyas; es tal su enojo que deja al capitán con la palabra en la boca
de 8.c2 a 9.c1	El caso Castafiore ya es tema de noticia en la televisión; el general Tapioca acusa vehementemente a Tintin, Haddock y Tournesol de ser el cerebro de un complot para derrocarlo; el capitán, furioso, envía un primer telegrama de protesta enérgico pero cortés y, al día siguiente, un segundo no tan retenido después de leer el periódico donde las acusaciones son más duras
de 10.b	Hay una guerra de declaraciones entre Haddock y Tapioca. Desafiado, el capitán manda anunciar su

a 11.b1	llegada a Tapiocapolis en compañía de Tintin. Éste, desconfiado, advierte a su amigo que no va a ir a San Théodoros. Haddock decide irse solo
13.d3	La Castafiore regresa a un guardia que le había traído pastas demasiado cocidas
17.d	Al querer abrir una puerta-ventana, Haddock se cae hacia atrás con un gran ruido sobre una mesa con frutas. Alarmado por el estruendo, el guardia Manolo entra empuñando su arma y le dice que no es posible. Al salir, se resbala sobre una cáscara de plátano y su pistola atraviesa el cristal, cayendo afuera sobre la cabeza de otro centinela.
de 18.c2 a 18.c3	Haddock quiere salir a comprar tabaco, pero se lo impiden y lo obligan a subir de vuelta a su habitación. Manolo le promete tabaco para el día siguiente, pero el capitán insiste en comprarlo él mismo. Le cierra la puerta en la nariz.
20.b	Por la mañana siguiente, Haddock es despertado por Manolo quien le trae tabaco recién comprado, pero el fumador no quiere saber nada. Podrá salir a conseguirlo, pero con escolta
32.b2 y 3 y c1	Repentinamente, se oyen gritos de llamado de auxilio; es la voz de Tournesol: algunos arumbayas ebrios, muertos de risa, lo están rodeando, le quitan su saco y su cuello almidonado. El incidente se acaba con la intervención de Ridgewell
de 40.d3 a 41.b2	Peggy se pone a gritar y llamar de lejos a su esposo Alcazar; se acerca para regañarlo por llegar tarde y para quejarse que la deje sola en una choza de ramaje
de 43.d2 a 44.b1	Tintin condiciona su ayuda a la revolución a la promesa de Alcazar de que no habrá “ni represalias, ni ejecuciones capitales, ni nada de esa índole”. El general reacciona vehementemente, tratando a su huésped de loco y traicionero. El intercambio termina cuando Tintin sale, dejando a Alcazar con la palabra en la boca
de 44.d1 a 45.b3	Después de la explosión de una granada lagrimosa lanzada en la choza de Alcazar por un guerrillero ebrio, el general se da por vencido: acepta la propuesta de Tintin. Pero suplica de nuevo, que lo deje fusilar al menos a Tapioca y sus ministros, pero el joven es categórico y, como un padre con su niño, hace jurar a su amigo que no habrá derramamiento de sangre.
de 57.d2 a 58.a2	Traen ante Tintin a Pablo quien una vez le salvó la vida pero después lo traicionó, y ahora teme ser fusilado; suplica a Tintin que le perdone la vida, lo que el joven, con aire severo, le concede para después despedirlo secamente. Haddock desapruueba el gesto de su amigo

h) Caracterizaciones textualmente fundadas del Otro según acciones, rasgos de personalidad y atributos

6. *L'Oreille cassée*

CARACTERÍSTICAS	VIÑETA	PERSONAJE	EVIDENCIAS
corrupto	33.c y d 34.a y b	Alcazar	al contrario de Tintin, acepta los planes de guerra y de negocios de Chicklett y de Bazaroff
	34 y 35.a1, 2	Mogador	de la misma manera que Alcazar, entra al juego turbio de Chicklet y Bazaroff
cruel	18.d2	capitán del ejército	condena a Tintin a muerte sin juicio previo
	50.c1	los bibaros	se apoderan de Tintin y Ridgewell; los van a sacrificar y reducir sus cabezas
de mal gusto	5.c	Ramon	lleva un pantalón verde “billar”, abrigo negro, bufanda

para vestir			rosa de puntos negros, y guantes amarillos, y un sombrero pequeño color hueso
desleal	36.a2	Alcazar	influenciado por Chicklet, arresta a Tintin y lo condena al fusilamiento
	47.a2	Caraco	abandona a Tintin una noche en medio de la selva
fantasioso	21.a4	jefe del pelotón de ejecución	invita a Tintin a tomar un aperitivo mientras traen nuevos rifles
	21.b1	jefe del pelotón	para él, “[...] ser fusilado no es más que un mal rato que hay que pasar, ¿verdad? Sería tonto tomarse la cosa por lo trágico”. Tintin asiente
	22.b2	Alcazar	sin razón seria, da a Tintin el grado de coronel
	29.c2, 3	Alcazar	fingiendo ser mal perdedor en el ajedrez, espanta a Tintin disparando al aire
matón	9.d 2 y 3	Ramon y Alonzo	intentan atropellar a Tintin
	13.d1	Ramon	tiene su navaja lista para ser lanzada...
	23.d4 28.b4; 29.d4 35.d3 y 4	capitán Díaz	intenta varias veces asesinar a Alcazar con una bomba
	55.d	Ramon y Alonzo	tiran a Tintin a un río infestado de pirañas
salvaje	50.c1	los bibaros	practican los sacrificios y reducen cabezas
	50.d1	los arumbayas	comunican con los espíritus y dan el corazón aún palpitante de los animales a los enfermos para que sanen
traicionero	8.a4	Ramon	saca de su manga una navaja que lanza enseguida sobre Tintin
	26.d3	Alonzo	aunque, bajo amenaza de muerte, Tintin señale el lugar donde se encuentra el fetiche, de todos modos lo va a matar
	35.a1	aeródromo	pista en el pasto
	44	ríos	anchos, caudalosos y peligrosos

13. Les sept boules de cristal

características	viñeta	personaje	evidencia
audaz	de 9.d1 a 11.a2	Zarate/Alcazar	es un muy hábil lanzador de cuchillos
buen anfitrión	de 13.a1 a d2	Zarate/Alcazar	recibe amablemente a Tintin y Haddock en su camerino y los invita a brindar con aguardiente.
celosa de sus sepulcros	30.b2	el inca	se vengará de la profanación de “la morada de aquel-que-desata-el-fuego”, persiguiéndolos más allá de los mares y las montañas

confiado	de 57.a1 a c3	Alcazar	sin advertir que Tintin está indagando sobre Chiquito, responde a sus preguntas acerca del indio
de sangre fría, despiadado	de 45.c2 a d2	alguien, un malo pre- suntamente extranjero	se sigue de frente hacia un reten sin importarle los gendarmes parados en frente
descuidado	de 47.c2 a 48.c2	alguien, un malo pre- suntamente extranjero	deja huellas del cambio de coches en medio de un bosque
	de 59.b3 a 61.d2	los presuntos secues- tradores	no se dieron cuenta de que Tournesol perdió su sombrero, que sirve de indicio para Tintin y Haddock sobre el nombre y el destino del barco
determinado a matar	de 43.b2 a 44.b1	alguien, un malo pre- suntamente extranjero	escondido en el pabellón de cacería, dispara hacia Tintin y Haddock por la mirilla de la puerta
hechicera	30.b2	maldición divina	se afanará tras los pasos de los profanadores
presuntuoso	7.d2	faqir Ragdalam	presume haberse presentado delante de su alteza el Maharajá de Hambalapur y haber recibido por ello la Orden el Gran Naja rosa, medalla que lleva ostensivamente en el pecho. Además, sostiene que el secreto de su misterioso poder le fue revelado por el célebre yoghi Chandra Patnagar Rabad
pendenciero	de 32.c2 a d3	la momia	en un sueño, penetra subrepticamente con una expresión de maldad a la habitación donde duerme Tintin y avienta al piso una bola de cristal
temeroso	13.a4	Chiquito	según Alcazar/Zarate, teme a la policía; no ha de tener un estatuto legal en el país.
vengador	30.b2	el inca	se vengará de la profanación de "la morada de aquel-que-desata-el-fuego", persiguiéndolos más allá de los mares y las montañas

14. *Le Temple du Soleil*

CARACTERÍSTICAS	VIÑETA	PERSONAJE	EVIDENCIAS
agradecido	de 20.a4 a c4	indio de gabán rayado (Huascar)	aborda a Tintin y lo previene sobre el peligro de ir a buscar a su amigo; pero ante la insistencia del joven, a quien además ha visto defender al vendedor de naranjas, le da un amuleto
	de 50.a1 a c2	sacerdote Huascar	defiende a Tintin sosteniendo que le dio el amuleto por haber defendido al joven vendedor de naranjas
	50.b2 y 3	el Inca	por la intervención de Tintin, concede a los sentenciados que escojan el día de su muerte; que la hagan saber pronto su decisión
	de 53.c2 a d1	el Inca	acepta la fecha propuesta por Tintin y ordena que en adelante se les trate bien y se les conceda sus deseos
brutos	de 18.b4	dos mestizos	maltratan a un pequeño vendedor indígena de naran-

	a 19.d1		jas
comprometido	20.a1 y a2	Zorrino	hablando desde detrás de un muro, cita a Tintin para la madrugada siguiente con armas y provisiones
	de 20.d1 a 42.a4	Zorrino	sorteando obstáculos y llevando el mando del viaje, conduce a los dos extranjeros hasta una caída de agua, muy cerca del templo (a partir de ese momento, Tintin toma el mando)
	45.d4	Zorrino	obedece a Haddock quien le dice que se introduzca en un agujero entre las rocas
confabulado	de 7.a3 a 8.d3	Chiquito	es de los que tienen a Tournesol. A bordo del barco donde mantienen secuestrado al científico, descubre a Tintin, lo amaga con su pistola y le dispara, pero en vano
	de 10.a1 a b1	varios indios	después de la visita de Tintin al barco, llevan a Tournesol drogado a tierra
	de 12.d3 a 13.b2	indio de gabán rayado	espía a los dos extranjeros y urde el sabotaje del vagón del tren en el que se subieron
	de 17.c1 a d1	jefe de la policía de Jauga	cuando Haddock le afirma que Tournesol ha sido secuestrado, cambia de parecer y despide a los dos extranjeros
conocedor	22.c3	Zorrino	explica a sus amigos qué es una chulpa
	30.c3	Zorrino	advierte que hay que evitar todo ruido para no provocar avalanchas
	37.a3	Zorrino	explica a Haddock el comportamiento de los osos hormigueros
	de 38.b2 a 39.a1	Zorrino	ante la necesidad de atravesar un ancho río infestado de cocodrilos, va a buscar medio para ello y regresa con un piragua
	39.d3	Zorrino	anuncia que el templo está detrás de unas montañas, al pie de las cuales sugiere que pasen la noche
considerado	de 2.b2 a c1	niño de las llamas	avisa a Haddock, quien se porta muy seguro con estos animales desconocidos, que los llamas escupen de repente cuando están enojados
deshonesto y parcial	1.c2	jefe de la policía de Callao	minimiza la presencia del indio que escuchaba por la ventana
digno	de 48.d2 a 49.a3 y de 49.b3 a d3	el Inca	interroga a los intrusos y les dicta sentencia de muerte
ingenioso	40.a1	Zorrino	fabrica con lianas, cuerdas para atravesar las cataratas
irresponsable	de 9.d1 a d3	policía de guardia	se niega a despertar al comisario a quien a Haddock le urge hablar

profesional	de 3.a4 a5.c1	jefe de la policía de Callao	lleva a los extranjeros al muelle donde ha llegado el "Pachacamac" y da diversas explicaciones a Tintin
	de 5.b1 a c1	médico	regresa de su visita al barco y anuncia la cuarentena
	de 17.a4 a b3	jefe de la estación de Jauga	se detiene para auxiliar a los dos extranjeros y los lleva a la siguiente estación, en Jauga
rituales	de 55.d2 a 59.c4	los incas	adoran al dios Sol y creen en su poder que expresa por medio de sus rayos
socarrón	49.b2	el Inca	"Así es que no somos nosotros quienes les daremos muerte, sino el Sol que, con sus rayos, encenderá la hoguera que les es destinada"
traicionero	de 12.d3 a 13.b2	indio de gabán rayado (Huascar)	espía a los dos extranjeros y urde el sabotaje del vagón del tren en el que se subieron
	26.d2	indígena secuestrador	ataca por la espalda a Tintin queriendo acuchillarlo, pero Zorrino avisa a tempo

23. *Tintin et les Picaros*

CARACTERÍSTICAS	VIÑETA	PERSONAJE	EVIDENCIAS
agradecido	62.a y b	Alcazar	agradece a todos su ayuda para lograr la revolución, pero minimizando las diversas contribuciones
acomedido	de 58.b1 a 61.d3	Alvarez	haciendo méritos para quedar en el bando de los vencedores, se apresura en ir a rescatar del fusila- miento a la Castafiore y a los Dupondt
arrepentido	de 57.d2 a 58.a1	Pablo	lo traen a Tintin a quien suplica que no lo mande fusilar. Es perdonado por el joven
bruto (cara de)	15.a1	Manolo	Haddock se hace la observación de que tiene una "cara de bruto"
conciliador	9.c2 y 3	Tapioca	invita a Haddock a explicarse lealmente en Tapioca- polis; él y sus amigos podrán obtener un salvocon- ducto por medio de la embajada santeodoriana
confabulado	de 15.c1 a 17.a1	Alvarez	conspira con el Col. Esponja en contra de los visitan- tes; lamenta que Tintin no esté
	de 26.d3 a 29.a4	Pablo	ha urdido con Alvarez la muerte de los europeos que deben morir en el ataque del camión en el que viaja- rán con Alcazar
desconfiado	de 48.d3 a 50.d1	los picaros	desconfían de lo que Tournesol quiere poner en su comida y hacen que lo pruebe Milou; así se conven- cen de que no hay peligro
	de 52.a1	Alcazar	desconfía de los nuevos visitantes, los turlurons. Le espeta a Séraphin Lampion que han de ser espías al

	a b1		servicio de Tapioca
determinado	de 28.d2 a 40.c3	Alcazar	conduce al grupo por la selva hasta la aldea de los arumbayas y luego hasta el campamento de los picaros, a quienes encuentra ebrios
fumador de puros	31.d	Alcazar	estereotipado como castrista fumador
distráido	17.d	Manolo	acude a ver lo que pasó en la habitación de los huéspedes, y se resbala sobre un plátano, suelta el arma y se rompe el cristal de la ventana
falso	de 12.b2 a 15.a3	Alvarez	recibe muy amable a los visitantes y los lleva a la mansión donde los encierra en una 'cárcel dorada'
iletrado	53.d2	Alcazar	deja a su esposa un recado manuscrito lleno de errores
inconsecuente	de 52.b2 a d3	Alcazar	una vez que Tintin la ha explicado algo al oído, cambia de actitud con Séraphin Lampion
realista	40.d2	Alcazar	se da cuenta de que es inútil pensar en una revolución con esos hombres borrachos
	de 43.c1 a 45.c1	Alcazar	con altibajos, se resigna a negociar con Tintin cuya ayuda necesita para ganar la revolución
retador	8.c3 y d1 9.b4	Tapioca	sostiene que tiene pruebas de la colusión de los conjurados con la <i>INTERNATIONAL BANANA COMPANY</i>
	10.b3	Tapioca	según él, Haddock tiene miedo a la verdad
ridículo	43.a4	Alcazar	lleva puesto un mandil color rosa
sanguinarios	de 57.b1 a c2	Tapioca / Alcazar / Alvarez	los tres desean que los vencidos sean fusilados, hasta el propio Tapioca; Alvarez se ha pasado al otro bando, y Alcazar lamenta tener que cumplir la promesa que hizo a Tintin de que no iba a haber derramamiento de sangre
seguro de sí	de 55.a1 a 56.a2	Tapioca	desde el balcón de la casa presidencial, observa la fiesta del carnaval, hasta que los sediciosos irrumpen el gran salón
socarrón	de 56.a2 a 57.a1	Alcazar	usa un tono burlón para dirigirse al derrocado Tapioca
	59.a2	jefe del pelotón de ejecución	dice a los condenados que van a ser fusilados entro de un momento, que no es más que un mal rato que pasar
servicial	de 20.b3 a d	Manolo	ante la insistencia de Haddock en escoger su tabaco, lo lleva bajo una fuerte escolta al centro a comprarlo

	de 23.d1 a 26.a4	Pablo	promete a Tintin y sus amigos a llevarlos a un lugar donde podrán unirse con los insurgentes de Alcazar
sumiso	35.b3 y d1	Alvarez	es obligado por Esponja a encontrar a los fugitivos cuanto antes y a toda costa
	de 40.d3 a 41.d2	Alcazar	le manda sin discernimiento su esposa norteamericana Peggy; se aleja con ella los hombros caídos
	de 45.a1 a b3	Alcazar	tiene que doblegarse a la voluntad de Tintin y prometerle que no habrá derramamiento de sangre
	de 46.d3 a 47.a2	presentador de TV	como malo informante y conforme a los designios del gobierno, expresa una opinión totalmente parcial sobre el sistema judicial
	62.c3	Alcazar	es increpado por Peggy quien se queja de tener que dar mantenimiento a una edificio tan grande y lo conmina a no tirar cenizas
traicionero	de 26.d3 a 29.a4	Pablo	baja de la pirámide y se congratula con el Col. Alvarez por el trabajo
salvaje	de 34.d1 a 35.a3	Kaloma	no sabe beber propiamente alcohol; termina gritando y dando saltos
vehemente	de 47.a3 48.b1	procurador general	sostiene su acusación contra la Castafiore y los Dupondt con mucha furia

i) Roles narrativos del Otro

6. *L'Oreille cassée*

VIÑETA	ROL NARRATIVO	PERSONAJE(S)	ACCIÓN
5.c3	paciente	Ramon Bada	se le escapa el perico
7.c2	agente	Alonzo Pérez	lee el periódico a su cómplice Ramon
7.d1 y 2	agente	Ramon y Alonzo	irrumpen en el departamento de Tintin y lo agreden
7.d5	paciente	Ramon	es amagado por Tintin
8.b1	agente	Alonzo	apaga la luz
8.b3	agente	Ramon	aprovecha para lanzar su chuchillo hacia Tintin...
8.b5	paciente	Ramon	...pero ha fallado
9.d2	agente	Ramon y Alonzo	intentan atropellar a Tintin...
10.a1	paciente	Ramon y Alonzo	...pero no lo logran

12.b1	paciente	Ramon y Alonzo	se enteran por el perico que Rodrigo Tortilla fue quien robó la estatuita
15.c	agente	Ramon y Alonzo	emborrachan al mesero, quien les da el número del camarote de Tortilla
16.a	agente	Ramon y Alonzo	en la noche, asesinan a Rodrigo Tortilla y lo echan al mar
16.d2	paciente	Ramon y Alonzo	Alonzo son arrestados
17.a1	agente	el coronel Jiménez	está coludido con ellos
de 18.a3 a c1	agente	dos policías	se llevan a Tintin al cuartel de la policía
18.d2	agente	el capitán	acusa a Tintin de terrorismo y lo manda encarcelar
19.b	agente	un mensajero	lleva a un oficial del "Ville de Lyon" un falso mensaje de Tintin informando al capitán que se va a quedar en San Theodoros
de 19.d3 a 21.a3	paciente	los militares del pelotón	se preparan para fusilar a Tintin pero los rifles no sirven
de 20.b3 a c2	agente	dos coroneles	llegan al pelotón, uno con la noticia de la Revolución y el otro con un desmentido
21.a5	agente	el jefe del pelotón	invita a Tintin a una copa mientras se consiguen nuevos rifles
21.d3 22.a1	agente	la multitud	leva a Tintin en hombros hacia el palacio presidencial
22.b2	agente	Alcazar	le da su confianza a Tintin y lo nombra coronel ayudante de campo
22.c1	paciente	el coronel Díaz	es degradado por Alcazar por reprocharle el nombramiento de Tintin
22.d3 y 4	agente	unos encapuchados	en la noche, conspiran contra Alcazar
de 24.d3 a 25.c4	agente	unos secuestradores a sueldo de Chicklett,	se llevan a Tintin y lo entregan a Ramon y Alonzo
de 25.d3 a 27.a1	agente	Ramon y Alonzo	interrogan a Tintin sobre la estatuita y amenazan con matarlo
27.a3	paciente	Ramon y Alonzo	pierden a Tintin quien se les escapa gracias a un rayo que penetró a la cabaña
de 27.c3 a 28.a3	paciente	Ramon y Alonzo	son sorprendidos por Tintin y llevados a la cárcel
31.c1	agente	Ramon y Alonzo	están de nuevo libres
32.a1	agente	Rodríguez	promete a Chicklett matar a Tintin
32.b2	paciente	Ramon	falla en matar a Tintin
32.d3	paciente	Pablo	no logra matar a Tintin y es sometido por él
de 35.c3 a 36.a3	paciente	Díaz	a causa de una descompostura de los relojes públicos de la ciudad, falla nuevamente en asesinar a Alcazar
de 36.c4 a 37.c1	agente	Pablo	ayuda a Tintin a escapar y le proporciona un automóvil
de 38.a1 a 40.a4	agente	los militares	persiguen a Tintin por las montañas

de 40.b1 a c4	paciente	los militares	después de accidentarse, son engañados por Tintin quien se apodera de su coche
41.a2		guardias fronterizos santheodorianos	no pueden detener el coche en el que huye el figitivo
41.d1	agente	guardias fronterizos nuevorrriqueños	disparan al coche de Tintin, dejándolo inconsciente
43.a1	agente	militares nuevorrriqueños	se llevan a Tintin en su camión hacia la capital
de 43.b3 a 44.a3	paciente	militares nuevorrriqueños	pierden a Tintin quien se les escapa saltando desde un puente al río
45.c2	agente	el peón	lleva a Tintin con su amo, el hacendado José Trujillo
46.a1	agente	José Trujillo	presenta Tintin al indígena Caraco, quien conoce bien la selva
46.b2	agente	Caraco	acepta llevar a Tintin con los arumbayas
46.c3	agente	Caraco	propone detenerse para pasar la noche; ya están cerca del territorio de la tribu arumbaya
47.a2	paciente	Caraco	ha abandonado a Tintin
de 49.d3 a 51.c3	agente	los bibaros	han detenido a Ridgewell y Tintin y los van a sacrificar
de 51.c1 a c3	paciente	los bibaros	se detienen a causa de una voz (Ridgewell es ventrílocuo) que los conmina a dejarlos libres
52.b2	agente	Kaloma	recibe a Tintin en su aldea
de 53.c2 a 55.c1	agente	Ramon y Alonzo	reaparecen; amagan a Tintin
de 54.a3 a 55.c1	paciente	Ramon y Alonzo	son engañados por el joven y amarrados su piragua
de 55.c2 a 56.a4	agente	Ramon y Alonzo	pero se desatan y logran tirarlo fuera de la borda al río infestado de pirañas
59.d3	agente	Ramon y Alonzo	Alonzo encuentran la estatueta en el equipaje de Goldwood
de 60.c3 a d3	paciente	Ramon y Alonzo	amagados por el reportero, dejan caer el fetiche del que sale rodando un diamante que cae al mar
61.d3	paciente	Ramon y Alonzo	habiendo caído al mar, se mueren ahogados

13. *Les sept boules de cristal*

VIÑETA	ROL NARRATIVO	PERSONAJE(S)	ACCIÓN
de 7.c3 a 8.d4	agente	faquir Ragdalam	lleva con destreza su espectáculo
de 8.d4 a 9.b2	agente	Madame Yamilah	bajo hipnosis, se da cuenta de la desgracia que le está tocando al cineasta Clairmont
de 9.c3 a 11.a2	agente	lanzador de cuchillos Zarate	lleva su número con gran destreza

ídem	paciente	Chiquito	es el blanco del lanzador de cuchillos
12.b1 y 2	agente	faquir Ragdalam	indica a Haddock cómo llegar al camerino de Alcazar / Zarate
de 13.a1 a d2	agente	Alcazar / Zarate	recibe muy entusiasmado a Tintin y Haddock; les explica cómo ha llegado allí
de 17.b2 a 49.c y d	agente	una fuerza extraña, una maldición	inflige un extraño letargo a los siete exploradores
de 31.d2 a 32.d3	agente	la momia	gracias al rayo que entró por la chimenea, se escapa de la vitrina y más tarde se introduce amenazante en un sueño de Tintin
de 42.c3 a 45.d1	agente	alguien	sin dejarse ver, repele a Tintin a balazos y se escapa en un coche negro con el cual traspasa un reten de la policía
46.b3	agente	un hombre	un hombre en coche beige detenido en un reten informa a la policía no haber visto pasar ningún coche negro
de 48.b2 a c2	paciente	el hombre del carro beige	por las deducciones de Tintin, se revela ser de los que supuestamente han secuestrado a Tournesol
de 57.a1 a c3	agente	Alcazar	revela a Tintin que su asistente, quien ha desaparecido, es un indio y de los últimos descendientes de los incas. Una pista...
de 60.d4 a 61.c3	paciente	los supuestos secuestradores de Tournesol	aparece en un muelle el sombrero de Tournesol. Inquiriendo con unos niños, Tintin y Haddock tiene la certeza de que su amigo fue llevado en el Pachacamac, don destino a Callao, Perú

14. *Le Temple du soleil*

VIÑETA	ROL NARRATIVO	PERSONAJE	ACCIÓN
1.a2	agente	jefe de la policía de Callao	recibe a Tintin y Haddock y les promete registrar el "Pachacamac" en cuanto llegue al puerto
1.c2	agente	jefe de la policía de Callao	minimiza la presencia del indio que escuchaba por la ventana
2.c1	agente	indígena	advierte a Haddock que los llamas llegan a escupir
3.a3	agente	indígena del gabán de rayas	espía a Tintin y Haddock que van entrando a su hotel
3.b1	agente	jefe de la policía de Callao	llama a Tintin para avisarle que el barco ha llegado y lo cita en el muelle
de 5.b1 a c1	agente	médico	regresa de su visita al barco y anuncia la cuarentena
5.c1	agente	jefe de la policía de Callao	responde a la pregunta de Tintin
8.a4	agente	Chiquito	descubre a Tintin a bordo y lo amaga con su pistola

de 8.c1 a d3	paciente	Chiquito	noqueado por Tintin, pierde el equilibrio; se repone pero Tintin se la ha escapado
de 9.d1 a d3	agente	policía de guardia	se niega a comunicar a Haddock con el comisario
10.a2	agente	marineros del Pachacamac	llevan a Tournesol a tierra
12.d3	agente	indígena del gabán de rayas	espía a Tintin y Haddock que se disponen a abordar el tren
13.a3	agente	indígena del gabán de rayas	da indicaciones precisas al jefe de la estación, amenazándolo con represalias si no obedece
13.b2	agente	indígena del gabán de rayas	les desea "buen viaje" a los dos extranjeros
de 17.b1 a 3	agente	jefe de estación de Jauga	inquieta sobre la suerte de Tintin y Haddock y se dispone a llevarlos a Jauga
17.d1	agente	jefe de la policía de Jauga	cuando Haddock le afirma que Tournesol ha sido secuestrado, cambia de parecer y los despide
de 18.b1 a 19.c1	agente	dos mestizos	se divierten agrediendo a un joven vendedor de naranjas
de 19.d4 a 20.a2	agente	(voz detrás de un seto)	dice a Tintin que conoce el paradero de Tournesol y lo cita para el día siguiente al amanecer cerca de un puente
de 20.b2 a c3	agente	indígena del gabán de rayas	agradece a Tintin su intervención a favor del niño, dándole un amuleto
de 20.d1 a 22.a3	agente	Zorrino	se encuentra en la cita, con llamas y provisiones para el viaje. Guiados por él, emprenden el viaje hacia el Templo del Sol
de 22.b1 ac2	agente	Zorrino	al contrario de los demás indios, él afirma no tener miedo de llevar a Tintin y Haddock hasta donde está Tournesol
22.c3	agente	Zorrino	propone un lugar para pasar la noche
24.d2	paciente	Zorrino	ha desaparecido
25.c3	agente	raptos	se han llevado a Zorrino secuestrado
ídem	paciente	Zorrino	es llevado atado a un caballo
de 26.b1 a c1	agente	un indígena	amaga a Haddock con un rifle
26.c3	paciente	Zorrino	liberado por sus amigos, es desatado por Haddock
26.d3	agente	Zorrino	previene <i>in extremis</i> a Tintin sobre un indígena que está a punto de atacarlo con un cuchillo por la espalda
de 27.b1 a c2	paciente	secuestradores	bajo la amenaza del rifle de Tintin, corren despavoridos hacia abajo
30.b4	agente	Zorrino	informa a Tintin sobre la duración y la dificultad del viaje
30.c3	agente	Zorrino	previene a sus amigos sobre el peligro de las avalanchas
35.c2	agente	Zorrino	va guiando a los extranjeros por la selva
37.b3	agente	Zorrino	propone un lugar para pasar la noche
de 38.b2	agente	Zorrino	ha encontrado una piragua con la cual logran atravesar el río

a 39.b2			infestado de cocodrilos
39.d3	agente	Zorrino	propone un lugar para pasar la noche, al pie de una montaña detrás de la cual está el Templo del Sol
40.a1	agente	Zorrino	previsor, llega con unas cuerdas que ha fabricado
40.c3 y 4	agente	Zorrino	para comprobar que la cuerda es sólida, cruza primero el río
de 44.a3 a 46.d3	paciente	Zorrino	desde que Tintin ha sido encontrado, Zorrino ya no lleva al grupo; camina hasta atrás
47.a y b	paciente	los incas	en plena ceremonia, son interrumpidos por la intrusión de unos extraños que caen empujando una pesada estela
47. d2	agente	sacerdote inca	ordena que los intrusos sean encerrados
48.c4	agente	guardias incas	vienen por los extranjeros y el niño para llevarlos ante el gran sacerdote
48.d1	agente	gran sacerdote inca	sentencia la muerte de los extranjeros y también de Tournesol, quien se atrevió a llevar el brazalete sagrado de Rascar Capac. Zorrino será degollado inmediatamente sobre el altar del Sol
49.c2	paciente	Zorrino	es incitado por Tintin a mostrar el amuleto que éste le había dado
de 50.a1 a b1	agente	Huascar	gracias a su intervención a favor de Zorrino, el niño será salvado de la muerte; pero tendrá que vivir el resto de su vida en el templo. A Tintin y Haddock les da tiempo para pensar en escoger el día de su muerte en la hoguera.
53.c2	agente	Huascar	otorga a los dos extranjeros el día escogido por Tintin. Ordena que se les trate bien y se les dé todo lo que requieran.
55.d2	agente	gran sacerdote	viene con unos guardias por los sentenciados y los lleva a la hoguera
57.d2	agente	gran sacerdote	invoca al Sol para dar inicio al sacrificio
58.b4	agente	gran sacerdote	trata de callar a Tintin quien se atreva a hablar al Sol como él
de 59.b1 a c4	paciente	gran sacerdote	espantado por el eclipse que es exhibido por Tintin como su fuerza para ordenar al sol que suspenda sus rayos, suplica al joven que intervenga. Luego agradece al astro el haber escuchado el llamado del joven extranjero
de 60.a1 a d4	agente	gran sacerdote	promete a los tres extranjeros mandarlos llevar hasta el pie de las montañas; luego levanta el sortilegio infligido a los siete científicos, que salen inmediatamente de su postración
de 61. a1 a 62.a1	agente	gran sacerdote	desea ofrecer piedras preciosas y diamantes a los tres europeos, pero Tintin no acepta el presente. Luego el sacerdote les enseña la sala del tesoro de los incas
de 62.a2 a b1	agente	guía indígena	lleva a los extranjeros a una ciudad donde podrán emprender el regreso. Les desea que el Sol les sea propicio

23. Tintin et les Picaros

VIÑETA	ROL NARRATIVO	PERSONAJE	ACCIÓN
8.c3 y d4	agente	Tapioca	fustiga contra los habitantes del “castillo polvoriento”
9.b4	agente	Tapioca	por medio de la prensa escrita, sostiene que tiene pruebas irrefutables de la colusión de los conjurados con la <i>INTERNATIONAL BANANA COMPANY</i>
9.c2 y 3	agente	Tapioca	en la prensa escrita, ofrece a Haddock la oportunidad de explicarse en Tapiocapolis; lo mismo se anuncia por radio en c3.
10.31	agente	Tapioca	en la prensa escrita, retador, afirma que “Haddock se sustrae: la verdad le da miedo”
de 12.c1 a 15.c1	agente	Alvarez	recibe a Haddock y Tournesol en el aeropuerto y, después de haberles presentado a su guardia Manolo, los deja en la mansión-prisión donde los tendrá vigilados
de 16.c2 a 17.a1	agente	Tapioca	se reporta con el coronel Esponja; desde el ministerio del interior, es posible vigilar a los extranjeros por TV
de 17.b2 a d3	paciente	Manolo	al escuchar un estruendo, sube a la habitación de los extranjeros, pero resbala sobre una cáscara de plátano y suelta su arma, que atraviesa el cristal
18.a1 y 2	paciente	guardia	un guardia sube a entregar el arma; trae una contusión en la cabeza
de 18.c3 a 19.b3	agente	militar y Manolo	el militar impide que Haddock salga a comprar tabaco; lo secunda Manolo explicando que se teme una incursión de los rebeldes
de 20.a1 a b2	paciente	Manolo	despierta a Haddock trayéndole tabaco, pero en vano: el capitán quiere comprarlo él mismo
20.b3 a 20.d	agente	Manolo	con una sólida escolta, lleva a su huésped al centro donde puede escoger su tabaco
de 22.c1 a d3	paciente	Alvarez	se da cuenta de que Tintin ha llegado y, además, de que ha descubierto el sistema de cámara y micrófonos ocultos
de 23.d1 a 24.d2	agente	Pablo	entra a la habitación de los extranjeros; les explica que los llevará a una excursión a una pirámide, donde podrán ser salvados por los picaros al mando de General Alcazar
de 25.a1 a 26.d3	agente	Alvarez	logra, con la ayuda de Pablo, atraer a los extranjeros a una trampa en la que supuestamente serán recuperados por unos picaros
26.d2	agente	Pablo	hace su reporte a Alvarez: todo va como previsto: dentro de un rato el camión de Alcazar será destruido por un tiro de cañón
de 27.c2 a 28.c2	paciente	Alcazar	al mando del camión, es superado por Tintin quien logra evitar que sean alcanzados por el tiro del cañón
de 29.b1 a 32.a2	agente	Alcazar	lleva al grupo por la selva hasta el territorio de los arumbayas
de 33.b2 a c4	agente	Kaloma	invita a los visitantes a pasar la noche en el pueblo, y los convida a cenar

de 32.b1 a 35.a3	paciente	los arumbayas	son víctimas del alcoholismo; el jefe Kaloma no se mide al beber y se altera completamente
de 33.a1 a b1	paciente	mujeres arumbayas	se quedan pasmadas al ver acercárseles un anciano delgado de sombrero verde, que les señala algo en un árbol sin más
de 35.b1 a 39.b3	agente	Alcazar	lleva al grupo por la selva hasta el campamento de los picaros
de 35.b3 a d2	paciente	Alvarez	es regañado por Esponja porque los fugitivos se están escondiendo en la selva; tiene que enviar un helicóptero a buscarlos
de 39.c a 40.d1	paciente	los picaros	están completamente enajenados por el alcohol que Tapioca usa como arma para aniquilarlos
de 40.d3 a 41.d2	paciente	Alcazar	es completamente dominado por su esposa norteamericana
de 43.a4 a 45.c1	paciente	Alcazar	ahora es dominado por Tintin, quien le pone condiciones severas de respeto a la vida humana para proporcionarle su ayuda para la toma del poder
46.d1	agente	Alcazar	llama a sus amigos a ver por TV el proceso de los inculpados
de 46.d3 a 47.a2	agente	locutor de TV	alaba la imparcialidad de la justicia santeodoriana; recuerda a los televidentes los antecedentes del caso y prepara el enlace en vivo con el Palacio de Justicia
de 47.a3 a 48.a2	agente	procurador general	inicia su requisitoria contra los conjurados, en vivo y transmitida por televisión. A uno por uno los describe de manera tendenciosa y pide el castigo máximo
48.a3 y b1	paciente	procurador general	la Castafiore lo interrumpe con su canto estridente y la transmisión tiene que ser interrumpida
de 48.d1 y 2	agente	Alcazar	no tiene duda de que sólo si los picaros dejan de beber se podrá llevar a cabo la revolución
de 48.d3 a 49.d2	paciente	Alcazar	tiene que rendirse ante la evidencia: los milicianos están demasiado ebrios. Pero le dice algo Tintin al oído y le vuelve el optimismo
de 48.d3 a 50.d1	agente	un miliciano	los milicianos desconfían de las pastillas de Tournesol; uno de ellos pone a prueba a Milou y al darse cuenta de que no le pasa nada, se quedan todos tranquilos
de 52.a1 a b1	agente	Alcazar	desconfía de los nuevos visitantes, los turlurons. Le espeta a Séraphin Lampion que han de ser espías a sueldo de Tapioca
de 52.b2 a d3	paciente	Alcazar	de nuevo es tranquilizado por Tintin quien le explica algo al oído; abraza a Lampion y se lo lleva una mano en el hombro
53.a	agente	los picaros	están todos dormidos mientras los turlurons se emborrachan en una fiesta que se les organizó
de 53.b2 a 54.c	agente	Alcazar	muy seguro, se ha ido en el autobús de los turlurons a Tapiocapolis con sus hombres, Tintin y Haddock para tomar el poder. Ha dejado un recado escrito a su esposa Peggy
de 55.a1 56.b2	paciente	Tapioca	desde el balcón del palacio presidencial, admira los festejos. Divisa a un grupo que se mezcla con su guardia, pero está con-

			fiado: los insurgentes has de estar perdidos en el alcohol
de 56.c1 a d2	paciente	Tapioca	es obligado por Alcazar a grabar para la radio un mensaje de entrega del poder a su contrincante
de 57.a2 a a3	paciente	Álvarez	sugiere a Alcazar que se fusile a Tapioca, pero el general es tajante: no correrá sangre
de 57.b2 a c2	paciente	Tapioca	insiste en lo mismo, pero se topa con la negativa del vencedor
57.c2	paciente	Alcazar	lamenta ante Tapioca el no poder fusilarlo, para respetar la tradición
de 57.d2 a 58.a1	paciente	Pablo	es llevado ante Tintin; suplica que le perdone la vida y el joven se lo concede por haberle salvado la vida un día
de 58.b1 60.c4	agente	Alvarez	se precipita con Tintin Y Haddock a la prisión al liberar a los condenados. Requisa para ello un carro alegórico
de 59.a1 a 3, de 60.a3 a c4	agente	jefe del pelotón	se toma una última copa con los Dupondt y los acompaña al patio donde los espera el pelotón de fusilamiento
de 61 a1 a d3	paciente	jefe del pelotón	no le queda más que liberar a los Dupondt, a la Castafiore, a su recamarera Irma y a su pianista Wagner
de 62.a1 a b1	agente	Alcazar	agradece a todos su ayuda para la victoria
de 62.c3	paciente	jefe del pelotón	es amenazado por Peggy quien se queja del mantenimiento de tanta casa y lo conmina a no tirar cenizas por todos lados

2.3. Acervo

a) Ficha de caracterización

Libro 1. *Tintin au pays des Soviets*

Localización geográfica: Bruselas, Alemania, Unión Soviética.

Tiempo: 1930

Sucesos de actualidad: obsesión anticomunista; Revolución Soviética (tiene 13 años); elecciones de soviets.

Viaje: sí

Motivación al viaje: enviado como reportero por su periódico a ver qué pasa en el extranjero.

Caracterización del país del Otro: grandes planicies; mucha nieve.

Caracterización cultural del Otro: ropa (abrigos, botas, gorro); fábricas gigantes, ciudades sucias.

Rasgos caracterizadores del Otro: hombres rudos, alcohólicos, barbudos.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin-Otro: Tintin aparece como un pillo que se burla sin cesar de sus contrincantes tontos.

Nudo del conflicto: un terrorista bolchevista pretende dinamitar todas las capitales europeas.

Saldo neto de "cambio del mundo": gracias a Tintin, las capitales europeas quedan a salvo de un ataque terrorista bolchevista.

Libro 2. *Tintin au Congo*

Localización geográfica: Congo.

Tiempo: 1931.

Sucesos de actualidad: esplendor de la colonia belga en el Congo.

Viaje: sí.

Motivación al viaje: reportaje.

Caracterización del país del Otro: la gran sabana y su vegetación; ríos anchos y caudalosos; cataratas; fieras y animales salvajes.

Caracterización cultural del Otro: vestimenta y costumbres; aldeas y vivienda; creencias sobre brujos, hombres-leopardos y fetiches.

Rasgos caracterizadores del Otro: inferior al blanco, ingenuo, sumiso, agradecido, dependiente del colono blanco.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin-Otro: relación paternalista y a la vez de mando.

Nudo del conflicto: ausencia de conflicto.

Saldo neto de "cambio del mundo": el joven lector belga conoce un poco más su colonia del Congo.

Libro 3. *Tintin en Amérique*

Localización geográfica: Estados Unidos;

Tiempo: 1932; salto temporal hacia la época del "Far West";

Sucesos de actualidad: Al Capone; industrialización apresurada de EE. UU. A raíz del descubrimiento del petróleo.

Viaje: sí.

Motivación al viaje: lucha contra Scarface (alias Al Capone).

Caracterización del país del Otro: dos caras: los indios en sus reservas y el país industrializado.

Caracterización cultural del Otro: indio de Norteamérica: vestimentas tradicionales y hábitat; arcos, lechas y guerras.

Rasgos caracterizadores del Otro: aguerrido y belicoso;

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: Tintin es respetuoso con el indio pero con el blanco norteamericano es superior y mandón. La policía es mostrada como corrupta.

Nudo del conflicto: Scarface y sus cómplices aterrorizan la ciudad de Chicago.

Saldo neto de "cambio del mundo": los Estados Unidos están saneados de la peor banda de maleantes.

Libro 4. *Les cigares du Pharaon*

Localización geográfica: Mar Mediterráneo; Egipto; India.

Tiempo: 1934

Sucesos de actualidad: 10 años antes, descubrimiento de la tumba de Tutankamón; tráfico de armas en la costa de Arabia, tráfico de drogas y contrabando de mercancías.

Viaje: sí

Motivación al viaje: llegar a Shangai; no se indica la razón del viaje.

Caracterización del país del Otro: ciudades, casas, mezquitas, calles y mercados; campo, selva y animales de la jungla.

Caracterización cultural del Otro: vestimenta de los nativos de los dos países; vistas detalladas exterior e interior de una tumba egipcia (jeroglíficos) y de un palacio hindú; palco en elefante; fiesta en la calle.

Rasgos caracterizadores del Otro: el árabe azota a la mujer (filmación, el blanco la salva; el Otro necesita al blanco: médico, oficiales del ejército, pastor; el Otro es fácilmente engañado; el hindú cree en los espíritus; sale un faquir malo con poderes hipnóticos;

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: tiene más vínculos con su gente (colonos blancos); con el Otro, trato relativamente igualitario; en ocasiones se viste como él, no solamente para pasar desapercibido.

Nudo del conflicto: presencia de una organización poderosa de tráfico de droga.

Saldo neto de "cambio del mundo": gracias a Tintin, el mundo queda liberado de una gran banda de maleantes.

Libro 5. *Le Lotus bleu*

Localización geográfica: India y China.

Tiempo: 1936

Sucesos de actualidad: Hergé inspirado en el conflicto sino-japonés (1894-95) y en la película "Shanghai Express" (1932) de Sternberg, con Marlene Dietrich¹¹⁵; encuentro con el estudiante chino de Bellas Artes, Tchang Tchong-Jen, quien influirá en su vida y su obra.

Viaje: sí

Motivación al viaje: un llamado extraño, sin mayor explicación, a ir a Shanghai a buscar a una persona.

Caracterización del país del Otro: ciudades y campo detallados, montañas, ríos, colores del cielo y atardeceres.

Caracterización cultural del Otro: detalles de los edificios y de los interiores de las casas; vestimenta típica; medios de transporte;

Rasgos caracterizadores del Otro: chino fiel a sus costumbres; amable con el extranjero, acogedor; japonés despiadado y cruel.

¹¹⁵ Fuente: Delcroix, O. (2004). *Le tour du monde en 24 albums : Le Lotus bleu*. En Duhamel, P. (ed.) (2004) *Le Figaro Hors Série*. Paris : Le Figaro et Moulinsart

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: no tiene problemas con los chinos que son buenas gentes; en cambio, los japoneses son malos, son el invasor sin piedad. (Nota: blancos malos)

Nudo del conflicto: una importante red de traficantes de opio; un eminente científico desaparecido.

Saldo neto de "cambio del mundo": Tintin libera al mundo de la red de narcotraficantes y rescata al científico.

Libro 9. *Le crabe aux pinces d'or*

Localización geográfica: un puerto europeo, Mar Mediterráneo, Marruecos y desierto del Sahara.

Tiempo: 1941

Sucesos de actualidad: 2da Guerra Mundial, sin mención en el relato.

Viaje: Sí

Motivación al viaje: comenzando con una lata de cangrejo descubierta por Milou, de una cosa a otra, Tintin descubre una red de tráfico de droga a la que no duda en combatir.

Caracterización del país del Otro: representación fiel de las ciudades, mar y desierto; sol abundante y colores.

Caracterización cultural del Otro: físico árabe realista, sin exageración; vestimenta local; caravanas en el desierto; costumbres en casas, calles y mercados.

Rasgos caracterizadores del Otro: protagonista circunstancial; Tintin tiene un solo amigo árabe, quien los ayuda a esconderse y escapar. Cuando el Otro es bueno, es discreto, cooperativo y sumiso. Cuando es malo, es porque es subalterno de los malos blancos.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: superficial; Tintin no trata cosas esenciales con el Otro, solamente con los blancos de cierto rango.

Nudo del conflicto: tráfico de droga.

Saldo neto de "cambio del mundo": el mundo queda liberado de la banda de traficantes del Cangrejo de las Pinzas de Oro.

Libro 15. *Tintin au pays de l'Or Noir*

Localización geográfica: ciudad y puerto de Europa Occidental; Khemed, país árabe inventado.

Tiempo: 1948 (edición revisada en 1971¹¹⁶)

Sucesos de actualidad: Tensión en el Medio Oriente, creación del Estado de Israel; problemas petroleros.

Viaje: sí

Motivación al viaje: inicialmente, interesado en un caso de gasolina falsificada; luego, para ayudar a un jeque amigo suyo, amenazado de ser derrocado.

Caracterización del país del Otro: ciudad, desierto con espejismos, oasis, tormentas de arena, sed.

Caracterización cultural del Otro: arquitectura de edificios, mercados, calles; vestimenta típica; costumbres.

Rasgos caracterizadores del Otro: cruel; ayudante del blanco malo; príncipe superficial e infantil; único niño árabe, insoportable; justicia expeditiva.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: en general, de igual a igual.

Nudo del conflicto: Müller, agente de una potencia extranjera, detiene un producto (el N-14) que aumenta el poder detonante de la gasolina. Tiene como misión, en caso de conflicto, apoderarse de los pozos petroleros. Por otro lado, el Emir Mohammed Beb Kalish Ezab es amenazado de ser derrocado por el jeque Bab El Ehr, quien es apoyado por Müller.

Saldo neto de "cambio del mundo": la guerra es evitada y Müller es descubierto y detenido; el Emir Mohammed Beb Kalish Ezab se mantiene en el poder.

Libro 19. *Coke en stock*

Localización geográfica: Moulinsart y ciudad europea; Khmed (país árabe); Mar Rojo.

Tiempo: 1958

Sucesos de actualidad: Exposición Universal de Bruselas.

Viaje: sí

Motivación al viaje: investigar sobre la venta de aviones de guerra, tanques y submarinos y ayudar al recién derrocado Emir Ben Kalish Ezab.

¹¹⁶ En la que fueron suprimidos los datos claros de conflicto entre potencias, entre ellas Inglaterra.

Caracterización del país del Otro: ciudad; playa; mar; desierto; desfiladeros; montañas.

Caracterización cultural del Otro: ropa; interior de casas y tiendas; costumbres; peregrinación a la Meca; transporte anticuado (aviones poco seguro, carretas, caballos)

Rasgos caracterizadores del Otro: el árabe: sonrisa socarrona; ingenuo; traicionero; participa con Rastapopoulos en el tráfico de esclavos; el emir se crea problemas por querer complacer a su hijo consentido¹¹⁷. El africano: ingenuo, terco y tonto.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: con los dignatarios y superiores en la jerarquía, trato de igual a igual; no tiene trato con los árabes inferiores ni con los africanos de a bordo¹¹⁸.

Nudo del conflicto: tráfico de esclavos; el de aviones, tanques y submarinos se vuelve secundario; emir de Khmed depuesto.

Saldo neto de "cambio del mundo": el emir retoma el poder y la red de tráfico de esclavos es descubierta, así como la de antiguo material de guerra.

Libro 20. *Tintin au Tibet*

Localización geográfica: Suiza y Tibet

Tiempo: 1960

Sucesos de actualidad: preludios de la independencia del Congo Belga;

Viaje: sí

Motivación al viaje: rescatar a su amigo Tchang Tchong Jen, desaparecido accidentalmente en el Tibet

Caracterización del país del Otro: llanuras; montañas nevadas con clima adverso.

Caracterización cultural del Otro: casas; costumbres; tradición de los sherpas; lamasería y monjes tibetanos;

Rasgos caracterizadores del Otro: fiel a sus tradiciones y creencias; dispuesto a ayudar; vidente.

¹¹⁷ Imponer a la compañía aérea que sus aviones hagan algunas acrobacias antes del aterrizaje.

¹¹⁸ en ningún momento dirige la palabra a los africanos del barco; solamente Haddock les habla.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: muy respetuoso, por la necesidad de su ayuda.

Nudo del conflicto: el amigo de Tintin, Tchang Tchong Jen, ha desaparecido en un accidente de avión en las montañas del Tibet; su vida está en las manos del temido yeti, el "hombre de la nieve".

Saldo neto de "cambio del mundo": Tchang, encontrado por Tintin, vuelve a la vida; el yeti es presentado como menos temible, casi humano.

Libro 21. *Les bijoux de la Castafiore*

Localización geográfica: Moulinsart, Bélgica.

Tiempo: 1963

Sucesos de actualidad: Guerra Fría; Muro de Berlín.

Viaje: no

Motivación al viaje: N/A

Caracterización del país del Otro: N/A¹¹⁹

Caracterización cultural del Otro: predicen el futuro con la lectura de las líneas de la mano; tocan bien la guitarra; música nostálgica; ambiente intimista alrededor de una fogata.

Rasgos caracterizadores del Otro: pacífico; digno; reservado; receloso; dócil ante la autoridad; a priori ratero.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: es comprensivo y tolerante con los gitanos; sin embargo, ni una sola vez les dirige la palabra.

Nudo del conflicto: las joyas de la Castafiore han desaparecido.

Saldo neto de "cambio del mundo": las joyas reaparecen gracias a la ingeniosidad de Tintin.

Libro 22. *Vol 714 pour Sydney*

Localización geográfica: Isla de Java y una isla pequeña en el Mar de Célebes.

Tiempo: 1968

¹¹⁹ El Otro se encuentra allí mismo en Moulinsart, en la persona del gitano.

Sucesos de actualidad: disturbios de mayo 68 en Paris;

Viaje: sí

Motivación al viaje: ir a Sydney con Haddock y Tournesol, a un congreso de astronáutica.

Caracterización del país del Otro: isla del Mar de Célebes; playa, mar, sol, palmeras, selva, volcán.

Caracterización cultural del Otro: muy poca: creencias dudosas y algunas cabezas de piedra.

Rasgos caracterizadores del Otro: unos cuantos isleños anónimos obedientes bajo las órdenes de los maleantes, a cambio de una ilusoria promesa de ayuda en su revolución.

Rasgos caracterizadores de la relación Tintin/Otro: interactúa con él solamente en actos de sometimiento, de parte de unos o de otros; no hay interacción verbal.

Nudo del conflicto: Rastapopoulos quiere aniquilar a su rival Carreidas pero fracasa en su intento.

Saldo neto de "cambio del mundo": el "menos malo" de los dos magnates sobrevive; Rastapopoulos queda eliminado.

b) Estructura en unidades narrativas

1. Tintin au pays des Soviets

UN1 (1.a1 – 141.c) recitativo de introducción: « *LE PETIT XXE, TOUJOURS DESIREUX DE SATISFAIRE SES LECTEURS ET DE LES TENIR AU COURANT DE CE QUI SE PASSE A L'ETRANGER, VIENT D'ENVOYER EN RUSSIE SOVIETIQUE, UN DE SES MEILLEURS REPORTERS : TINTIN ! CE SONT SES MULTIPLES AVATARS QUE VOUS VERREZ DEFILER SOUS VOS YEUX CHAQUE SEMAINE. N.B. : LA DIRECTION DU PETIT XXE CERTIFIE TOUTES CES PHOTOS RIGOREUSEMENT AUTHENTIQUES, CELLES-CI, AYANT ETE PRISES PARA TINTIN LUI-MEME, AIDE DE SON SYMPATHIQUE CABOT : MILOU !* » 5 días

2. Tintin au Congo

UN1 (1.a1 – b1): (Tintin se despide de un grupo de amigos en una estación de ferrocarriles) día 1

UN2 (1.b2 – 3.b1): « *Quelques heures plus tard...* »

UN3 (3.b2 – 8.d3): « *Le lendemain matin...* » día 2

UN4 (9.a – d2): « *Plusieurs jours ont passé...* » día 6

UN5 (10.a1 – d1): « *Et le soir, à l'hôtel...* »

- UN6 (10.d1 – 11.d2): « *Le lendemain matin...* » día 7
- UN7 (11.d3 – 18.d3): « *Et le lendemain matin...* » día 8
- UN8 (19.a1 – 21.d2): « *Le lendemain matin...* » día 9
- UN9 (21.d3 – 24.c1): « *Le lendemain...* » día 10
- UN10 (24.c2 – 25.b2): « *Le lendemain matin...* » día 11
- UN11 (25.b3 – d2): « *Mais la nuit venue...* »
- UN12 (25.d3): « *Le lendemain, à l'aube...* » día 12
- UN13 (26.a1 – 27.b2): « *Et quelques instants plus tard...* »
- UN14 (27.c1 – 28.c1): « *Le lendemain matin...* » día 13
- UN15 (28.c2 – 31.a1): « *Et le lendemain...* » día 14
- UN16 (31.a2 – 38.b3): « *À la nuit tombante...* »
- UN17 (38.c1 – 42.a1): « *Le lendemain...* » día 15
- UN18 (42.a2 – 51.a1): « *Quelques heures plus tard...* »
- UN19 (51.a2 – 52.c2): « *Le 31 mars, à Kalabelou...* » (+ una semana) día 22
- UN20 (52.c3 – 53.b2): « *Et la nuit venue...* » día 23
- UN21 (53.b2 – c2): « *Quelques jours après...* » día 26
- UN22 (53.d1 – 62): « *Le lendemain matin...* » día 27

3. *Tintin en Amérique*

- UN1 (1.a1 – 4.d3): « *À Chicago, où règnent en maîtres les bandits de toutes espèces, un soir...* »
día 1
- UN2 (5.a1 – 9.c2): « *Quelques jours après...* » día 4
- UN3 (9.c3 – 14.b2): « *Le lendemain, a 11.55 h.* » día 5
- UN4 (14.b3 – 15.a2): « *Le lendemain.* » día 6
- UN5 (15.a3 – 16.b1): « *Le lendemain...* » día 7

UN6 (16.b2 – 29.c1): « Le lendemain... » día 8

UN7 (.29.c2): « Une heure après... »

UN8 (29.c3): « Deux heures après... »

UN9 (29.d1): « Trois heures après... »

UN10 (29.d2 – 41.d1): « Le lendemain matin... » días 11 y 12

UN11 (4.d21 – 43.d1): « Le lendemain... » día 13

UN12 (43.D2 – 44.b1): « Trois jours après, à Chicago... » día 16

UN13 (44.b2 – 45.c3): « Le lendemain... » día 17

UN14 (45.d1 – 52.d3): « Une heure plus tard... »

UN15 (53.a1 – a2): « Le lendemain... » día 18

UN16 (53.a3 – 62.b1): « Le lendemain... » día 19

UN17 (62.b1 – d): « Après une série de réceptions, Tintin s'embarque pour l'Europe... » día 24

4. Les cigares du Pharaon

UN1 (1.a1 – 4.b2): (imagen de un barco de pasajeros en el mar) día 1

UN2 (4.b3): « Et le soir même... »

UN3 (4.c1 – 5.a3): « Le lendemain... » día 2

UN4 (5.b1 – c2): « Le lendemain... » día 3

UN5 (5.c3 – d3): « Quelques minutes plus tard... »

UN6 (6.a1): « Plus tard, aux environs du Caire... »

UN7 (6.a2 – 9.c3): « Et quelques instants après... »

UN8 (9.d – 10.b1): « La nuit suivante... »

UN9 (10.b2 – c3): « Trois quarts d'heure plus tard... »

UN10 (10.d1 – 11.a1): « Et une heure plus tard... »

UN11 (11.a2 – 12.b3): « Le lendemain, à l'aube... » día 4

- UN12 (12.b4 – 14.d4): « *Et quelques minutes plus tard...* »
- UN13 (15.a1 – d4): « *Le lendemain...* » día 5
- UN14 (16.a1 – 17.c2): « *Quelques heures plus tard...* »
- UN15 (17.c3 – 22.c3): « *Une heure plus tard...* »
- UN16 (22.d1 – 23.c1): « *Le lendemain matin...* » día 6
- UN17 (23.c2 – 28.a3): « *Plusieurs heures ont passé...* »
- UN18 (28.b1 – c3): « *Et une demi-heure plus tard...* »
- UN19 (28.d1 – d2): « *La nuit suivante...* »
- UN20 (28.d3 – 35.a3): « *Et quelques minutes plus tard...* »
- UN21 (35.b1 – 37.d4): « *Plusieurs jours après...* » día 11
- UN22 (38.a1 – 39.d3): « *Un peu plus tard...* »
- UN23 (40.a1 – 42.c2): « *Le lendemain matin...* » día 12
- UN24 (42.c3 – 43.c1): « *Et quelques minutes plus tard...* »
- UN25 (43.c2): « *Et de retour au poste...* »
- UN26 (43.c3 – 48.d3): « *Le lendemain matin...* » día 13
- UN27 (49.a1 – 50.d2): « *Et une heure plus tard...* »
- UN28 (50.d3 – 51.d2): « *Et dans la jungle...* »
- UN29 (51.d3 – 52.d2): « *Et le soir même, à table...* »
- UN30 (52.c2 – 57.d2): « *Et la nuit venue...* »
- UN31 (57.d3 – 60.b3): « *Un peu plus tard, au palais...* » día 16
- UN32 (60.c1 – d2): « *Et quelques minutes plus tard...* » día 17
- UN33 (61.a – c3): « *Quelques jours plus tard...* » día 21
- UN34 (61.d1 – 62.c2): « *Et la cérémonie terminée...* »

5. *Le Lotus bleu*

UN1 (1.a1 – 4.d2): (a manera de un artículo de prensa: « *Des nouvelles de Tintin* ») día 1

UN2 (4.d3 – 5.b2): « *Quelques heures plus tard* »

UN3 (5.b3 – 11.a1): « *Quelque temps après...* » día 29

UN4 (11.a2 – 14.c1): « *Le lendemain...* » día 30

UN5 (14.c2 – d4): « *Le lendemain...* » día 31

UN6 (15.a1 – 16.c3): « *Et le soir...* »

UN7 (16.c1 – 19.d1): « *Le lendemain matin...* » día 32

UN8 (19.d2 – 25.c2) « *Et le même soir, à dix heures...* »

UN9 (25.c3 – 29.c4): « *Une heure plus tard...* »

UN10 (29.c5 – 35.a3): « *Le lendemain matin...* » día 33

UN11 (35.a4 – 36.d2): « *Le lendemain...* » día 34

UN12 (36.d2 – 37.a3): « *Et une demi-heure plus tard...* »

UN13 (37.a4 – b1): « *Deux jours après...* » día 35

UN14 (37.b2 - 42.a1): « *Trois jours ont encore passé...* » día 38

UN15 (42.a2 – 44.a2): « *Et le lendemain...* » día 39

UN16 (44.a3 – 45.b1): « *Le lendemain...* » día 49

UN17 (45.b2 – 48.c1): « *Le lendemain...* » día 41

UN18 (48.c2 – 50.d3): « *Et le lendemain matin...* » día 42

UN19 (51.a1 – c3): « *Le lendemain...* » día 43

UN20 (51.c4): « *Une semaine a passé...* » día 5

UN21 (51.d1 – 55.d2): « *Et ce soir-là...* »

UN22 (55.d3 – 61.d3): « *Le lendemain, à minuit...* » día 51

UN23 (62.a1 – b2): « *Quelques jours plus tard...* » día 54

UN24 (62.b3 – d): « *Et le lendemain...* » día 55

9. *Le crabe aux pinces d'or*

UN1 (1.a1 – 8.d1): (Tintin va por la calle) día 1

UN2 (8.d2 – 14.c3): « *Le lendemain matin...* » día 2

UN3 (14.d1 – 32.a3): « *La nuit est venue...* »

UN4 (32.b1 – 34.b1): « *Quelques heures plus tard...* »

UN6 (34.c1 – 39.b1): « *Le lendemain matin...* » día 3

UN7 (39.b2 – 43.a4): « *Après plusieurs jours de voyage, Tintin et le capitaine sont arrivés à Bagghar, le le grand port sur la côte marocaine...* » día 8

UN8 (43.a5 – 50.b1): « *Le lendemain matin...* » día 9

UN9 (50.b2 – 61.d1): « *Une heure après...* »

UN10 (61.d2 – 62.d): « *Quelques jours après...* » día 12

5. *Tintin au pays de l'Or Noir*

UN1 (1.a1 – 2.d3): (Los Dupondt pasan a cargar gasolina) día 1

UN2 (3.a1 – 4.b4): « *Le lendemain...* » día 2

UN3 (4.c1 – 7.b4): « *Le lendemain...* » día 3

UN4 (7.c1 – 13.d3): « *Le lendemain...* » día 4

UN5 (14.a1 – b1): « *Le lendemain...* » día 5

UN6 (14.b2 – 16.a1): « *Quelques jours ont passé...* » día 8

UN7 (16.a2 – A3): « *Et dans la soirée...* »

UN8 (16.b1 – 17.b1): « *Le lendemain matin...* » día 9

UN9 (17.b2 – 20.a2): « *Le lendemain matin...* » día 10

UN10 (20.b1 – 23.a3): « *Le lendemain matin...* » día 11

UN11 (23.b1 – 24.b2): « *Et après de longues heures de marche...* »

- UN12 (24.b3 – p29.c1): « *Les heures s'écoulent...* »
- UN13 (29.c2 y 3): « *Le lendemain matin...* » día 12
- UN14 (29.d1): « *Une heure après...* »
- UN15 (29.d2 – 30.c1): « *Plusieurs heures ont encore passé...* »
- UN16 (30.c2 – 33.c2): « *Un peu plus tard...* »
- UN17 (33.c3 – 34.c3): « *Un peu plus tard... La tempête s'est calmée...* »
- UN18 (34.d1 – 35.c3): « *Le lendemain matin...* » día 13
- UN19 (35.d1 – 38.b4): « *Deux heures ont passé...* »
- UN20 (38.c1 – d4): « *Quelques instants plus tard...* »
- UN21 (39.a1 – 40.c1): « *Et deux heures plus tard...* »
- UN22 (40.c2 – 43.b2): « *Le lendemain, à Wadesdah...* » día 14
- UN23 (43.b3 – 60.d1): « *Et le lendemain matin...* » día 15
- UN24 (60.d2 y 3): « *Et deux heures plus tard...* »
- UN25 (61.a1 – d1): « *Un peu plus tard...* »
- UN26 (61.d2 – 62.a5): « *Quelques jours après...* » día 18
- UN27 (62.b1 – 3): « *Quelques semaines ont passé...* » día 45

19. Coke en stock

- UN1 (1.a1 – 2.d2): « *Un soir, au cinéma...* » día 1
- UN2 (2.d4 – 4.a4): « *Et quelques instants plus tard...* »
- UN3 (4.b1 – 6.d2): « *Et un peu plus tard...* »
- UN4 (7.a1 – 8.a2): « *Le lendemain matin...* » día 2
- UN5 (8.a3 – 9.c4): « *Et une demi-heure plus tard...* »
- UN6 (9.c5 – 10.d1): « *Le lendemain matin...* » día 3
- UN7 (10.d2 – 11.b1): « *Et un peu plus tard...* »

- UN8 (11.b2 – c3): « *Le lendemain matin...* » día 4
- UN9 (11.d1 – d3): « *Une heure s'est écoulée...* »
- UN10 (12.a1 – 13.d1): « *Un quart d'heure plus tard...* »
- UN11 (13.d2 – 15.a5): « *Et un peu plus tard...* »
- UN12 (15.b1 – 16.a3): « *Trois jours plus tard, à l'aéroport de Wadesdah, capitale du Khe-med...* » día 7
- UN13 (16.b1 – 19.c1): « *Et une heure plus tard...* »
- UN14 (19.c2 – 21.a4): « *Et quelques instants plus tard...* »
- UN15 (21.b1 – 22.b3): « *La nuit est venue...* »
- UN16 (22.b4 – 24.d1): « *Et tard dans la nuit...* »
- UN17 (24.d2 – 26.a4): « *Et le surlendemain matin...* » día 9
- UN18 (26.b1 – 27.d2): « *Et quelques instants plus tard...* »
- UN19 (27.d3 – 29.a1): « *Et le lendemain, à l'aube...* » día 10
- UN20 (29.a2 – 32.b2): « *Quelques instants plus tard...* »
- UN21 (32.b3): « *Trois jours plus tard...* » día 13
- UN22 (32.c1 – 33.b1): « *Deux jours ont encore passé...* » día 15
- UN23 (33.b2 – 35.a3): « *À l'aube...* » día 16
- UN24 (35.b1 – 40.c2): « *Et une demi-heure plus tard...* »
- UN25 (40.c3 – 41.a1): « *Et un peu plus tard...* »
- UN26 (41.a2): « *Le lendemain, à l'aube...* » día 17
- UN27 (41.a3 – 45.c2): « *Et quelques minutes plus tard...* »
- UN28 (45.c3 – 46.b4): « *Et une demi-heure plus tard...* »
- UN29 (46.c1 – p47.c3): « *Un peu plus tard...* »
- UN30 (47.c4 – 50.a4): « *Deux jours ont passé...* » día 19

UN31 (50.b1 – 51.b1): « *Quelques instants plus tard...* »

UN32 (51.b2 – 52.a2): « *Le lendemain matin...* » día 20

UN33 (52.a3 – 54.d1): « *Quelques heures plus tard...* »

UN34 (54.d2 – 58.b4): « *L'instant d'après, à bord du Los Angeles...* »

UN35 (58.d1 – d3): « *Et une heure plus tard...* »

UN36 (59.a1 – 60.a): « *Le lendemain matin...* » día 21

UN37 (60.b1 – 62.d): « *Quinze jours plus tard...* » día 36

20. Tintin au Tibet

UN1 (1.a1 – 2.a3): (Tintin regresa con Milou de un paseo por la montaña) día 1

UN2 (2.b1 – 3.b3): « *Et après le dîner...* »

UN3 (3.c1 – 6.d1): « *Le lendemain matin...* » día 2

UN4 (6.d2): « *Et deux jours plus tard...* » día 4

UN5 (7.a1 – a2): « *Quelques instants plus tard...* »

UN6 (7.a3 y 4): « *Et peu après...* »

UN7 (7.b1 – 9.b4): « *Et trois heures plus tard...* »

UN8 (9.c1 – d3): « *Et à l'aérodrome...* »

UN9 (10.a1 – 12.a3): « *Le lendemain matin...* » día 5

UN10 (12.b – p14.b4): « *Quelques instants plus tard...* »

UN11 (14.c1 – 15.b2): « *Trois jours ont passé...* » día 8

UN12 (15.b3 – 16.c3): « *Le lendemain matin...* » día 9

UN13 (16.d1 – 17.b4): « *Et le soir...* »

UN14 (17.c1 – 18.c1): « *Et le lendemain...* » día 10

UN15 (18.c2 – 20.b2): « *Plus tard...* »

UN16 (20.b3 – c2): « *Un peu plus tard...* »

- UN17 (20.c3 – 21.d4): « *Et la longue marche continue.* »
- UN18 (22.a1 – a2): « *Le lendemain...* » día 11
- UN19 (22.a3): « *Deux heures plus tard.* »
- UN20 (22.b1 – c2): « *Et dans l'après-midi.* »
- UN21 (22.c3 – 24.a4): « *Le lendemain soir...* » día 12
- UN22 (22.b1 – 28.a2): « *A l'aube.* » día 13
- UN23 (28.a2 – 30.d2): « *Et le lendemain.* » día 14
- UN24 (30.d3 – 31.d2): « *Deux heures plus tard.* »
- UN25 (31.d3 – 33.c2): « *Et les heures s'écoulaient...* »
- UN26 (33.c3 – 34.a2): « *Un peu plus tard...* »
- UN27 (34.a3 – 35.d1): « *Et le jour venu...* » día 18
- UN28 (35.d2 – 37.c3): « *Et le lendemain matin...* » día 19
- UN29 (37.d1 – p39.a5): « *Quelques instants après.* »
- UN30 (39.b1 – 41.c3): « *Et vingt minutes plus tard...* »
- UN31 (41.b4 – c1): « *Et quelques instants plus tard...* »
- UN32 (41.c2 – 43.a2): « *Et le soir...* »
- UN33 (43.a3 – 46.a8): « *Et trois jours plus tard.* » día 22
- UN34 (46.b1 – 47.b1): « *Et une demi-heure plus tard.* »
- UN35 (47.b2 – 50.a3): « *Et deux jours plus tard.* » día 24
- UN36 (50.b1 – 52.c2): « *Le lendemain matin.* » día 25
- UN37 (52.c3 – 53.c1): « *A Charahbang, trois jours plus tard.* » día 28
- UN38 (53.c2 – 54.a4): « *Et une heure plus tard...* »
- UN39 (53.b1 – c1): « *Le lendemain...* » día 29
- UN40 (54.c2 – 58.a3): « *Et trois jours plus tard...* » día 32

UN41 (58.b1 – 60.c1): « *Et deux heures plus tard...* »

UN42 (60.c2 – c3): « *Et quelques jours après...* » día 35

UN43 (60.d1 – 61.d3): « *Trois jours plus tard...* » día 38

UN44 (62a – d): « *Une semaine s'est écoulée...* » día 45

21. Les bijoux de la Castafiore

UN1 (1.a1 – 3.b1): (paisaje de primavera) día 1

UN2 (3.b2 – 14.d2): « *Et quelques minutes plus tard.* »

UN3 (14.d3 – 15.d1): « *Et cette nuit-là...* »

UN4 (15.d2 – 19.d3): « *Le lendemain matin...* » día 2

UN5 (20.a1 – 25.d3): « *Le lendemain matin.* » día 3

UN6 (26.a1 – 30.a3): « *Trois jours ont passé...* » día 6

UN7 (30.b): « *Quelques verres plus tard...* »

UN8 (30C1 – 34.c3): « *Et le lendemain après-midi...* » día 7

UN9 (34.d1 – 37.c2): « *Et quelques minutes plus tard...* »

UN10 (37.c3 – 41.a2): « *Et quelques minutes plus tard...* »

UN11 (41.a3 – 43.c2): « *Une semaine a passé...* » día 14

UN12 (43.c3): « *Les jours passent...* » día 24

UN13 (43.c4 – 45.a4): « *Et un beau matin...* » día 25

UN14 (45.b1 – 47.d3): « *Et une demi-heure plus tard...* »

UN15 (48.a1 – c1): « *Deux jours ont passé...* » día 27

UN16 (48.c2 – 49.b2): « *Et le soir même...* »

UN17 (49.b3 – 50.c1): « *Et un quart d'heure plus tard.* »

UN18 (50.c2 – 53.d1): « *Le lendemain matin...* » día 28

UN19 (53.d2 – 56.a2): « *Et au crépuscule...* »

UN20 (56.b1 – 57.b2): « *Et le jour du départ est arrivé...* » día 34

UN21 (57.b3 – 58.c2): « *Trois semaines ont passé...* » día 55

UN22 (58.c3 – 61.a4): « *Et une heure plus tard...* »

UN23 (61.b1 – d1): « *Et quelques instants plus tard...* »

UN24 (61.d2 – 62.d): « *Le lendemain...* » día 56

22. Vol 714 pour Sydney

UN1 (1.a1 – 28.c1): « *Djakarta, dans l'île de Java. En provenance de Londres, le Boeing 707 de la Qantas, vol 714, vient de se poser sur l'aérodrome de Kemajoran, sa dernière escale avant Sydney.* » día 1

UN2 (28.c2 – 48.c3): « *Et quelques minutes plus tard.* »

UN3 (48.d1 – 59.b3): « *Et dix minutes plus tard.* »

UN4 (59.c1 – d3): « *Quelques heures plus tard.* » día 2

UN5 (60.a1 – 62.d): « *Quelques jours après, à des milliers de kilomètres de là.* » día 5

c) Formas escritas de la lengua

1. Tintin au pays des Soviets

VIÑETA	ANUNCIOS/LETREROS	PERIÓDICO
4.c1		(en toda la viñeta) un despacho del <i>Petit Vingtième</i> manuscrito y en mayúsculas, que anuncia el viaje de Tintin
6.cu	en un vagón de tren, “[...]XPRESS INTERNATIONAL » Y “MOSCOU VIA BERLIN”	
6.c1	arriba de la salida, en letras góticas: “[...]Jusgang”	
7.bu	en la pared, en letras góticas, “Polizei bericht”	
8.c2	pintado en la pared, en letras góticas, “ausgang”	
13.bu	en un cruce de FF. CC., “ACHTUNG”	
15.b2	Arriba de la entrada de una comisaría, НАРАОАНБИ КОМН ÇА Р”	
16.c2	Pintado en un aparador de cristal, “ПОРНТОЙ”	
23.c1	en una caja de cartón, la marca “HUNTLER & PALM[...]”	
23.c1 y 2	un bote de gasolina de la marca “SHELL”	

23.c2	en la entrada de un restaurante, "ГОСТИНИЦА"	
50.c2	un anuncio a la orilla de un río: "ЗАПРЕЩАЕТСЯ КЧПАТЬСЯ – DEFENSE DE SE Baigner"	
59.cu	Pintado en el tanque de una carreta de transporte de combustible: "C ^{IE} DES GRANDS LACS DE PETROLE DE SAVENTHEMOFF"	
62.b2	Pintado en una bomba despachadora de gasolina: "BP – SPIRIT"	
107.b2	en un pasillo: "RESERVE DE BLE – EXPORTATION – PROPAGANDE SOVIETIQUE"	
107.c2	letrero en un pasillo: "CAVIAR – VODKA EXPORTATION PROPAGANDE SOVIETIQUE"	
108.c2	letrero en una puerta: "RESERVE DE DYNAMITE – PROPAGANDE SOVIETIQUE – ATTENTATS"	
109.b1	en cajas: "DYNAMITE" y "CHEDDITE" y en botes: "POUDRE"	
111.C1 y 2	en el cristal de una puerta: "ENTREE INTERDITE"	
111.bu	en la deriva de un avión: "U.R.S.S."	
131.b2	en un letrero en la carretera: "BERLIN 15 KM"	
139.b1	en un vagón de tren: "NACH BRÜSSEL"	
139.cu	en un vagón de tren: "NACH BRÜSSEL – VERS BRUXELLES"	
141.cu	entre la multitud, una manta con "VIVENT TINTIN ET MILOU!" y una con "LE PETIT VINGTIEME"	

2. Tintin au Congo

VIÑETA	ANUNCIOS / LETREROS	PERIÓDICO
9.d1	entre la multitud de africanos, una manta con "VIVENT TINTIN ET MILOU"	
28.d3	mensaje manuscrito con declaración de guerra de los Babaoro'm contra los m'Hatouvou	
50.d2	Hoja manuscrita titulada "Instructions relatives au reporter Tintin" y texto en dos párrafos	
53.b1		(en toda la viñeta) varios periódicos con encabezados y una foto de Tintin
62.u	En la entrada de una choza: "CAFE"	

3. Tintin en Amérique

VIÑETA	ANUNCIOS / LETREROS	CARTA / MENSAJE	FICHA TÉCNICA / MAPA	PERIÓDICO

5.a1	arriba de una entrada: "HOSP[...]"			
5.d3			en billetes: "1000 DOLLARS"	
7.d3	en la caja de un poste telefónico: "POLICE"			
8.d2	en un puesto de bebidas: "REFRES[...]"			
8.d3	ídem con "REFRESH[...]"			
9.c1		Sostenida por una mano, carta de amenaza, manuscrita		
11.b3	en un cartón colgado en una puerta: "POLICE"			
11.c3	En un cartón clavado en la misma puerta: "G.S.C" ¹²⁰			
16.c1	en la entrada de una aldea: REDSKINCITY"			
29.d1	En un edificio apenas en construcción: "PETROLEUM & CACTUS BANK C' LMTD"			
31.c1	En una casita a la orilla de la vía del tren: "POSTE 16[...]"			
32.d2	sobre unas cajas de cartón, en la plataforma de un armón: "DYNAMITE"			
36.b1	en una tabla clavada en una puerta de madera: "SHERIFF"			
36.d3	en el campo, en un anuncio grande para- do en dos postes de madera: "VOLSTEAD ACT", un texto donde destacan "ETAT D'IVRESSE, PRISON, AMENDE, CONFISCA- TION, SEVERITE IMPLACABLE" y firmado "Le Sheriff"			
41.a2	palanca de alarma en un tren: "SIGNAL D'ALARME"			
41.d3				en mitad superior de la viñeta: perídi- co con título, subtítulo y autoría
43.d3	pintado en forma de medio círculo en el			

¹²⁰ GANGSTERS' SYNDICATE OF CHICAGO

	cristal de una puerta: "PRI[...]TE"			
44.a1 y 2	en una caja de madera: "FRAGILE, HAUT, BAS"			
44.d3		carta manuscrita dirigida a Tintin para pedir rescate por Milou		
46.d3	en la entrada de una cantina: "AUX GANGSTERS RÉUNIS – DISTILLERIE CLANDESTINE – BY APPOINTMENT TO PRESIDENCE OF U.S.A."			
48.d2	nombre de una armería: "A L'ÉPÉE DE DAMOCLÈS – ARMURIER"			
49.c3	en el campo: "[...]LVER MOUN[...] – 15 MILES"			
49.c3	zoclo de una estatua ecuestre: "CONSERVES 'LE CHEVALIER'"			
51.d1		anuncio dentro de una celda: "A MES-SIEURS LES KIDNAP-PÉS", con texto ilegible		
52.a2 y 3	anuncios arriba de dos puertas de hierro: "DONJON" y "OUBLIETTES"			
53.a3		cartón de invitación con texto impreso en mayúsculas y manuscrito para el nombre del invitado y para la mención "personnel"		
53.c3	en la pared de una tina gigante, arriba de unos tubos distribuidores: "AIL, POIVRE, SEL"			
54.b3	en el patio de una fábrica: "DEFÉ[...] DE FUM[...]"			
55.b1	en un pasillo: "SLIFT & CO."			
56.d2	arriba de la entrada de una fábrica: "USINES SWIFT"			
56.d2	en un muro en la calle, cuatro anuncios de desaparición de mascotas: "PERDU + (ANIMAL) + RÉCOMPENSE"			
57.d2	en una caja de luz: "ELECTRICI[...]"			

4. Les cigares du Pharaon

VIÑETA	ANUNCIOS/LETREROS	CARTA/MENSAJE	FICHA TÉCNICA / MAPA	LIBRO	PERIÓDICO
1.c3			(en toda la viñeta) mapa de Asia en color, con recorrido del barco, de Port-Saïd a Shanghái		
4.c3		(en toda la viñeta) reporte manuscrito sin autor			
5.d2		ídem			
6.d3	(atravesando viñeta horizontal angosta), una faja de puro "FLOR FINA" con símbolo en círculo atravesado por una raya ondulada				
6.d5	mismo símbolo grabado en la entrada de la tumba				
8.a1 y 2	al pie de 12 sarcófagos parados, letreros con el nombre de cada difunto				
8.d4	cajas de puros con el símbolo				
10.d3		(sostenido por dos manos) recado manuscrito con instrucciones para el capitán			
12.c4		(toda la viñeta) recado manuscrito con instrucciones para el capitán			
18.c4	"PARAPLUIES" y "BAS" en una caja de madera				
18.d1 - 3	"BONBONS" (2 veces), y "FRAGILE" en cajas de madera				
21.d3	en una caja de madera,				

	“MODE D’EMPLOI” (en tapa) y “HAUT” y “BAS” (en costado)				
23.d2	en medio del desierto, letrero en árabe y en francés con “ATTENTION, MIRAGE DANGEREUX A 100 M.” y, más pequeño, “DON DU TC ¹²¹ . D’ARABIE”				
25.d1	están pegando en una pared de la ciudad un anuncio de “MOBILISATION GENERALE”; texto ilegible				
26.a1	Arriba de una entrada, “BUREAU DE RECRUTEMENT” pintado en una tabla				
26.c2	al revés en un cristal de puerta, “ETAT-MAJOR, BUREAU DE ...MENT				
26.c4	sostenida por dos manos, una faja de puros “FINA FLOR”				
26.d3			en la pared, corte de una granada con las partes señaladas		
27.a1	en un cristal de puerta: « ETAT-MAJOR, BUREAU DU COLONEL »				
27.c1		un recado leído en voz alta por Tintin			
28.c3	plantada en la tierra fresca de una tumba, tabla con “BEH-BEHR, ESPION”				
31.c1	matrícula “AB” en el fuselaje de una avioneta				
33.d4				LE PETIT INFIRMIER, manual de primeros auxilios	

¹²¹ Touring Club

44.a1	en la entrada de una clínica, "ASILE D'ALIÉNÉS"				
48.c1	en el costado de un vagón de tren, "SEHRU-ARBOUJAH"				
49.c3	en la pared, un cartel de "INDIAN RAILWAYS"				
49.c3	en la pared, una flecha roja con "WAY OUT" en letras negras				
49.d1			en la pared, mapa de la red ferroviaria		
60.d2					(toda la viñeta) acercamiento a una pág. de periódico con título, subtítulo, texto y foto con pie

5. *Le Lotus bleu*

VIÑETA	ANUNCIOS/LETREROS	CARTA/MENSAJE	PERIÓDICO
1.a1		(para el lector, un recordatorio sobre la aventura precedente ¹²²)	
1.d1		Trascripción de un mensaje captado por Tintin por radio de ondas cortas	
5.c2	carteles en chino en las calles		
5.c3	en una entrada elegante: "CONTINEN[...]HOTEL"		
5.d4		carta manuscrita del Sr Mitsuhiroto quien solicita una entrevista con Tintin	
7.b1	debajo de una marquesina rayada: "OCCIDENTAL PRIVATE CLUB"		
8.a1 y 2	Pintado en el cristal del aparador de una tienda de ropa: "MITSUHIRA-TO"		

¹²² *Les cigares du Pharaon*

11.c4	arriba de una salida de ambulancias: "HOSP [...]"		
12.a3		en la misma viñeta, un telegrama del maharajá y un recado manuscrito, ambos dirigidos a Tintin	
14.c1	en el casco de un barco: "RANCHI"; letrero manuscrito con fecha y hora de zarpa		
18.a2	en la pared, un tablero con "NOM DU NAVIRE"; "NATURE DE LA CARGAISON"; "DESTINATION"		
19.c1		Tintin lee en voz alta un mensaje captado en ondas cortas	
19.c4		transcripción de un mensaje en clave	
19.d2	en la entrada de un fumadero de opio: "LE LOTUS BLEU"		
22.d2	en la tribuna de la Sociedad de las Naciones: "S.D.N."		
25.d3	anuncio de búsqueda de Tintin: "5.000 YENS DE RÉCOMPENSE; más abajo: "TINTIN" y foto de él en medio		
27.d3	ídem		
32.d4	en una marquesina: "CINEMA"		
32.d5	cartel de "COSMOS PICTURES" para la película "THE SHEI[...] HA[...]"		
33.b2			en una pantalla de cine: "LES ACTUALITÉS MONDIALES"
33.b3			en una pantalla de cine: "PARIS – HONORAT ENLEVE LE GRAND CROSS INTERNATIONAL"
35.b3		tarjeta de presentación del Sr. W.R. Gibbons	
36.a3		Carta manuscrita del Prof. Fan Se-Yeng para Tintin, en la que anuncia que fue secuestrado	
37.b1	pegado en un muro en la calle: "AVIS – Le conseil de guerre de la V ^e Armée d'occupation a condamné a la PEINE DE MORT le nommé TINTIN [...]"		

44.a2	pagaré manuscrito supuestamente de Gibbons		
47.a1		recado en chino para el jefe de la policía	
50.c3	en un vagón de tren: [...]HANGAI”		
53.d4		recado manuscrito: “Lotus bleu” firmado: “Wang”	
60 mitad superior			LE JOURNAL DE SHANGAI con un artículo sobre el Prof. Fan Se-Yang (foto) y uno “UN QUART D’HEURE AVEC M. TINTIN” (2 fotos)
60.d1	en un pasillo de la S.D.N.: “SORTIE”		
60.b4	en viñeta angosta: periódico con artículo, título, subtítulo, texto y foto sobre suicidio de Mitsuhirato		

9. Le crabe aux pinces d’or

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO	CARTA/MENSAJE
2.b1	pintado en el toldo de una terraza de café: “CAFÉ DES SPO[...]”	
4.a1		entre los objetos sacados de la ropa de un ahogado: una cajetilla de cigarros “ARISTOS – cigarettes”;
4.a1		sobre la mesa: dos cartas manuscritas ilegibles; un recado “[...] PLACE [...] [...]HAQUE [...] CHOSE [...] CHAQ [...] A SA P[...] »
7.d4		en el revés de una de etiqueta de papel: “KARABOUDJAN”
9.b	pintado sobre el casco de un barco: “KARABOUDJAN”	
13.a3	sobre dos cajas de madera: “HAUT-FRAGILE-BAS”	
22.b	pintado en el fuselaje de un avión: “CN-3411”	
32.d2	etiqueta de vino tinto: “BOURG[...] VIEUX”	
34.d3		recado manuscrito para el teniente Delcourt: aviso de presencia de ladrones en el desierto
42.c3	pintado sobre el casco de un barco: “DJEBEL AMILAH”	
43.a 2	sobre una cabina telefónica: “[...]HONE”	
43.b2	arriba de la entrada de una oficina de policía: “POLI[...]”	
44.c3	pintado sobre la portezuela de una grúa: “DEPANNAGE LOUXOR”; placa de matriculación “MN-49471”	

45.a3	en un taxi, placa de matriculación "MB-1420"	
62.a4	un recado manuscrito dentro de una caja de regalo con un hueso para Milou: "A Milou, de la part d'un admirateur"	

15. *Tintin au pays de l'Or Noir*

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO
2.b3	pintado en dos lados de una cabina telefónica: "DON DE <i>Simoun</i> "
3.a1	Tintin lee el periódico con cinco malas noticias
3.a4	Haddock lee a Tintin una orden que recibió, de tomar el mando de un barco
4.b2	pintado arriba de la entrada de un taller: "SIMOUN S.A."
4.c4	pintado arriba de la entrada de un edificio: "SPEEDOL"
4.d1	un letrero en una pared: "HUISS[...]"
4.d3	pintado en un lado de una cabina telefónica: "DON DE <i>Simoun</i> "
5.a2	en la pared, arriba de una gráfica: "STATISTIQUES DE VEN[...]"
6.a1	pegados en una cerca de tablas: un aviso de movilización general y un cartel "EL[...]CTRA"
6.c3	pintado en una barda de tabique: "SPEE[...]"
7.a1	pintado en una barda: "SPE[...]L"
7.b1	pintado en una barda: "[...]EDOL SPIRIT"
7.c1	pintado en el lado derecho del casco de un barco: "SPEEDOL STAR"
7.c3	cubierto por el "balón", en la pared, el plano de una ciudad
19.a2	placa de circulación del Jeep de los Dupondt: "5433"
34.a3	en la calle, pintado en una lámina, un anuncio en árabe
37.d3	sostenida por dos manos, llenando la viñeta, una carta manuscrita en árabe, en letras negras sobre papel azul pálido
45.b1	llenando la viñeta, recortes de periódicos con noticias sobre el problema de explosividad excesiva de la gasolina
46.b2	en una cajetilla de polvo para estornudar: "POUDRE A ETERNUER"
53.b4	en cajas de lámina: "SIGNAL ROCKET FLARES"; en letras más pequeñas: "GREEN; RED; BLUE"
61.d3	en toda la viñeta: carta manuscrita en francés, letras negras sobre papel verde

19. *Coke en stock*

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO	CARTA/MENSAJE	PERIÓDICO
1.a1	en la última escena de una película: "FIN"		
1.a3	en un cartel de película: "THE OUT[...]"		
1.b2 y 3	anuncios en la calle: "DAMSAM"; "CAMBO"; "[...]E"; "COUTURE HÉLÈNE"		
2.c4	anuncios en la calle: "Beaulieu"; "BOSTAS, CIGARETTES"; DES AS DANS LE ... (ilegible) »		
2.c1	anuncios en la calle: "Koda[...]"		

	"idées"		
3.a4	un cartel en la pared: "BRIST[...]"		
3.b4	arriba de una entrada: "[...]AFE"		
3.c1	un anuncio en la pared, en un logotipo de "Martini": "ROSSINI"		
3.d2		en toda la viñeta, carta mecanografiada en papel amarillo	
6.a3		en toda la viñeta, carta manuscrita en papel azul	
11.a2			en toda la viñeta: anuncio clasificado, parte de una página
11.d1	anuncio en la calle: "EXCELSIOR"		
14.b3			inclinado, en toda la viñeta: artículo con título, subtítulo, dos fotos
15.b3	en unas tablas clavadas a un poste: "WADESDAH AEROPORT"; arriba, una flecha roja y arriba, texto en árabe		
16.a3	pintado en el fuselaje de un avión: "-OZD"		
16.b2 y 3	pintado en el fuselaje de un avión: "KH-OZD"		
17.a1	pintado en el fuselaje de un avión: "KH-OZD"		
18.a2	en una baúl dentro del avión: "USA" "ER[...]"		
23.b1	pegado en una pared en la calle, aviso de búsqueda: "ON RECHERCHE [...] TINTIN [...] HADDOCK"		
34.a2	pintado en unos bultos: "CAC[...]"		
34.b2	pintado en unos bultos: CAC[...]		
40.a1	pintado en el casco de un yate: "SHEHERAZADE"		
41.a3	pintado en el casco de un carguero: "RAMONA – PANAMA – RP"		
42.c4	en la etiqueta de un botella de whisky: "HAI[...] – BLENDED S[...] – JOH[...] – DIST[...]"		
43.c4	pintado en un baúl de hierro: "C. OLSSON"		
45.d2	en el timón del barco: "FULL"		

49.d3	en un trozo de papel, un mensaje manuscrito		
51.b3	pintada en la parte superior del ala de un avión: matrícula "ADF"		
55.c/4	en el timón del barco: "FULL; HALF; SHOW; STOP; SHOW; HALF; FULL"		
60.b y c	16 recortes de periódicos con las últimas noticias sobre el conflicto y el tráfico de esclavos		
61.d2	un sobre dirigido « <i>a mon cher Milsa-bor</i> », que Haddock lee en voz alta (3)		
62.c y d	en una concentración de coches: letreros "DE 1 A 20; CONTROLE; START" y varios n ^{os} de placas		

20. *Tintin au Tibet*

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO	CARTA/MENSAJE	FICHA TÉCNICA / MAPA	PERIÓDICO
1.a3	en la entrada de un hotel: « <i>HOTEL DES SOMMETS</i> »			
1.b1	en la entrada de un hotel, placas de clubes; única legible: "TOURING CLUB DE (ilegible)"			
2.a2 y 3				llenando dos viñetas: un artículo de periódico
3.d2		un sobre aéreo con 2 timbres de Hong-Kong; letras en tibetano (?); "Monsieur Tintin"; su dirección tachada; "faire suivre" y la dirección de Moulinsart tachada; y "Hôtel des Sommets"		
4.a4 4.b1 4.d2		Tintin lee la carta en voz alta		
4.d4				1ª plana del periódico: <i>Daily</i>

				<i>Reporter</i>
5.a2				en toda la viñeta: parte del artículo sobre la catástrofe aérea y mitad de una foto ajena al tema
6.d2	pintado en el fuselaje de un avión; matrícula "V[...]DAO"			
7.b1			plano de la ciudad: "INDIA; GUIDE TO DELHI"	
9.b1 y 4	en la calle, varios anuncios: "THE BENGAL COMPANY; [...]DELHI; [...]ER; [...]&CO"			
9.c2 y 3	pintado en el fuselaje de un avión: "AIR" y "AIR INDIA" y en una escalinata: "AIR INDIA"			
9.d3	en un botiquín de emergencia: "FIRST AID"			
24.a2	pintado en un baúl de metal: "CALCUTA - D6"			
28.d1	pintado en el fuselaje de un avión: "VT-DRO"			
30.b2	grabado sobre una roca: "TCHANG" y caracteres en chino			

21. Les bijoux de la Castafiore

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO	CARTA/MENSAJE	FICHA TÉCNICA /MAPA	PERIÓDICO
5.a3	en una botella, etiqueta "SCOTCH WHISKY"			
5.a1	en un marco en la pared de la carnicería: "DIPLO[...]"			
6.a2		carta de la Castafiore que Haddock lee en voz alta		
77.a1		telegrama de la Castafiore que Tintin		

		lee en voz alta		
7.b3		telegrama de la Castafiore que Tintin lee en voz alta		
10.c2 y 3 10.d	en un funda de disco, anverso y reverso: FAUST”			
17.d3	en un camión de mudanzas: “[...]MENAGEMENTS CRACQ ^{FRES} ”			
26.b4			en un calendario en la pared: “MONDASS”	
27.b y C				revista <i>PARIS-FLASH</i> : portada con títulos sobre foto en color; artículo interior con texto, un título inferior y fotos b/n con pié de foto
28.a3				contraportada de la revista, con una publicidad: “BROL”
28.d3		telegramas de felicitación que Tintin lee en voz alta		
29.d	en el estandarte de la banda, en letras negras sobre fondo rojo: “HARMONIE DE MOULINSART”			
32.b1 y 2			en la placa del cineasta: “PROD CASTA; PLAN 1”	
40.a2			placas de circulación: “0589F”	
41.c1 y 2 41.d1 y 2				portada de revista italiana <i>TEMPO DI ROMA</i> con foto, título del artículo y páginas a las que remite.
43.b1 y 3				en manos de Tournesol, la revista <i>TEMPO DI ROMA</i>
47.d2		un oficial de gendarmería lee y trasmite		

		por radio una orden de detención		
57.c3				en toda la viñeta, página de periódico con un artículo y título

22. Vol 714 pour Sydney

VIÑETA	ANUNCIO/LETRERO	FICHA TÉCNICA/MAPA
1.a1	en el fuselaje de un avión comercial: "V JET; AUSTRALIAN OVERSEAS AIRLINE; QANTAS"	
1.d1	en un aeropuerto: "SOUVENIRS – POST CARDS"	
1.d3	en un aeropuerto: "BAR ; RESTAURANT"	
2.a1	en un aeropuerto: "KEMAJORAN (DJAKARTA) INTERNATIONAL AIRPORT"	
5.c1	en una botellas de refresco: "Sani Cola"	
8.a1	en el fuselaje de un avión privado: "CARREIDAS 160 JET; G-CATF"	
5.a2	en el fuselaje de un avión privado, cerca de la puerta: "Carreidas 160"	
10.c1 – d3		juego de batalla naval con salvas en voz alta

d) Formas habladas de la lengua

1. Tintin au pays des Soviets

VIÑETA	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
12.b4		desde su barco, los maleantes envían un mensaje por radio
14.b2 y 3 y 14.c1		el Sr. Oliveira da Figueira anuncia su vendimia con un altavoz
32.a2	el coronel da instrucciones: ¡Tintin debe ser derribado!	
47.d4	el director del hospital psiquiátrico lanza un llamado por teléfono tras la huida de Tintin	
54.d	disfrazado como miembro de la secta secreta, Tintin recibe una llamada misteriosa	

2. Tintin au Congo

VIÑETA	DISCURSOS PÚBLICOS	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN	OTROS
N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A

3. *Tintin en Amérique*

VIÑETA	DISCURSOS PÚBLICOS	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO
7.c3			un policía de esquina pide refuerzos para detener a Tintin
9.c			Tintin contesta al teléfono pero nadie habla...
36.b2 - 4		noticiero de radio con información sobre delincuencia	
43.c2			el jefe de la policía reporta por teléfono acerca del fugitivo Tintin
45.a1			Tintin reporta a la recepción del hotel la desaparición de Milou
53.a1		noticiero de radio con información sobre la hazaña de Tintin	
53.a2			el jefe de la banda inquiera sobre el siguiente atentado contra Tintin
54.a2			el jefe de la banda es informado el atentado contra Tintin y promete una recompensa
54.c2			el director de fábrica de conservas informa a jefe del fracaso del atentado
54.c3			el jefe lo reprende y retira su oferta
55.a1			el director intenta calmar a su jefe pero ya le han colgado
57.a	el jefe del hampa llama a formar un frente común contra Tintin		
57.c	un personaje oficial propone un brindis en honor de Tintin		
62.a1	un locutor de radio lee la noticia de la hazaña de Tintin ante un micrófono		

4. *Les cigares du Pharaon*

VIÑETA	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
12.b4		desde su barco, los maleantes envían un mensaje por radio
14.b2 y 3 y 14.c1		el Sr. Oliveira da Figueira anuncia su vendimia con un altavoz
32.a2	el coronel da instrucciones: ¡Tintin debe ser derribado!	
47.d4	el director del hospital psiquiátrico lanza un llamado por teléfono tras la huida de Tintin	
54.d	disfrazado como miembro de la secta secreta, Tintin recibe una llamada misteriosa	

5. *Le Lotus bleu*

VIÑETA	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
12.b4		desde su barco, los maleantes envían un mensaje por radio
14.b2 y 3 y 14.c1		el Sr. Oliveira da Figueira anuncia su vendimia con un altavoz
32.a2	el coronel da instrucciones: ¡Tintin debe ser derribado!	
47.d4	el director del hospital psiquiátrico lanza un llamado por teléfono tras la huida de Tintin	
54.d	disfrazado como miembro de la secta secreta, Tintin recibe una llamada misteriosa	

9. *Le crabe aux pinces d'or*

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO
8.d2 a 4		Dupont informa a Tintin sobre la identidad de un ahogado: es un marinero del "Karaboudjan"; Tintin está muy sorprendido
34.a1 y 2	un noticiero de radio informa sobre los barcos perdidos en una violenta tormenta; entre ellos está el "Karaboudjan"	

43.a		El capitán Allan es informado de la presencia de Haddock
61.d2	la radio informa que gracias a Tintin, una banda de maleantes está en la cárcel	
61.d3 y 4	en « <i>RadioCentre</i> », un locutor anuncia una charla del capitán Haddock sobre “el alcohol, enemigo del marino”	
62.b2 a c2	Haddock da su charla pero de repente desfallece; el locutor anuncia la interrupción de la emisión	
62.c 2 y 3	Tintin llama a la radio para inquirir sobre el estado de salud de su amigo; el locutor le informa que se puso indisposto por un vaso de agua y que ya se siente mejor	

15. *Tintin au pays de l'Or Noir*

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
2.b3		Dupont pide una grúa desde una caseta en una carretera	
3.a3 a 5		Haddock anuncia a Tintin que fue requerido para tomar el mando de un barco	
4.c2 y 3		la secretaria de las grúas “Simoun” recibe una llamada de los Dupondt que han chocado con una grúa	
5.d		un ingeniero de la “ <i>SPEEDOL</i> ” informa al director acerca de la investigación sobre la explosividad excesiva de la gasolina	
7.b4		el director de la “ <i>SPEEDOL</i> ” recibe una llamada de Tintin que dice tener una pista	
10.b4			Tintin recibe la respuesta esperada en código Morse
26.a1 y 3			comunicación entre dos responsables de estaciones de bombeo de una compañía petrolera
42.d2 y 3	Tintin escucha las noticias por el radio		
48.b1 a 3		Tintin informa al jeque que ya sabe dónde su hijo está secuestrado	

19. *Coke en stock*

VIÑETA	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
de 3.d4 a 4.a2	Tintin llama al nº de teléfono de un cierto Sr. Dubreuil, encontrado en una carta dentro de la cartera de Alcazar	
7.b4	Haddock tiene que salir empapado en su bata para contestar el teléfono y resulta que es un error	
de 7.c4 a 8.a1	ahora son los Dupondt los que llaman; quieren entrevistarse con Tintin acerca de Alcazar	
15.a3 a 5	Dubreuil quiere asegurarse quién se está metiendo en sus asuntos y llama a Alcazar, con quien confirma que se trata de Tintin	
18.a1		el avión de Arab Air lanza un llamado de auxilio: el motor izquierdo tiene fallas
18.c3		ahora el avión en perdición está a punto de realizar un aterrizaje de emergencia sobre una playa
26.d1	Mull Pacha ordena que unos aviones de caza vayan a aniquilar a los tres fugitivos	
27.b2		uno de los aviones reporta haber destruido dos tanquetas
27.b2 y c1 a 4	primero Mull Pacha se congratula por el saldo del ataque, pero recapacita y enseguida vuelve a llamar para recordar, fuera de sí, que el blanco eran tres hombres a caballo	
35.d3 y 4		en tierra, la estación R3BO lanza un llamado por radio a K6VM, un barco
36.d1		R3BO da instrucciones en claves a K6VM, el yate "Shéhérazade" del marqués di Gorgonzola, alias Rastapopoulos, quien acusa recibo
51.c3		el avión "Albatros" reporta al submarino "Requin" el haber avistado al carguero "Ramona"
51.d1		el submarino acusa recibo y modifica su rumbo para cruzar la ruta del "Ramona"
51.d2		Rastapopoulos escucha satisfecho la comunicación: sus órdenes han sido
52.c2		el "Albatros" informa que ha encontrado el "Ramona" y da su viñeta
52.c2		el submarino tiene al barco a la vista y se apresta para sumergirse
53.a3		el radio operador del "Ramona" se alegra porque el radio ha vuelto a funcionar y emite señales de código Morse
54.b3		el "Ramona" lanza un llamado angustiado: se

		siente amenazado por un submarino desconocido que navega a sus alrededores
54.c1		informa que está en peligro de ser alcanzado por un torpedo
54.d1		“¡Un torpedo acaba de rozarnos!”
54.d2		a bordo del “ <i>Los Angeles</i> ”, el capitán toma conocimiento de la situación del “ <i>Ramona</i> ”
54.a1		Tintin se alegra porque su llamado ha sido escuchado
54.a2 y 3		el “ <i>Los Angeles</i> ” informa al “ <i>Ramona</i> ” que estará cerca de él en tres horas, pero el carguero teme ser hundido antes
54.c2		el “ <i>Ramona</i> ” da datos sobre la probable identidad de los propietarios del submarino
57.b3		un avión de la <i>U.S. Navy</i> ordena al submarino mantenerse a la superficie y apagar sus máquinas
59.a1 y 2		mientras se queda junto al radio esperando ansioso noticias del submarino, Rastapopoulos capta un mensaje dando órdenes militares de apresarse el “ <i>Shéhérazade</i> ” y de detenerlo a él
59.a4 y 5	Rastapopoulos es avisado que tiene que subir inmediatamente al puente	

20. *Tintin au Tibet*

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	OTROS
16.d3	en medio de la noche, en el campamento, se oye en un radio de pilas el aire de “ <i>Faust</i> ” cantado por la Castafiore	
17.a2 y 4	la voz de la Castafiore sigue y Haddock va a ordenar a los coolies que apaguen su radio	
44.c		un monje tibetano levita y tiene la visión de tres hombres en peligro en la montaña y de un joven de corazón puro que va con ellos
50.d1 y 2		el monje ve ahora a un joven herido acostado en una cueva sobre una cama de ramaje

21. *Les bijoux de la Castafiore*

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN
5.a4 y 5.b1		Haddock quiere hablar con el Sr. Boullu, el marmolista, para la reparación de un escalón,	

		pero le contestan en la carnicería Sanzot	
5.b3 y 4		Boullu promete ir temprano al día siguiente	
12.d4 y 5 13.a 13.b1 y 2		llaman a Haddock desde la gendarmería; el comandante lo pone sobre aviso acerca del posible peligro proveniente de los gitanos	
18.c5 18.d4		Haddock contesta una llamada del semanario <i>Paris-Flash</i> y está complacido con la perspectiva de conceder una entrevista, pero ésta es para la Castafiore, quien le arrebató el teléfono	
20.a1		Boullu se justifica con el exceso de trabajo y promete ir al otro día	
26.b2 y 3		Haddock vuelve a hablar a Boullu; se encuentra pero su esposa dice que no está y que le dará el recado	
26.b2 a 4 26.c1		Lampion llama para felicitar a Haddock; en son de broma le reprocha haber guardado el secreto, pero el capitán ignora de qué se trata. El agente de seguros promete también pasar en unos días con un proyecto para las joyas de la diva	
28.b4 28.c1		ahora son los Dupondt los que felicitan a Haddock, pero éste les contesta enojado diciendo incoherencias	
de 32.b3 a 33.d2	entrevista a la Castafiore, grabada en la sala del castillo de Moulin-sart		
36.b3 y 4		Haddock quiere hablar a la gendarmería pero le contestan en la carnicería Sanzot	
36.c2 y 3		Haddock informa a la gendarmería sobre el robo de una joya de la Castafiore	
41.a3 y 4		Boullu se reporta; se justifica con un compromiso familiar y promete ir al otro día a primera hora. Haddock cuelga muy molesto	
45.a2 a 4		Los Dupondt se cercioran que esta vez sí hubo un robo y Tintin les asegura que así ha sido	
47.d2			la gendarmería lanza una orden general de detención contra los gitanos

22. Vol 714 pour Sydney

VIÑETA	MEDIOS ELECTRÓNICOS	TELÉFONO	RADIOCOMUNICACIÓN	OTROS
5.c3			en un altavoz en el aeropuerto: "DONG" y el anuncio de abordar el vuelo a Sídney por la puerta nº 3	
de 6.b1 a 3		Spalding se comunica a escondidas con su 'jefe'		
6.c3			"DONG" con el último llamado para el vuelo Quantas 714 para Sídney	
8.b2		Gino trae del avión a su patrón un teléfono con una llamada en espera		
9.d1			la torre de control da al avión la autorización de despegue	
9.c3			un hombre que espiaba a los pasajeros se comunica con "XB42"	
145.b1			el avión da a la torre de control su posición e informa que todo va bien	
15.c1 y 2			la torre solicita al avión su posición e insiste ante el silencio del operador de a bordo	
15.d1			la torre anuncia la pérdida de comunicación con el avión	
de 24.b1 a 25.c3				bajo los efectos de una droga, Carreidas confiesa a Rastapopoulos que siempre ha sido un ratero
de 31.a1 a d2				inyectado por accidente con la misma droga, le toca a ahora a Rastapopoulos hablar
38.c2 y 3				una voz interior le habla a Tintin
42.d1	un radio da la noticia del extravío del avión			de nuevo una voz interior habla, pero ahora a Haddock

46.c2 y 3				Ezdanitoff, en comunicación con alguien por su antena, hipnotiza a Carreidas
de 56.a2 a 4			gracias a su aparato, Ezdanitoff conmina a Tintin a que regrese, pero en vano	
33.b2			Ezdanitoff comunica con alguien afuera para preparar el rescate	
de 58.a3 a 59.b3			por medio de su aparato, Ezdanitoff organiza el rescate con una nave espacial, hipnotizando a los buenos y los malos y decidiendo quién se salva y quien no	
59.c1 y 2	un radio en una playa informa sobre la desaparición del avión con sus ocupantes y que la esperanza de encontrarlos se esfuma			
59.d2			un hidroavión anuncia a la torre que ha encontrado una balsa con cinco o seis hombres a bordo	
de 60.a1 a 62.c3	pasan por televisión las entrevistas con los protagonistas de la aventura			
62.d			“DONG” con la última llamada para abordar el vuelo Qantas 714 con destino a Sidney	

3. Breve catálogo de recursos visuales de Hergé

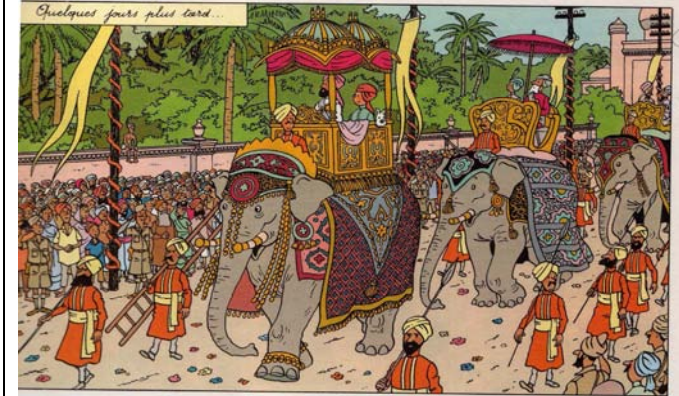
planos	descripción	comentario	ejemplo 1	ejemplo 2
Plano general (PG)	muestra a los protagonistas en su contexto topológico o en una situación geográfica en la cual la acción va a evolucionar		 <p><i>Et alors, capitaine, que diriez-vous d'une petite partie de combat naval?</i></p> <p><i>Volontiers.</i></p> <p>VOL, 9.c2</p>	 <p>BIJ, 12.a</p>

Plano de conjunto (PC)

Muestra un paisaje, una escenografía, un grupo o una multitud. Crea una síntesis, un clima



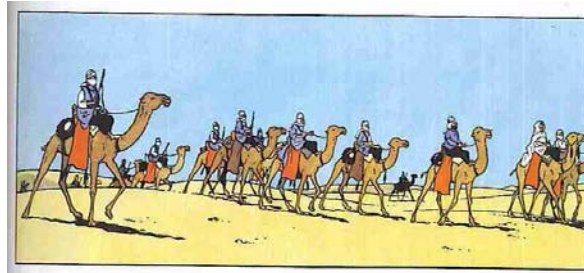
CON, 62.a



CIG, 61.a

Plano de medio conjunto (PMC)

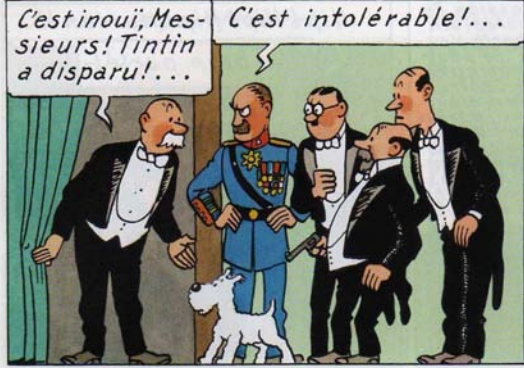



Una parte de la escenografía o de la multitud. Concentra la atención sobre un grupo particular






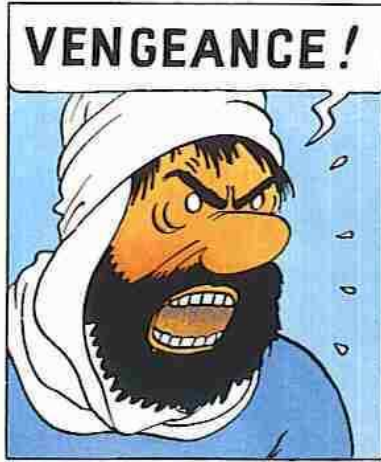

CRA, 39.b1



TIB, 61.a

<p>Plano medio (PM)</p>	<p>Uno o varios personajes en pie. Eventualmente en un espacio que los sitúa sociológicamente</p>		 <p>AME, 58.b1</p>	 <p>CIG, 6.a1</p>
<p>Plano italiano (PIT)</p>	<p>Presenta a los personajes hasta las rodillas. Acerca al observador a los personajes.</p>		 <p>LOT, 48.b1</p>	 <p>LOT, 49.d4</p>

<p>Plano americano (PAM)</p>	<p>Presenta a los personajes hasta los muslos. Acerca al observador a los personajes.</p>		 <p>AME, 6.a2</p>	 <p>COK, 13.a1</p>
<p>Plano acercado cintura (PAC)</p>	<p>Muestra a los personajes a la cintura. Acentúa la intimidad, permite leer sus reacciones psicológicas, el juego de su cara y de sus hombros.</p>		 <p>BIJ, 4.a1</p>	 <p>CRA, 5.c2</p>

<p>Plano acercado busto (PAB)</p>	<p>Encuadra a los personajes al busto. ídem</p>		 <p>CRA, 14.b4</p>	
<p>Acercamiento (AC)</p>	<p>El rostro del personaje invade la imagen. Permite leer su vida interior, sus emociones. Es el plano del análisis psicológico.</p>		 <p>CRA, 37.c3</p>	 <p>COK, 17.c2</p>

Gran acercamiento (GAC)

Muestra un solo objeto, un detalle del rostro por ejemplo. Enfoca en un detalle dramáticamente llamativo.



TIB, 36.b1



VOL, 17.c2

Plano de detalle (PD)


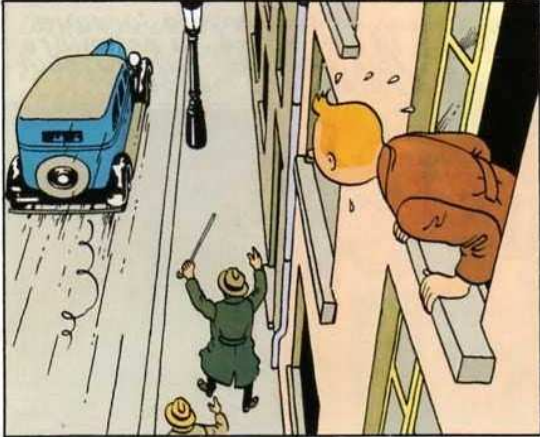
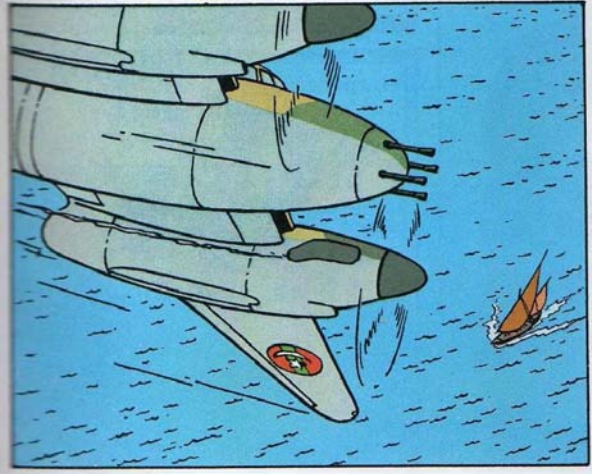
Equivalente de un acercamiento pero para un objeto. Se utiliza a menudo para dar peso a un detalle del escenario


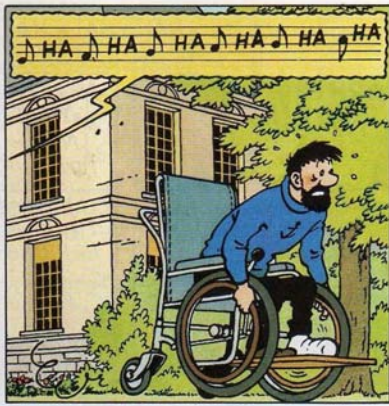



TIB, 30.b2







BIJ, 5.a2

<p>Plano de inserto (PI)</p>	<p>presenta un plano de detalle.</p>	<p>detalle técnico que ayuda a la comprensión de la narración</p>	 <p>AME, 22.a4</p>	
<p>picado (PIC)</p>	<p>Acentúa la impresión de soledad, desamparo o abatimiento del personaje o de un grupo pequeño de personajes.</p>	<p>el ejemplo de la izq. no muestra abatimiento o soledad: simplemente, nos asomamos con Tintin. En cambio, el segundo ejemplo muestra inequívocamente la embarcación endeble debajo del avión de caza amenazante con sus ametralladoras en la nariz</p>	 <p>CRA, 8.b1</p>	 <p>COK, 33.d1</p>

		<p>Esta imagen ameritaba un picado de desamparo, pero aparentemente Hergé todavía no conocía este procedimiento del séptimo arte</p>	 <p>ORN, 22.d3</p>	
<p>contrapicado (CONTRA)</p>	<p>Efecto contrario: engrandece al personaje, le da un aire de poder</p>	<p>estos ligeros contrapicados, como en general en la obra de Hergé, no son precisamente para engrandecer: aquí, Haddock en su silla de ruedas tiene más bien una expresión de cansancio o de</p>		

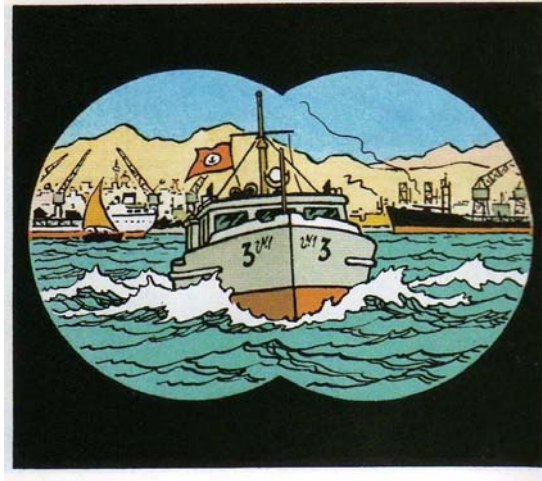
		<p>preocupación. Las 'risas' son parte del ensayo de 'Las Joyas' de Faust por la Castafiore. En la segunda imagen, salta de gusto porque ya le retiraron el yeso</p>	<p>BIJ, 20.b2</p>	<p>BIJ, 56.a1</p>
<p>travelling (TRAV)</p>	<p>movimiento de cámara que sigue lateralmente el desplazamiento del (los) personaje(s)</p>	<p>En la historieta es más difícil que en el cine seguir un movimiento lateralmente. Hergé sin embargo lo restituye magistralmente: basta con las piernas decididamente abiertas y algunos rasgos de polvo. En la segunda imagen, las posiciones de los personajes son las que muestran la progresión del</p>	<p>  <p>CON, 14.c2</p> </p>	<p>  <p>TIB, 15.c1</p> </p>

<p>movimiento (MOV)</p>	<p>muestra gráficamente el flujo del movimiento</p>	<p>caminar</p>	 <p>AME, 4.b2</p>	 <p>CRA, 8.b3</p>
<p>izquierda / derecha (IZQ)</p>	<p>muestra claramente la narración con base en el sentido de la lectura: de izq. a der.</p>	<p>Al llegar Tintin a África, la tierra se le aparece a la derecha porque le falta pisarla; en cambio, al salir de América del Norte, la tierra ya es del pasado: queda a la izquierda.</p>	 <p>CON, 1.b1</p>	 <p>AME, 62.c3</p>

binoculares
(BIN)

da la impresión
que el observa-
dor sostiene los
binoculares

Hergé recurre
numerosas veces
a este procedi-
miento, involu-
crando así al lec-
tor en la narración



ORN, 14.b3

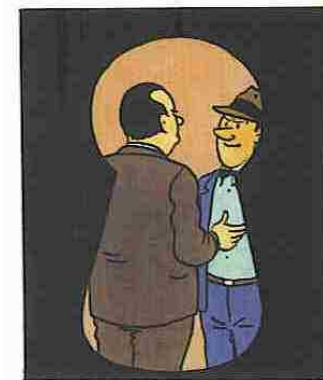


COK, 55.b1

A veces somos
invitados a mirar
por un catalejo o
por el ojo de una
cerradura






VOL, 7.d3



AME, 6.c1

<p>onomatopeya (ONOM)</p>	<p>reproduce gráficamente los sonidos de la narración</p>	<p>Hergé fue uno de los primeros en utilizar las onomatopeyas. Nótese el trazo que les da, en concordancia con la naturaleza del ruido que deben restituir</p>	<div data-bbox="743 240 1255 630" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="940 641 1066 673">TIB, 43.d3</p> <div data-bbox="821 932 1192 1403" data-label="Image"> </div>	<div data-bbox="1444 240 1919 617" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="1619 633 1745 665">BIJ, 36.d3</p> <div data-bbox="1444 688 1919 1143" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="1619 1161 1745 1193">BIJ, 54.b2</p>
---------------------------	---	--	---	--

			<p>TIB, 44.a1</p>	
<p>pensamiento (PENS)</p>	<p>balón en forma de nube para mostrar lo etéreo del pensamiento; unido al personaje por medio de círculos</p>		 <p style="text-align: center;">VOL. 2,c2 y 3</p>	 <p style="text-align: center;">VOL. 2,d1 y 2</p>
<p>piso (PIS)</p>	<p>los personajes caminan sobre el 'piso' de la viñeta</p>	<p>recurso muy frecuente de Hergé para presentar a sus personajes en pie</p>	 <p style="text-align: center;">ORN, 13.a</p>	