

Representaciones de latinoamérica en “Las aventuras de Tintín” de Hergé

Rafael Alberto Barragán Gómez
Universidad Industrial de Santander, Colombia

Resumen: “Las aventuras de Tintín” del dibujante belga Georges Remi (Hergé) hicieron su aparición en 1929 y desde entonces han sido traducidas a más de cincuenta idiomas. Los 23 álbumes publicados han sido criticados por sus presuntas tendencias derechistas y xenófobas. El presente trabajo intenta abordar las representaciones de Latinoamérica en cuatro álbumes de las aventuras de Tintín cuyos relatos transcurren en esa región. El análisis, enmarcado en la noción de estereotipo, empleará métodos propios del análisis de textos visuales desde una perspectiva semiótica y crítica.

Palabras clave: historieta, estereotipo, Tintín, Hergé, Latinoamérica, Línea Clara

Abstract: Georges Remi (Hergé)'s comic book «The adventures of Tintin» appeared in 1924 and has been translated into more than fifty languages. The whole albums have been criticized because of their supposed conservative and xenophobic tendencies. The present article tries to study the representations of Latinamerica in four albums whose plots are held in this region. The analysis, based on the concept of stereotype, will appeal to methods taken from the analysis of visual texts framed in a semiotic and critical perspective.

Keywords: comic, stereothype, Tintin, Hergé, Latinamerica, Light Line.

1. Una historieta controvertida desde su nacimiento

El 10 de enero de 1929 hace su aparición en la vida pública la serie de álbumes ilustrados *Las aventuras de Tintín* del dibujante belga Georges Remi, Hergé. La historieta apareció por primera vez en tiradas dentro de un suplemento llamado *Le Petit Vingtième*, dirigido a niños y jóvenes de *Le Vingtième Siècle*, un diario ultraconservador, nacionalista y de orientación clerical dirigido por el abate Norbert Wallez, un abate que siempre hizo públicas sus tendencias antisemita y anticomunista y que además era un confeso admirador de Mussolini.

El primer álbum, *Las aventuras de Tintín, reportero del “Petit Vingtième”, en el país de los soviets* (1929) narra las aventuras de este inefable adolescente en la Unión Soviética, al tiempo que constituye una sátira implacable al naciente sistema socialista. Si bien para algunos esta narración no es más que una “grosera caricatura de los soviets” (Sterckx, 1996: 24), esta historieta, convertida en álbum al año siguiente de su publicación en el suplemento ya mencionado, es valiosa no sólo porque fue el primero de los veinticuatro álbumes editados, sino porque sintetizó dos rasgos característicos de esta obra: el estilo denominado línea clara y el contexto político donde se desarrollan los eventos.

El país de los soviets suele exhibirse como prueba irrefutable para criticar la ideología conservadora y las tendencias reaccionarias de Hergé. Otros, por el contrario, creen que allí se muestra la manera como el dibujante belga se anticipó al totalitarismo soviético. Si se hace una lectura desapasionada del texto, puede apreciarse que las dos afirmaciones pueden ser plausibles, dado que en medio de la sucesión vertiginosa de un sinnúmero de aventuras, se muestran explícitamente los desmanes y engaños del sistema soviético encarnado por personajes prototípicamente malvados como puede verse en las figuras 1 y 2:

Figura 1



Figura 2



En la segunda salida del héroe, *Tintín en el Congo* (1930) la visión colonialista se hace evidente. Este álbum es uno de los más polémicos por la representación de los africanos como seres indolentes, ingenuos y hasta torpes, en contraste con los colonos que son representados como los portadores de la civilización. Sirva la figura 3 para ilustrar esta idea:

En líneas generales, *Tintín* es una historieta que ha motivados debates acalorados desde su primera edición hasta nuestros días. A todas estas acusaciones pueden añadirse las de antisemitismo, por la ideología profesada por el director del diario donde se publicaba la historieta y hasta de misoginia, por la presencia marginal o casi nula de las mujeres. Calificativos que, en todo caso, demuestran un escaso conocimiento de los aspectos formales y de contenido de la historieta cuyo número de álbumes alcanzó los 24.



Figura 3

2. La Línea Clara: cuando la forma es contenido

2.1. Hergé y la Línea Clara como concepto estético

Una de las características más representativa del trabajo artístico de Hergé consiste en su empleo magistral del concepto de Línea Clara en el dibujo de los personajes y objetos que conforman la composición de cada viñeta.

Sin que se le pueda atribuir la paternidad de dicho concepto (González, 1999: 22; Hernández, 1999: 12), la obra de Hergé representa a cabalidad la idea de Línea Clara¹. Este estilo gráfico se caracteriza por el trazo limpio, los colores planos y el desarrollo lineal de la historia. Puede verse que la línea clara no solo aparece como elemento estrictamente gráfico, sino también como una forma de narración sin sobresaltos, siempre desde un punto cronológico que marcha ininterrumpidamente hacia adelante.

¹ Existen varias versiones sobre el origen la línea clara. En Wikipedia se atribuye su origen a la tradición franco-belga: Edgar Jacobs, Jacques Martin, Bob de Moor. A. Pons dice que George McManus, historietista norteamericano, es el más claro precursor de esta tendencia. Por su parte, autores españoles como González Lejárraga proponen como iniciador al dibujante Francisco López Rubio, en la España de los años veinte.

La línea clara busca, más que adornar, facilitar la lectura fluida de la narración. Es un recurso narrativo valioso para los historietistas. La página www.tintinologo.com resume así el concepto:

El autor dibuja con un trazo muy depurado entintado con un grosor constante. Todas las líneas del dibujo, las del primer plano, las del segundo y las del fondo, todas las zonas del dibujo, las de las zonas en luz y las de las zonas en sombra tienen el mismo peso. Hace una “traducción de la realidad a «línea clara»; cuida al máximo los detalles del dibujo que resuelve con sencillez para que no entorpezcan la lectura. No utiliza sombras propias ni arrojadas salvo en casos excepcionales como manchas sólidas de negro si facilitan la comprensión del dibujo. Se reservan los colores más intensos para los personajes, que resaltan sobre el fondo.

Sin embargo, es casi inevitable que el nivel de elaboración de las viñetas, caracterizadas por la prolijidad en la representación de las escenas, pueda ser interpretado como un culto a lo ornamental o a lo meramente accesorio.

Una tesis alternativa a la anterior debería plantear que el perfeccionamiento progresivo del concepto de Línea Clara en Hergé (compárense las toscas y poco retocadas viñetas de las primeras ediciones publicadas en series en *Le Vingtième Siècle*, con el trazo nítido de estas mismas historias cuando comenzaron a ser editadas por Editorial Casterman, ver imágenes de viñetas de Tintín en el Congo y Tintín en América) no obedece solamente a esa supuesta tendencia hacia el virtuosismo, sino al hecho de que sus álbumes, especialmente a partir de *El loto azul* (1934), se apoyan en una investigación minuciosa sobre los espacios, objetos y personajes que, además de lograr ese impactante efecto de realidad, contribuyen a la afirmación del efecto ideológico de la historia².

Es en este sentido en el que se entiende la Línea Clara como concepto estético; como un estilo gráfico que pone la forma al servicio de la elaboración paciente y tenaz de un mensaje, de un contenido. Tal y como afirma Sterckx al referirse al estilo constante e invariable en los álbumes de Hergé:

En cincuenta años, un dibujo siempre fiel a sus opciones, igual a sí mismo. Pero ¡cuántos regímenes de funcionamiento! Es verdad que un arte gráfico tan sometido a la representación, al sistema de representación occidental, necesariamente tenía que ilustrar, no solamente a los clisés de lo imaginario, sino también a los de las ideologías dominantes (1982: 25).

Como veremos a continuación, la opción de la Línea Clara, más que una decisión orientada a captar la atención del lector juvenil mediante el recurso al realismo extremo, busca conferir verosimilitud a la narración para ponerla al servicio de un apasionante juego de contradicciones característico de todos sus álbumes.

2.2. La Línea Clara como ideología

Antes de abordar el tema de la representación de Latinoamérica en Tintín, es conveniente desarrollar una breve exposición sobre los efectos ideológicos del estilo de la Línea Clara.

² Al respecto puede consultarse el delicioso texto titulado *El museo imaginario de Tintín* (1982) donde se muestra el agudo conocimiento que tenía Hergé sobre las culturas africanas y suramericanas, especialmente en lo relativo a los objetos rituales que, tras una minuciosa investigación, son reproducidos en varios álbumes. Incluso en *El loto azul* aparecen avisos en escritura china auténtica, casi siempre con mensajes contra el colonialismo japonés.

Como se afirmó desde las primeras líneas, la obra de Hergé ha sido criticada por su incorrección política. En efecto, ni siquiera sus más firmes defensores han podido desconocer las muestras explícitas de etnocentrismo presentes en álbumes como *Tintín en el Congo*. Aún hoy se producen demandas contra esta historieta polémica. No puede decirse lo mismo de otras ediciones donde se aprecia un espíritu de denuncia, tal y como ocurre en *El loto azul* que, de comienzo a fin, es una crítica implacable del intervencionismo japonés en China y en *La oreja rota*(1937) y *Tintín y los pícaros*(1976), álbumes que satirizan el sistema democrático de la ficticia república suramericana de San Teodoro (o San Theodoros), cuya realidad social y política no dista de la los países de esta región del continente sometidos a regímenes militares desde el siglo pasado.

A las anteriores historias puede sumarse *El cetro de Ottokar* (1938), un álbum que hace una parodia de dos países probablemente eslavos, pero en el cual la cuestión política queda subordinada a la aventura policíaca de la búsqueda del cetro robado al rey de Syldavia, país en permanente lucha contra su vecino Borduria.

Pero pensar la ideología solo en términos políticos conduce necesariamente a una reducción de este concepto, porque si se define como cualquier sistema de creencias socialmente compartidas (van Dijk, 1998), es claro que el espectro que cubren los sistemas ideológicos rebasa el ámbito de la confrontación entre facciones que buscan el poder.

En consecuencia, si se ha expresado que el estilo gráfico de la Línea Clara sirve no solo a una concepción bien arraigada sobre la forma en la historieta europea y, de paso, a la fluidez de la narración, es inevitable que tal estilo también refleje y consolide una determinada idea del mundo a la cual no podía ser ajeno un personaje como Hergé. En efecto, tenemos la ventaja de conocer las condiciones de producción de estos textos (la pertenencia a la planta de personal de un diario abiertamente conservador, católico y cuyo director simpatizó públicamente con el fascismo) y de ello pueden extraerse interpretaciones plausibles sobre la causa del colonialismo y anticomunismo de Hergé, pero las presuntas tendencias misóginas y antisemitas son menos sustentables a partir de dicho contexto histórico y mucho menos a partir de lo que muestran los textos por sí solos.

El efecto ideológico de la Línea Clara vendría a entenderse – para usar una expresión de U. Eco- como la necesidad de hacer una “declaración ideológica relativa al universo de valores” presentes en Tintín. Ya se ha dicho que antes que ornamento, la Línea Clara es recurso puesto al servicio de la narración, pero, consciente o inconscientemente, repercute en la reproducción de valores que, como todo sistema axiológico, es relativo en virtud de su inserción en unas coordenadas espacio-temporales específicas.

Podrían resumirse algunos sistemas de valores correctos e incorrectos políticamente en la obra de Hergé de la siguiente forma: el racismo se sintetiza en la representación de algunos grupos étnicos como poco autónomos e incapaces para decidir sobre su destino. El colonialismo en la exaltación de la presencia benéfica del centroeuropeo en sociedades tecnológicamente rezagadas. La misoginia en la inexistencia de la mujer en los relatos (salvo en aquellos álbumes donde aparece la soprano Bianca Castafiore, cuyo rol es más bien marginal). Pero de la misma manera podrían postularse valores más “ecuménicos” poco ligados a cuestiones de tinte partidista (lo cual podría interpretarse como un reflejo de las convicciones ultra católicas de

Hergé): la denuncia de la injusticia, por la sátira permanente a los caudillos de toda pelambre; la solidaridad, que es un tema constante, en especial a partir de la aparición del capitán Haddock. La lealtad, pues Tintín parece estar comprometido con la causa de la justicia y la verdad. Probablemente, la mejor síntesis entre el carácter poético del dibujo y la preocupación por la verdad histórica sea el álbum *El loto azul* difundido a partir de 1946 (Boudineau, 1992)³.

La argumentación sobre la validez de estas conclusiones parciales no constituye el tema del presente trabajo, pero las mismas pueden ser útiles para introducir el centro de interés del presente análisis: la representación de Latinoamérica en Tintín. En esta discusión se apelará al concepto de la representación basada en el estereotipo con sus dos acepciones: por un lado, su condición de rasgo constitutivo del lenguaje de la historieta (Medina, 1992; Eco, 2010) y, por el otro, su efecto simplificador de los fenómenos sociales (Amossy y Herschberg, 2005). Se intentará mostrar cómo en el caso de la historieta se corrobora el principio de que la forma es contenido.

3. Dos acepciones de la noción de estereotipo

3.1. El estereotipo como elemento significativo de la historieta: perspectiva semiótica

La historieta es una estructura narrativa que integra signos visuales de naturaleza icónica y elementos de escritura fonética (Gubern, 1972: 107). Es uno de los géneros más industrializados de los medios de comunicación de masas y recoge elementos de la literatura, el cine, el teatro, la pintura, la fotografía, la novela, la publicidad. Según Gubern, su rasgo definitorio consiste en que la viñeta – unidad significativa o pictograma – permite que el espacio adquiera “dimensión de temporalidad” pues “la viñeta está compuesta con signos icónicos estáticos, que a pesar de su inmovilidad pueden asumir una dimensión temporal gracias a las convenciones de su lectura” (Gubern, 1972: 116). Es lo que el mismo Gubern denomina el “espacio temporalizado” o “tiempo espacializado”.

Gubern afirma que la historieta tiene “convenciones específicas” de las cuales la más destacada es el globo. Por su parte González (1992) considera que los estereotipos hacen parte importante de estas convenciones, pues su empleo “ahorra tiempo y ubica al personaje como perteneciente a un género preexistente a la obra, con características precisas que las de otro estereotipado” (1992: 46). Si bien González reduce el concepto a la representación de los personajes, su definición es válida en el sentido en que el estereotipo garantiza una cierta economía del sistema semiótico de la historieta.

Uno de los análisis más rigurosos de la función del estereotipo, no sólo en las historietas sino también en los subgéneros de la cultura de masas, lo hizo U. Eco (2010). El semiólogo italiano cree que las exigencias de consumo propias del medio

³ Gubern (1972: 138) considera que es un rasgo característico de la historieta el uso de la metonimia cuando se quiere expresar “lo físico por lo moral”. Para este estudioso de los lenguajes visuales este rasgo proviene de su predominio en la “iconografía de todas las mitologías y artes populares en las que los valores éticos encuentran una eficaz traducción comunicativa en valores (y signos) estéticos (por ejemplo: el héroe apuesto, el malvado físicamente repugnante, la doncella rubia y de piel blanquísima, etc.)”.

donde inicialmente surgió la historieta, forzaron a sus creadores a adoptar recursos expresivos que garantizaran una lectura fluida de las narraciones.

Las primeras historietas, especialmente aquellas publicadas diarias o semanalmente, que solo disponían de tres o cuatro viñetas por capítulo, acudían a representaciones estereotipadas, pues con tan poco espacio no había otra alternativa que suministrar un producto más bien mediocre:

Obligado a reemprender la narración al cabo de un día o de una semana, el autor se ve impulsado a proponer situaciones y personajes estándar precisamente para poder ofrecer al lector puntos claros de referencia sin exigirle un esfuerzo de memoria (Eco, 2010: 194).

Este aspecto, según se desprende del análisis de Eco, será fundamental para cualquier creador que pretenda hacer de su trabajo gráfico una auténtica obra de arte, pues con las restricciones mencionadas, no es esperable una obra de gran valor estético.

Como producto representativo de su género, incluso cuando las ediciones comenzaron a publicarse en álbumes independientes, había restricciones de espacio al artista y a sus colaboradores, como puede inferirse de los comentarios del propio Hergé:

Pues el comic obedece a las leyes del folletín, es decir, que cada página debe terminarse en lo posible, en un toque final que sea bien un «suspense» o un gag(...). Se calcula, según el número de letras y de signos que cuentan, el espacio que van a ocupar en el dibujo. A este respecto utilizamos una especie de cuadrícula que indica el número de signos que caben en una anchura determinada y, por consiguiente, el número de líneas que serán necesarias (Hergé, 1996: 10-14).

Aún con estas exigencias, en Tintín, considerada una historieta que rebasa la simple condición de producto para el consumo masivo (no es una historieta asequible para el grueso de la población), el recurso a los estereotipos no es una constante. Ni siquiera en sus comienzos, cuando se publicaba en tiradas periódicas, la presión del espacio menoscabó su calidad estética ampliamente reconocida.

Cuando Hergé construía narraciones desarrolladas en países lejanos, la representación de los objetos siempre estaba precedida por una minuciosa investigación de campo que permitía una reproducción muy exacta de los objetos, los espacios y los personajes, como se aprecia en las figuras 4, 5 y 6:



Figura 4

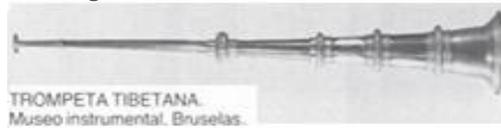


Figura 5

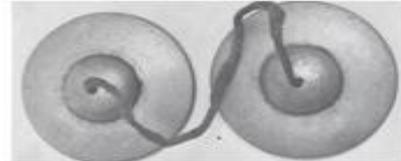


Figura 6

Un estudio sobre *El loto azul* sirve para corroborarlo:

Contrairement aux albums précédents, dans lesquels le *Congo* (1930) et *L'Amérique* (1932) sont seulement un décor de papier, *Le Lotus bleu* s'insère dans une réalité chinoise beaucoup plus fouillée, impression confirmée par la lecture d'ouvrages universitaires publiés à l'époque. En ce qui concerne les paysages, Hergé évite les clichés à risques (rizières en terrasses, crêtes en brumeuses...) et se contente de suggérer rapidement une champagne plate et humide autor de Shanghai (... des montagnes aux pentes abruptes parsemées de conifères, dominant Hou-Kou, à l'ouest de Shanghai (Boideneau, 1992: 24).

En este mismo álbum, Tintín le aclara a su compañero de aventuras, el pequeño Tchang, que así como no todos los blancos son “diablos malos”, tampoco es cierto todo lo que se dice de China. Véase la figura 7:



Figura 7

La presencia de personajes aparentemente estereotipados en algunas ediciones de Tintín en lugar de servir como estrategia mnemotécnica propia de la historieta para facilitar la lectura fluida, funciona como un “auténtico objeto de ironía consciente” –

para usar una expresión de Eco – que apunta a convertir las restricciones del medio en posibilidad expresiva al servicio de la historia.

Los estereotipos, también llamados estándares o *topoi* en la obra de Eco y que se oponen a los tipos o representaciones originales no convencionales, aparecerán esporádicamente en los álbumes de mayor factura estética y literaria de Hergé. Se consolida entonces una auténtica obra de arte en un medio aparentemente hostil para ella: el de los *mass media*.

3.2. El estereotipo como simplificación de la realidad social: perspectiva sociológica

El concepto de estereotipo tiene una explicación en sociología que difiere en su orientación, pero está bastante relacionada con la ofrecida por la semiología. El interesante trabajo de Amossy y Herschberg (2005) ofrece una explicación que puede ser útil para el propósito del presente análisis.

El término estereotipo tiene un origen común con el de cliché: el campo de la tipografía. Las autoras retoman la definición de Larousse (1875): “impreso con planchas cuyos caracteres no son móviles, y que se conservan para nuevos tirajes.” (2005: 30). La noción pasa al área de las ciencias sociales desde los años 20 del siglo pasado para designar aquellas “imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas preexistentes, a través de las cuales cada uno filtra la realidad de su entorno.” (2005: 31)

Nadie puede andar por el mundo sin estereotipos. Sin estas imágenes “el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello.” (2005: 32)

En últimas, el estereotipo es la única manera de conectar una experiencia singular con un marco general de pensamiento, única vía para la comprensión. Visto así, parece que el estereotipo no tiene nada extraordinario y es parte esencial del mecanismo de la significación. Pero la psicología social anglosajona insistió en su carácter reductor y nocivo para el pensamiento, pues se redefinió como un proceso de empobrecimiento y simplificación excesiva de lo real; algo así como “una visión recortada” del otro que inevitablemente presupone un prejuicio sobre los demás. (2005: 32)

Si el estereotipo se da como una creencia no confirmada por pruebas, sino a partir de visiones prejuiciosas, hechos dados o imágenes reductoras de los cuales no hay certeza alguna, esto no puede servir como fundamento para criticarlo por empobrecer nuestra percepción de la realidad, pues como afirman las autoras:

El estereotipo esquematiza y categoriza, pero estos procedimientos son indispensables para la cognición, aun cuando conduzcan a una simplificación y una generalización, a veces excesivas. Necesitamos relacionar aquello que vemos a modelos preexistentes para poder comprender el mundo, realizar previsiones y regular nuestras conductas.” (Amossy y Herschberg, 2005: 33-34)

El valor del concepto de estereotipo en la sociología, más allá de si se asume peyorativa o positivamente (o más bien como algo inevitable en la constitución de un imaginario social), nos sirve para analizar la relación del individuo con el otro o

consigo mismo, o las relaciones entre grupos sociales. En el lenguaje común persisten las acepciones del estereotipo como un grupo de visiones colectivas muy rígidas: el viejo judío avaro, el científico distraído, los mexicanos perezosos, los colombianos traficantes, etc. Pero esto impide un aprovechamiento fecundo de dicha noción, especialmente en el análisis de las interacciones sociales y la comunicación.

Es posible que en el lenguaje de la historieta persistan las representaciones estereotipadas bien sea por cuestiones de exigencia del lenguaje del género o por prejuicios sobre aquello que se representa⁴, pero no parece ser éste el caso de Tintín pues, como veremos, tanto la representación de objetos, escenarios e incluso personajes se apoya en indagaciones cuidadosas que incluyen visitas a museos, recorte de periódicos y fotografías que garanticen una reproducción fiel de lo que constituirá el material de la narración.

Veremos si en la representación de Latinoamérica, Hergé acude imágenes estereotipadas de esta región y, en caso de que lo haga, si estas representaciones tienen su origen en actitudes fundamentadas en la ideología políticamente incorrecta que sus críticos le han endilgado.

3.3. Estereotipos de Latinoamérica en cuatro álbumes de Tintín

De los 24 álbumes editados de Las aventuras de Tintín, cuatro de ellos se relacionan con Latinoamérica: uno hace alusión a Perú: *Las 7 bolas de cristal*, edición original de Casterman en 1948 y traducción al español de Juventud en 1961; otro transcurre completamente en Perú: *El templo del sol*, edición original de Casterman en 1949 y traducción al español de Juventud en 1977; los dos restantes transcurren en la República de San Teodoro, un país imaginario ubicado en Suramérica donde se aprecian claramente imágenes estereotipadas que, en ocasiones, corresponden más a un país centroamericano que suramericano: *La oreja rota*, edición original de Casterman en 1945 y traducción al español de Juventud en 1960 y *Tintín y los pícaros*, edición original de Casterman en 1976 y traducción al español de Juventud en 1976.

El análisis de la representación de Latinoamérica se elaborará a partir de la forma como se reproducen tres categorías de la realidad: personajes, objetos y paisajes. Ya se ha explicado que el criterio estético que marca el grafismo de Hergé es la Línea Clara, y este concepto facilita en buena medida el ejercicio interpretativo.

⁴ Debe aclararse en este punto, que el estereotipo es una imagen o representación cristalizada, en tanto que el prejuicio es una actitud adoptada ante un grupo o una sociedad. Para Allport, citado por Amossy y Herschberger, “el estereotipo legitima a menudo una antipatía preexistente, en lugar de ser la causa de ésta.(...) No son los atributos del grupo los que llevan a una actitud desfavorable respecto a éste, sino el rechazo *a priori* el que lleva a buscar justificaciones movilizándolo todos los estereotipos disponibles” (2005: 39-40).

En Tintín se superponen claramente la función simbólica, epistémica y estética atribuibles a las imágenes visuales (Aumont, 1992: 84-85). Simbólica porque sintetizan una determinada creencia o concepción de mundo rica y compleja; epistémica porque proporcionan información verosímil sobre algún aspecto de la realidad representada y estética porque su nivel de elaboración formal conduce a una experiencia placentera en el lector. Sirva para ilustrar esta idea una imagen que podría ser juzgada como una visión estereotipada en el sentido peyorativo esbozado en 3.2., pero que, observada con detalle, puede ofrecer información más profunda sobre nuestros países. La figura 8 muestra este fenómeno:

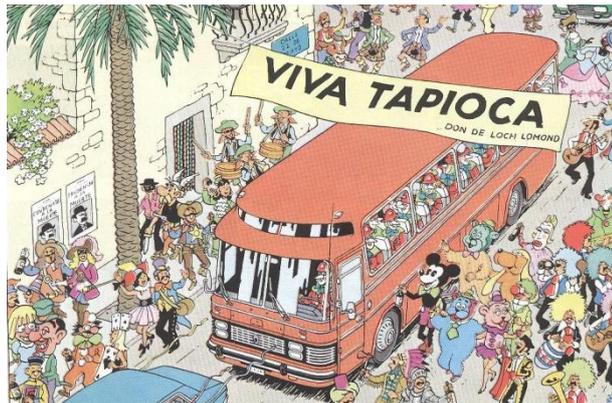


Figura 8

La imagen reúne las tres funciones establecidas por Aumont. Proporciona información sobre la cultura de un país del trópico donde el carnaval es tradición cultural; tiene un nivel sofisticado de elaboración estética que rescata una escena multicolor y, finalmente, denuncia el oportunismo de los gobernantes que no desaprovechan la menor ocasión para autopromocionarse entre la población. Considerada aisladamente, podría pensarse que no es más que un cliché que hace ver al latinoamericano como un ser más dado al jolgorio que a la laboriosidad, pero puesta en contexto resulta ser una crítica demoledora de los regímenes caudillistas que han asolado a la región.

Pero vistas así, las imágenes dejan de significar por cuanto ellas hacen parte de una estructura más compleja de la que derivan su valor semántico. La historieta es ante todo un texto de carácter verbovisual si nos atenemos a la definición propuesta por Abril: textos que promueven “la interacción entre la palabra escrita y el espacio tipográfico.” (2007: 63). Puede concluirse que ese espacio tipográfico, es un “espacio sinóptico” en tanto que corresponde a una forma de experiencia visual que integra el conjunto de componentes heterogéneos: íconos, índices, símbolos, signos escriturales, fotográficos, pictóricos, gráficos, etc. relacionados funcionalmente y puestos al servicio de la significación.

Una cuestión clave para el análisis propuesto en este documento tiene que ver con el hecho de que la página de una historieta como Tintín sigue fielmente los preceptos convencionales del folletín, razón por la cual debe desarrollar un asunto en cada página con el fin de que la lectura sea lo más fluida posible y sin sobresaltos. En este sentido, es aconsejable que el análisis de cada viñeta se produzca en relación con la página de la cual hace parte. Por razones de espacio no se hará este ejercicio, aunque las muestras que se presenten no dejarán por fuera la debida contextualización.

En el análisis crítico propuesto por Abril, se suman a las dimensiones cognitiva y sinestésica a la ya referida del espacio sinóptico. Lo cognitivo se refiere a que la

participación de lo visual en el espacio sinóptico trasciende la mera representación figurativa y se dirige hacia la expresión de conceptos cada vez más abstractos. En el caso de la historieta este proceso solo se presenta en estructuras narrativas que superan con creces las limitaciones del cerrado sistema de convenciones de este género y que, como en el caso de Tintín, son capaces de transformar lo que sería simple estereotipo (*Topos* en el lenguaje de Eco) en posibilidad para la presentación de ideas más abstractas.

La integración de lo sinestésico, es más problemática en la historieta, pues los recursos disponibles para integrar lo visual con experiencias sensoriales diversas se limitan a la onomatopeya y el uso de encuadres cinematográficos. Solo los grandes historietistas pueden lograrlo. Finalmente, aparece la integración de la alegoría al espacio sinóptico. Con ésta se convierten las imágenes convencionales de un determinado concepto.

Como texto, la historieta es un objeto cultural mediado al tiempo que constituye un dispositivo de mediación de otros procesos culturales; es una “entidad sintáctica pero siempre en la interacción de determinaciones semánticas y pragmáticas.” (Abril, 2007: 87)⁵.

En el análisis que se propondrá a continuación, se intentará articular estas dimensiones de la textualidad fundamentalmente con un objetivo: demostrar que lo que aparentemente es una representación estereotipada de una sociedad y de sus miembros, puede trascender la mera figuratividad y funcionar como símbolos.

Los personajes: se han escogido las imágenes de indígenas, mestizos y caudillos militares. Si bien los rasgos corresponden al prototipo de estos grupos étnicos y sociales, las características psicológicas y morales de los individuos reflejan una enorme variabilidad en el caso de los indígenas (no los idealiza pero tampoco los estigmatiza) y bastante coincidencia con la historia reciente del continente en el caso de los dos caudillos militares enfrentados por el poder en San Teodoro. El espectro de los personajes es diverso y complejo, acorde con la multiculturalidad del que caracteriza al continente.

⁵ Abril (2007) resume el texto como una integración entre un nivel semántico y un nivel pragmático. En el primero, se articulan un nivel de significado (las representaciones del mundo social como categorías, imágenes, contenidos) y un nivel más profundo o simbólico (el de la relación, vínculo y mediación) o nivel profundo de los universos de significados de una sociedad que sustenta las visiones de mundo. En el segundo, se articulan las prácticas discursivas que involucran la producción, distribución y consumo de discursos y las prácticas sociales que incluyen a las anteriores y se contienen la compleja red de “actividades y esferas institucionales: económicas, políticas, tecnológicas y culturales” (2007: 91).

Los mestizos suelen caracterizarse como en las figuras 9, 10 y 11:



Figura 9

Figura 10

Figura 11

Los indígenas se representan como en las figuras 12, 13 y 14:



Figura 12

Figura 13

Figura 14

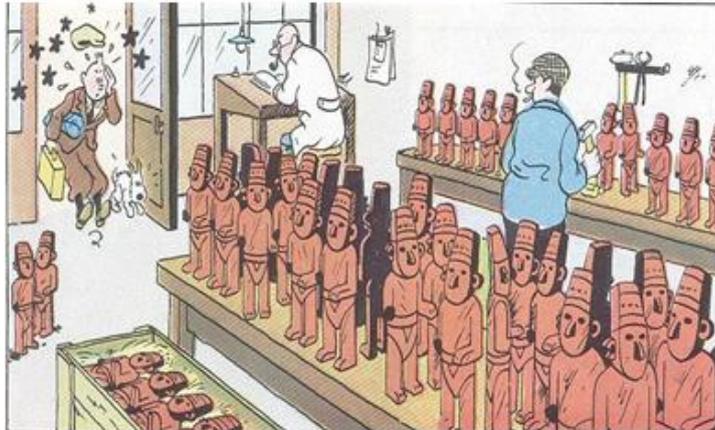
Los caudillos militares como aparecen en las figuras 15 y 16:



Figura 15

Figura 16

Los objetos: bastarán las figuras 17 y 18 para confirmar el celo con el que Hergé representaba los objetos, en especial, aquellos enseres autóctonos. Estas son tomadas de *El museo imaginario de Tintín* y allí se aprecia el trabajo de investigación que



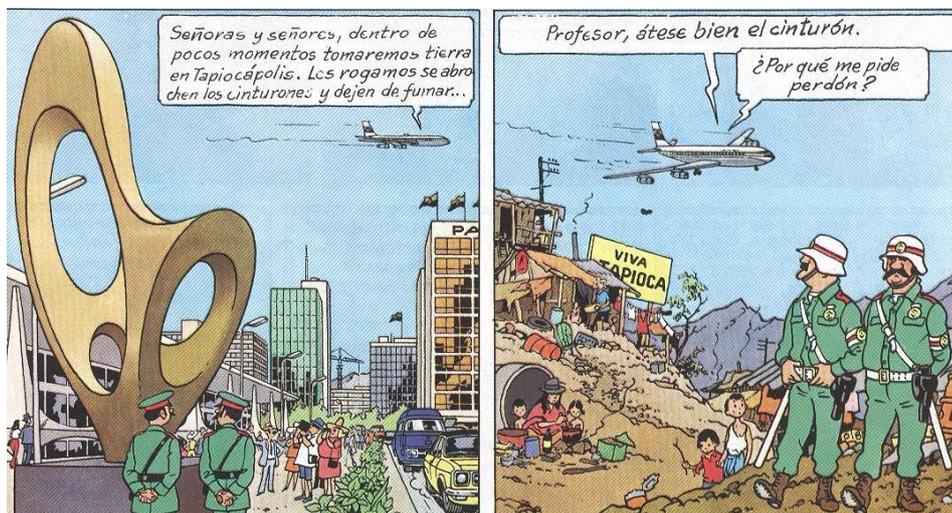
ESTATUILLA DE MADERA.
Personaje masculino. Perú. Alt. 55 cm.
Época precolombina.
Reales Museos de Arte y de Historia. Bruselas.

precedía al a la elaboración de los dibujos:

Figura 17

Figura 18

Los escenarios: son las imágenes donde se refleja con fidelidad el estilo gráfico de la Línea Clara. En general, la representación de espacios abiertos intenta reproducir con la mayor exactitud el espacio geográfico de los acontecimientos, pero su función es la de abrir o cerrar una secuencia con planos generales. Estas imágenes cumplen una función narrativa, aunque son las más logradas en el plano estético. Es común establecimiento de paradojas en donde Latinoamérica se muestra como un



continente de contrastes agudos (figura 19):

Figura 19

4. Conclusiones

Algunas conclusiones parciales de este análisis pueden enunciarse de la siguiente manera:

Las representaciones estereotipadas de la realidad que son propias del lenguaje de la historieta debido a las exigencias del género, explicables por las formas de producción de este tipo de textos y situadas en unas prácticas discursivas muy específicas, no parecen ser la constante en Tintín, especialmente en los álbumes posteriores a *El loto azul* (1934). Si aparecen personajes, objetos y escenarios que parecen satisfacer las representaciones mentales prototípicas de los lectores, no funcionan allí como ayudas mnemotécnicas para agilizar la lectura, sino como sutiles mecanismos de simbolización y contraste entre conceptos que subyacen a la historia. Ese es el efecto ideológico del estereotipo en Tintín y que, en ocasiones, apunta a la exaltación de valores éticos universales. Como dice Sterckx (1996: 25) en Tintín, un camión, antes que un camión, es un Chevrolet 1947. Hechos como este tienen significados más profundos que van más allá de la simple necesidad de narrar historias planas.

Muchas imágenes que podrían ser consideradas meras representaciones estereotipadas o lugares comunes que simplifican la realidad hasta empobrecerla tienen en Tintín la función de vehículo de una posición abierta de denuncia y compromiso político que toma distancia del primer Hergé, en especial del de *Tintín en el Congo* (1930). Para el caso de Suramérica, no queda duda de que paralelamente con las aventuras del joven reportero se ha construido una sátira feroz contra el caudillismo militarista que contribuyó a marchitar el surgimiento de auténticas democracias que permitieran superar las condiciones históricas de pobreza y desarraigo.

La rigurosidad en la investigación antropológica y arqueológica del equipo dirigido por Hergé, es una muestra de su interés por reivindicar el patrimonio cultural de estas naciones que ha sido objeto de un saqueo constante por parte de la intelectualidad europea. La bellísima viñeta de Las 7 bolas de cristal (figura 20) es una excelente muestra de esta actitud profundamente autocrítica de Hergé:



Figura 20

Finalmente, es importante destacar que pese a ser un hombre de su tiempo y un creador en un género que no hace parte de las artes canónicas, Hergé y su obra bien podrían figurar en la historia del arte gráfico como un artista auténtico no sólo por la belleza que caracteriza a sus álbumes, sino por la manera como hizo uso de medios convencionales (*topoi*) para expresar lo difícilmente expresable con tales recursos (tipos).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Gonzalo (2007): *Análisis crítico de textos visuales: mirar los que nos mira*. Madrid, Síntesis.
- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG, Pierrot (2005): *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Edeuba.
- BOIDENAU, Jean-Pierre (1992): “Hergé, extrême-orient et bande dessinée”, en *Mappemonde*, nº 4, pp. 23-28.
- ECO, Umberto (2010): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Debolsillo.
- GONZÁLEZ LEJÁRRAGA, Antonio (1999): “Ensayos en torno a la línea clara”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, año 12, nº 118, pp. 20-24.
- GUBERN, Roman (1974): *El lenguaje de los comics*. Barcelona, Península.
- HERGÉ (1990): *Los archivos Hergé*. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (1996): “Cómo nace una aventura de Tintín”, en *El museo imaginario de Tintín*. Barcelona, Juventud, pp. 10-18.
- HERGÉ (1997): *Las 7 bolas de cristal*. 17ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (1998): *El loto azul*. 19ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (2004): *La oreja rota*. 21ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (2005): *Tintín y los pícaros*. 12ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (2006): *El templo del sol*. 22ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (2007): *Tintín en el Congo*. 13ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERGÉ (2009): *Las aventuras de Tintín reportero del «Petit Vingtième» en el país de los soviets*. 1ª edición. Barcelona, Juventud.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (1999): “Un aniversario como pretexto”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, año 12, nº 118, pp.8-13.
- MEDINA, Luis Ernesto (1992): *Comunicación, humor e imagen: funciones didácticas del dibujo humorístico*. México, Trillas.
- STERCKX, Pierre (1996): “Tintín, trazo a trazo”, en *El museo imaginario de Tintín*. Barcelona, Juventud, pp. 20-25.
- VAN DIJK, Teun A. (1998): *Ideology: a multidisciplinary approach*. Londres, Sage.