



El exotismo del “otro”: chinos, rusos, y africanos en tres álbumes de Georges Remi

Daniela Dorfman¹

Recibido: 16 de diciembre de 2019 / Aceptado: 19 de octubre de 2020

Resumen. Este artículo analiza tres álbumes de *Las aventuras de Tintín* –del historietista belga Georges Remi, conocido como Hergé– y examina el paso de la mirada eurocéntrica y el humor exotizante de *Tintín en el país de los Soviets* (1929) y *Tintín en el Congo* (1930), que le valieron al autor acusaciones de racismo y prohibiciones de venta, a una “risa de los oprimidos” a partir de *El loto azul* (1935), para iluminar los modos en que un cambio en la metodología de trabajo de Hergé transformó sus concepciones y habilitó un nuevo lenguaje, humor, y tratamiento del “otro” y de su cultura, constituyendo así un punto de inflexión fundamental en su obra.

Palabras clave: Exotismo, eurocentrismo, humor, Hergé, Tintín, comics.

[en] The Exoticism of the “Other”: Chinese, Russians, and Africans in Three Albums by Georges Remi

Abstract. This article analyzes three albums of *The Adventures of Tintin* by Belgian cartoonist Georges Remi, better known as Hergé. It looks into the Eurocentric gaze and the exoticizing sense of humor that shaped both *Tintin in the Land of the Soviets* (1929) and *Tintin in the Congo* (1930) and earned Hergé accusations of racism and a ban on sales. The article then goes on to examine a shift towards a “laugh of the oppressed” in *The Blue Lotus* (1935) that will continue in subsequent works. Lastly, it reflects on the ways in which a change in Hergé’s work methodology reshaped his conceptions, enabling a new language, type of humor, and treatment of the “other” and their culture that resulted in a fundamental turning point in his work.

Keywords: Exoticism, Eurocentrism, humor, Hergé, Tintin, comics

Sumario: 1. Introducción; 2. *Tintín en el país de los Soviets*; 3. *Tintín en el Congo*; 4. La fetichización de la nacionalidad; 5. La inflexión de *El loto azul*; 6. Conclusiones; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Dorfman, D. (2020) “El exotismo del “otro”: chinos, rusos, y africanos en tres álbumes de Georges Remi”, en *Escritura e Imagen* 16, 213-225.

¹ CONICET
dorfman1@bu.edu

1. Introducción

En *El loto azul* (1935) Tintín –el famoso personaje creado por el autor belga Georges Remi (Hergé)– ríe junto a Tchang, su amigo chino: “muchos europeos creen que todos los chinos son astutos y crueles, que llevan coleta, que pasan el tiempo inventando martirios y comiendo huevos podridos y nidos de golondrinas”² cuenta Tintín en *off* mientras la viñeta representa con ironía un chino de aspecto casi diabólico, uñas largas, coleta y un traje exageradamente folklórico.

Solamente cuatro álbumes antes el propio Hergé era uno de esos europeos. En *Tintín en el país de los Soviets* (1929) la policía soviética arresta a Tintín y le advierte que será torturado hasta que confiese el motivo de su viaje³. Lo llevan entonces a la sala de torturas, donde lo reciben dos chinos de mirada diabólica, con coleta, vistiendo trajes folklóricos y rodeados de todo un arsenal de elementos de tortura. ¿Por qué Hergé imagina chinos trabajando para la policía del régimen soviético? Nada en el álbum lo justifica y en todo el resto del álbum no vuelven a aparecer ni a ser mencionados estos ni otros chinos.

Entre la mirada eurocentrista y anticomunista de este álbum y la satírico-paródica de *El loto azul* hay cinco años, una carta, un amigo, y un cambio en la metodología de trabajo de Hergé.

2. *Tintín en el país de los Soviets*

Tintín en el país de los Soviets es una dura crítica al régimen comunista mediante la oposición de una Rusia “real” fronteras adentro –caracterizada por el hambre, el vaciamiento de las fábricas, la democracia a punta de pistola, el control de la información– y una “Rusia de exportación”, manipulada por el régimen comunista para dar una imagen de prosperidad –acumulación de trigo, vodka y caviar en los sótanos para la propaganda externa, quema de paja y martillazos sobre chapa para simular el ruido y humo característico de fábricas en pleno y saludable funcionamiento–.

Desde el comienzo de la historia abundan los lugares comunes antisoviéticos. Al partir hacia allí, Tintín promete enviar vodka y caviar, construyendo así la visión externa del régimen que va a contrastar con la Rusia pobre y hambrienta que encontrará al llegar; su Fox Terrier, Milú, se queja por ir a un lugar del que se dice que hay pulgas y ratas, y una vez ahí estará siempre quejándose de tener hambre, sugiriendo constantemente que en Rusia no hay comida ni para los perros y queriendo irse; y en Rusia se refieren a Tintín como “el burgués”⁴.

En este álbum no hay un “bandido” al que Tintín deba atrapar sino que el oponente es el régimen comunista y sus defensores, conformados exclusivamente por policías viciosos que aparecen siempre fumando y tomando alcohol y son llamativamente torpes y faltos de recursos. El álbum es transparentemente anti-comunista (Hergé mismo intentará más tarde impedir que se continúe publicando) y representa a la

² Hergé, *El loto azul*, Barcelona, ed. Juventud, 1997, p. 43.

³ Hergé, *Tintín in the Land of the Soviets*, New York, ed. Little Brown, 2007. Por razones de accesibilidad este álbum fue usado en su versión inglesa para este trabajo. Se hacen todas las traducciones necesarias.

⁴ *Ibidem* pp. 17, 19, 22, 30, 132.

policía rusa con las características que en álbumes posteriores identificarán a las mafias y a las bandas criminales, es decir, usando los mismos procedimientos de acción y vocabulario que por ejemplo Al Capone en *Tintín en el Congo*⁵ o los traficantes de opio en *El loto azul*. Al igual que harán los mafiosos y los bandidos de esos álbumes, en *Tintín en el país de los Soviets* la policía rusa hace desaparecer al enemigo⁶, le ofrece que se les una⁷, lo engaña con disfraces⁸, y abusa del cloroformo⁹. Pero en *Tintín en el país de los Soviets* la policía es, además, especialmente ridiculizada: tratan de matar a Tintín con una simple cáscara de banana en el piso, se desmayan al ver un tigre¹⁰ e incluso salen corriendo cuando Tintín y Milú, a quienes están a punto de atrapar, se hacen pasar por fantasma y perro fantasma usando una sábana! [Fig. 1]. Tintín es siempre más fuerte, ingenioso y efectivo en sus planes, y hasta un perro logra engañarlos.



Fig. 1

Todo el régimen es postulado como un engaño para tontos¹¹ y la razón para deshacerse de Tintín es su profesión de periodista, que le posibilitaría descubrir al mundo la verdad. Tintín no logra en este álbum vencer al enemigo en tanto no desbarata el régimen, pero escribe el reporte para el diario –aunque nunca sabemos si logra hacerlo llegar– y escapa.

¿Cómo se insertan en este contexto los dos chinos mencionados arriba? En la sala de torturas de la policía soviética. Ahí esperan a Tintín, serios, los brazos cruzados, la mirada fija, y rodeados de elementos de martirio. Sus trajes de mangas anchas, pollera y botas, sus narices redondas y pómulos marcados les dan un aspecto temerario y la tensión es acentuada por la viñeta apaisada, donde la falta de todo movimiento o diálogo que determine el tiempo de lectura, sumada a la cantidad y novedad de elementos representados, retienen la atención del lector y generan suspenso [Fig. 2].

⁵ Hergé, *Tintín en el Congo*, Barcelona, ed. Juventud, 2005.

⁶ Hergé, *Tintín in the Land of the Soviets*, *op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹ Al descubrir que la fábrica en funcionamiento era una puesta en escena (“just stage effects”), Tintín dice “That’s how the soviets fool the poor idiots who still believe in a red paradise” [“Así es como los soviets engañan a los pobres tontos que todavía creen en un paraíso rojo”] (p.30, el subrayado es mío. Traduzco yo, mantengo “soviets” como hace el título del álbum en español).

La expresión utilizada en el álbum francés no es peyorativa sino de compasión (se dice “les malheureux” y no “the poor idiots” como en la traducción inglesa)

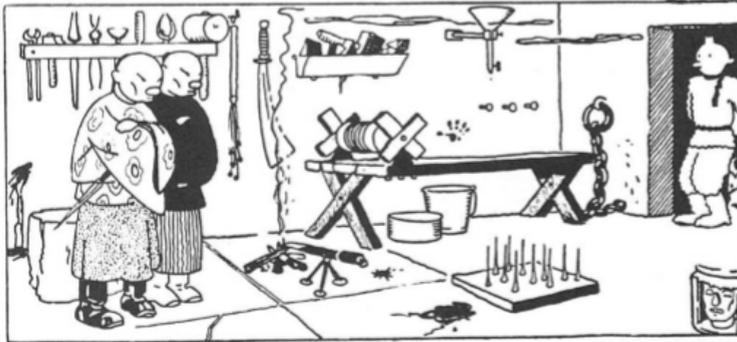


Fig. 2

En cuanto están por empezar, Milú muerde a uno de los chinos torturadores y Tintín quema al otro y los dos chinos saltan y corren y en sus globos aparecen entonces ideogramas chinos y hasta notas musicales. Es especialmente llamativa la última viñeta en que aparecen los chinos, donde mediante un *split panel* el “gran imaginador” nos muestra dentro de la sala de torturas a uno de los chinos saltando y gritando *en chino* y, del otro lado de la puerta, a un oficial del régimen que atribuye los gritos en lengua china ¡a Tintín!

Tras estas ocho viñetas los chinos no volverán a aparecer en el álbum. Su inserción en la historia se limita a lo relativo a la tortura y es justificada con llamativa naturalidad solo por una implícita relación martirio-chinos.

3. *Tintín en el Congo*

La mirada eurocéntrica de la otredad es permanente en *Tintín en el Congo* (1930), y muestra con claridad el racismo que la constituye. En su visita a la colonia belga Tintín asume una actitud paternalista que le valió a Hergé acusaciones de racismo y prohibiciones de venta del álbum a lo largo de los años. En este álbum los ingenuos, supersticiosos y fácilmente manipulables “niños grandes” que habitan la colonia contrastan notablemente con la ciencia, la técnica, y los conocimientos europeos de Tintín.

El primer encuentro con el pueblo africano se da cuando el auto en que viaja Tintín choca con un tren. El auto queda intacto pero el tren, todo abollado, vuelca y deja de funcionar [Fig. 3]. Tintín propone arreglar la “vieja *chuck chuck*”, infantilizando a sus interlocutores con ese reemplazo del sustantivo por la onomatopeya, típico del lenguaje que los adultos usan con los niños; los pasajeros responden “¡Vieja ‘chuck chuck’! ... ¡Era una hermosa locomotora!”¹² y así, rápidamente, se hace explícita desde el comienzo la diferente valoración de los congoleses y de Tintín. Éste soluciona el problema y logra llevar el tren a su próxima, precaria, estación entre los comentarios elogiosos de congoleses maravillados: “el señor blanco muy listo”, “tú ser blanco bueno”, “tú no marcharte”¹³.

¹² Hergé, *Tintín en el Congo*, *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibidem*, pp. 20 y 21.

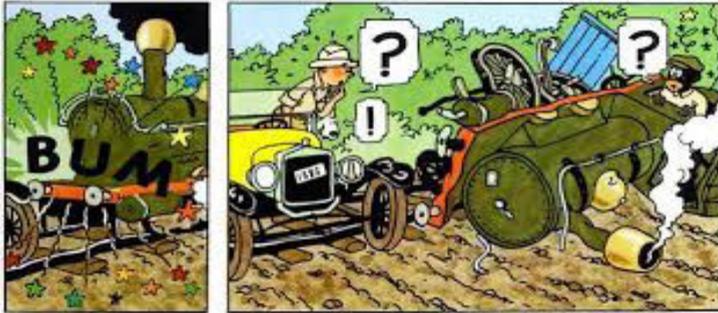


Fig. 3

Este primer encuentro establece los lineamientos desde los cuales se leerá el resto de la historia. La superioridad técnica del auto de Tintín por sobre el tren, el desacuerdo en la valoración de la locomotora, el ingenio de Tintín resolviendo el problema, la admiración de los pasajeros, y la significativa imagen de Tintín conduciendo todo un tren lleno de pasajeros hasta su destino, atribuyen desde el principio el progreso, la técnica y el ingenio al periodista blanco belga, y la admiración ingenua a los habitantes de la colonia.

Tras esto Tintín es invitado a quedarse con la tribu de los babaorom, y su estadía allí reforzará insistentemente esta lectura. El hechicero de la tribu advierte que “Este blanquito li toma demasiada autoridad. Ponto los negritos ya no escuchar a mí, su hechicero”¹⁴ y urde un plan para acusarlo de profanar su religión. Tintín, una vez más, sale del paso gracias a la técnica europea: filma y graba al hechicero hablando sobre el propósito de su plan, así prueba su inocencia y recupera el apoyo de la tribu. Al escuchar en la grabación la voz del hechicero, los congolese meten sus cabezas en el fonógrafo y se preguntan “¿El brujo está aquí adentro?”¹⁵ y al ver la filmación, tiran sus lanzas contra la imagen al grito de “¡Morir!”¹⁶. Esta aparente carencia, por parte de los congolese, del concepto de representación exalta el carácter innovador del “progreso” que les trae Tintín y contribuye a configurar el Congo como lugar primitivo. Sin embargo, toda esta situación es desatada por la profanación del “fetiche sagrado” de la tribu, la estatuilla que *representa* a su dios, es decir que Hergé presenta como falta de toda noción de representación lo que en verdad es manifiestamente un desconocimiento técnico específico de la tecnología para grabar.

La victoria sobre el hechicero inviste a Tintín de una autoridad que le permitirá seguir exhibiendo lo que el álbum postula que trae desde Europa: justicia, ciencia, progreso. Cuando dos congolese pelean por un sombrero Tintín, al estilo salomónico, parte el sombrero en dos y –aunque técnicamente ninguno ha logrado quedarse con el sombrero– igual se van contentos y comentando “¡El blanco ser muy justo!”¹⁷; unos pasos más adelante encuentra a un hombre enfermo y su mujer llorando a los gritos “¡Él enfermo, señor!...Él morir! ¡Él tener malos espíritus que habitan en

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

su cuerpo!” pero Tintín le revisa la garganta, le da una pastilla y solo una viñeta después el hombre ya está levantado, *arco y flechas* en mano, y yendo de caza¹⁸; cuando vuelve a retomar su camino encuentra a un Babaorom desesperado gritando porque “los terribles matuvu” han invadido su territorio, Tintín emprende entonces solo la defensa de la tribu parándose junto a un árbol tras el cual ha escondido un “electro-ímán” que atrae todas las flechas desviándolas de su objetivo, y los matuvu creen que es magia, lo consideran gran hechicero y lo nombran rey.

De este modo, las creencias supersticiosas de los congolese se oponen a los conocimientos de un Tintín que es juez, médico, y físico. Esto establece un marcado contraste entre, por un lado, la razón y los rigurosos conocimientos de Tintín y, por otro, las creencias en fenómenos paranormales y poco racionales típicamente atribuidas a las colonias a lo largo de la historia, para producir así su exotismo en conexión con un supuesto atraso que justificaría las conquistas con un aparente propósito “educativo”.

En la colonia belga que nos muestra Hergé los misioneros establecieron sus instituciones: capilla, hospital, escuela. Cuando un padre se enferma y Tintín se hace cargo de la clase lo vemos señalando un mapa y diciendo “Mis amigos, hoy os voy a hablar de vuestra patria: ¡Bélgica!”¹⁹ [Fig. 4]. En 1946 Hergé modifica esto y lo reemplaza por una clase de matemáticas pero, aunque los números evitan el problema ideológico acerca de lo que se enseña en las escuelas misioneras, el hecho de que Tintín pregunte tres veces a un aula llena de chicos, que por su contextura física no pueden tener menos de 8 años, cuánto es dos más dos y no reciba respuesta, sigue evidenciando prejuicios y concepciones valorativas [Fig. 5].



Fig. 4

¹⁸ *Ibidem*, p. 28. El detalle de que se vaya de caza es muy efectivo puesto que pasa de estar al borde de la muerte, y dejar a su familia desamparada, a estar en posición de *dar* muerte para ser otra vez el proveedor del alimento, subrayando así el mérito y poder de acción del saber de Tintín.

¹⁹ El subrayado es mío.



Fig. 5

Inexplicablemente, Tintín es más diestro también en su relación con la naturaleza y vence a un cocodrilo, mata una serpiente, hace que una boa se coma su propia cola, consigue los codiciados colmillos de un elefante, despedaza un rinoceronte, vence a dos leopardos que atemorizan a todos los congolese, mata a un gorila –y usa su piel para disfrazarse y engañar a otro gorila que había raptado a Milú–, caza ¡quince! ciervos uno tras otro y sin errar un solo tiro, y mata un búfalo no sin antes darse el gusto de montarlo. Los congolese, en cambio, piden a Tintín que los salve de un león ante el cual se inclinan aun después de que Milú lo vence, y salen corriendo ante la sola aparición del leopardo. Este contraste es funcional a la idea de que el dominio de la naturaleza es un rasgo de “evolución” y “progreso” pero, además, pasa por alto el hecho de que muchas culturas tienen como principio no ejercer ese dominio.

A lo largo del álbum el racismo aparece de muchas otras maneras: todas las instituciones están dirigidas por blancos (escuela, hospital, capilla, policía), Tintín huye al encontrarse con el “viejo pigmeo” de la tercera tribu pero confía inmediatamente en el blanco enviado por Al Capone para deshacerse de él y, ya al final, los pilotos de la avioneta que salva a Tintín deciden bajar al ver a “un blanco perseguido”²⁰. Pero hay una forma de racismo que es omnipresente: la que se da a través de la lengua. La lengua de los congolese es fragmentaria y desarticulada, sus oraciones están siempre separadas por puntos suspensivos, no usan conectores ni artículos, muchas de sus oraciones no tienen verbo y cuando lo tienen está en infinitivo, sin marca de persona, tiempo, ni modo. Este uso desarticulado de la lengua, que establece una diferenciación muy notoria respecto de la lengua que usan los blancos del álbum, es otra marca de conquista, de la imposición de la lengua del colonizador. Y, como evidencia la lámina final, la conquista es el verdadero combate que se libra en este álbum a pesar de haber un oponente bien configurado (Al Capone y sus enviados) al que Tintín vence.

²⁰ Hergé, *Tintín en el Congo*, op. cit., p. 59.

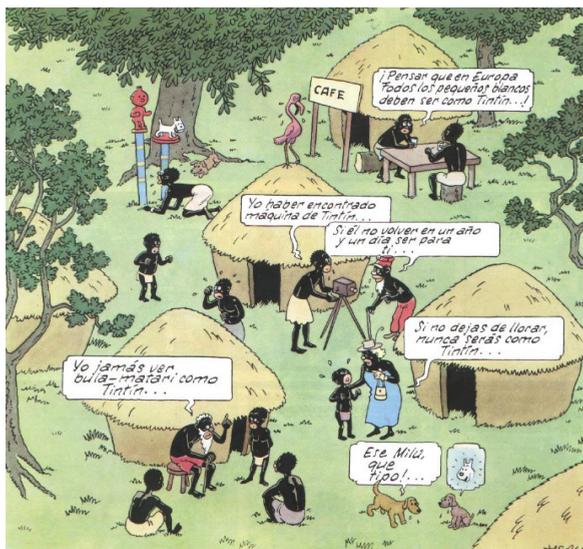


Fig. 6

La puesta en página del final [Fig. 6] nos permite una visión global en la que observamos, en medio de la selva congoleña, un “café” con letrero y todo, un congolés inclinado ante una escultura de Tintín y otra de Milú, y otro pidiendo permiso para quedarse con la cámara que Tintín dejó. Todo en esa lámina está relacionado con Tintín pero no solo como pasado sino lanzado hacia el futuro, ya constituido en mito: una madre dice a su hijo que si sigue llorando nunca será como Tintín, en el café dos congoleños sueñan despiertos “¡Pensar que en Europa todos los pequeños blancos deben ser como Tintín!...”²¹, dos perros recuerdan a Milú y un anciano cuenta a tres jóvenes sobre el “bula-matari” Tintín, sugiriendo la transmisión intergeneracional a que dará lugar el paso de Tintín por África. De esta manera, el triunfo que cierra este álbum es la conquista socio-cultural.

4. La fetichización de la nacionalidad

Tintín en el país de los Soviets y *Tintín en el Congo* son un documento de la mirada que muestra más fielmente la Europa de esos años que los lugares que Tintín visita.

Cuando escribió *Tintín en el país de los Soviets* Hergé trabajaba en

un diario católico, y decir ‘católico’ en aquella época era decir ‘anticomunista’. ¡Se respiraba antibolchevismo! Por consiguiente, [se] inspir[ó] con la atmósfera del periódico y también por un libro (...) que denunciaba violentamente los vicios y las infamias del régimen. Investigando en ello estaba sinceramente convencido de hallar[se] en el buen camino.²²

²¹ *Ibidem*, p. 62.

²² Sadoul, N, *Conversaciones con Hergé*, Barcelona, ed. Juventud, 1986, p. 36.

Del mismo modo, cuando escribió *Tintín en el Congo*

no conocía de ese país más que lo que la gente contaba en aquella época: ‘los negros son unos niños grandes... tienen suerte de que nosotros estemos allá’, etc. Y yo dibujé a estos africanos según estos criterios, con el más puro paternalismo, que era el de la época en Bélgica.²³

En esta etapa en la que Hergé no se documenta y configura los lugares visitados por Tintín a partir de la “mentalidad burguesa belga”, el humor tiene para él preeminencia por sobre la historia y esta concepción –que después va a cambiar– determina la configuración del “otro” en tanto el autor produce exotismo como material humorístico. Hergé busca el gag y producir la risa y se deja tentar por todo ese arsenal de costumbres “raras”, lugares “extraños”, y gente “distinta” que tiene tan a mano. Como resultado, el humor de estos álbumes se funda en la ridiculización del “otro”: los torpes policías soviéticos, los chinos que martirizan pero –como dice Milú– “no son muy estoicos”²⁴ al ser martirizados, los congolese atormentados por animales salvajes, que creen en magias y malos espíritus, que no saben cuánto es dos más dos, y que buscan al hechicero dentro del fonógrafo. La risa de *Tintín en el país de los Soviets* y de *Tintín en el Congo* es una risa europea porque Hergé acudió a las ideas e imágenes con que los europeos identificaban a los chinos, a los soviéticos, a los congolese, es decir, a aquello que produciría fácilmente el reconocimiento.

En uno de sus más citados y productivos ensayos, “El escritor argentino y la tradición”, Jorge Luis Borges refuta que la poesía gauchesca sea la tradición literaria argentina proveniente de los gauchos porque, dice, “los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan (...) hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local”²⁵ que, en su intento de caracterización, falsea al gaucho. En ese ensayo Borges contrasta esta búsqueda deliberada de rasgos distintivos con el Corán donde, dice, justamente el hecho de que *no* haya camellos probaría que fue escrito por un árabe: en tanto para cualquier árabe los camellos eran una parte de la realidad que no se distinguía del resto, no eran algo “especialmente árabe”, Mahoma no necesitaba de los camellos para mostrar la “arabidad” del Corán. Un extranjero, en cambio, lo habría llenado de camellos para arabizarlo. La información del Corán que da Borges es, por supuesto, falsa: en el Corán hay diecinueve referencias a camellos, pero la lógica del color local que desentraña sigue siendo cierta.²⁶

²³ *Ibidem*, pp. 49 y 50.

²⁴ Hergé, *Tintín in the Land of the Soviets*, *op. cit.*, p. 71.

²⁵ Borges, J.L., «El escritor argentino y la tradición» en *Discusión*, Madrid, ed. Alianza, 1998, p. 191.

²⁶ El argumento de los camellos dio pie a múltiples discusiones. En 1951, el mismo año en que Borges da la conferencia que después será publicada como “El escritor argentino y la tradición”, Rafael Cansinos Assens –a quien Borges conocía– publica una traducción del Corán. En la edición mexicana de esa traducción (Mahoma, *El Corán*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Cien del Mundo, 1991) el índice de materias registra cinco referencias a camellos. Partiendo de eso, Gabriel Zaid dice en su texto «Camellos del Corán» que los camellos son diecinueve (Zaid, G., «Camellos del Corán», 31 diciembre 2005, *Letras Libres* <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cultura/camellos-del-coran/>); y Rafael Menjivar Ochoa discute la validez de considerar como presencia de camellos menciones que en su mayoría son metafóricas, es decir que no hablan de camellos de carne y hueso sino de la idea de camellos (Menjivar Ochoa, R., «Camellos del Corán y otros opios», *Tribulaciones y asteriscos*, 17 de noviembre de 2006 <http://rmenjivar.blogspot.com/2006/11/camellos-del-corn-y-otros-opios.html>)

No sé si esto último “cuenta” o no como presencia de camellos (ciertamente da cuenta de su presencia y cotidianidad

Lo que hace Hergé en sus primeros álbumes es llenarlos de “camellos” para lograr el color local, y eso es justamente lo que señala su “foraneidad”. La profusión de trajes folklóricos y otros elementos que rodean a los chinos de *Tintín en el país de los Soviets* y el lenguaje, vestimenta y tradiciones de los congolesees en *Tintín en el Congo*, no solo son signos de la extranjería de Hergé sino que subrayan la otredad de los nativos para la mirada europea y producen lo que César Aira llama “fetichización de la nacionalidad”.²⁷ Aira considera esa fetichización una fórmula del exotismo, que configura razas y nacionalidades en base a una rápida mirada y selecciona rasgos en función de su potencial reconocimiento, con un criterio esteticista (y en el caso de Hergé también humorístico). La consecuencia es una configuración superficial que desjerarquiza la información sobre el “otro” y, por eso, produce una caracterización falaz. En su búsqueda de lo exótico la mirada no resuelve el misterio de la otredad, no aquilata al “otro”, no busca en realidad algo distinto sino que mira rápidamente y reconoce lo que ya sabe.

En tanto la imaginación relaciona lo exótico con un pasado remoto, con una cultura “primitiva”, las colonias se prestan especialmente a configuraciones exotizantes y a la idea de que el conquistador lleva los adelantos y el progreso. Así se produce la ligazón entre cultura exótica e imperialismo porque, como dice Nicolás Rosa, “Australia, colonia blanca, como África, colonia negra, Oriente, colonia amarilla, son el espejo donde el blanco imperialista se ve a sí mismo como raza potente y a los otros como receptores de esa potencialidad”²⁸. El imperialismo se encuentra, entonces, en la base del exotismo por la ola de viajes que desencadena pero también por la mirada que el imperialista arroja sobre los otros: la visión del “otro” como algo exótico y primitivo, perteneciente al pasado, posibilita argumentar su atraso y la consiguiente necesidad de “educación”. Y si, como plantea Rosa, la cultura es tarea de imposición, entonces “educación y sumisión van de la mano”²⁹.

La manera en que Hergé presenta a los congolesees, cómo los opone a Tintín, el hecho de que los misioneros instalan ahí sus instituciones, todo eso constituye una mirada imperialista que es la mirada de Bélgica sobre su colonia. Años después Hergé dirá que esos eran “los prejuicios del ambiente burgués donde vivía”.

5. La inflexión de *El loto azul*

Al anunciar que Tintín partiría hacia China, Hergé recibe una carta que marcará *El loto azul* como un punto de inflexión en su obra. La carta le advierte:

si usted describe a los chinos tal como los occidentales se los representan muchas veces: si usted los muestra con una trenza en la espalda, que era, bajo la dinastía manchú, un signo de esclavitud; si los declara bribones y crueles; si habla de ‘suplicios chinos’, usted ofenderá cruelmente a mis estudiantes. Por favor, ¡sea usted prudente! ¡Infórmese bien!

en el imaginario), pero en cualquier caso la presencia o no de camellos en el Corán resulta del todo irrelevante en cuanto al argumento de Borges, ya que no lo invalida.

²⁷ Aira, C., «Exotismo», en *Boletín* nº 3, Rosario, 1993.

²⁸ Rosa, N., «Nuevas expediciones: itinerarios, migraciones, excursiones, turismo» en Mattalia, S. y Del Alcazar, J. (coords.), *América Latina: literatura e historia entre dos finales de siglo*, Valencia, CEPS, 2000.

²⁹ *Ibidem*, p. 300.

Es entonces que Hergé conoce con Tchang “un mundo nuevo (...) una civilización que ignoraba completamente y, al mismo tiempo, tomaba conciencia de una especie de responsabilidad”³⁰. Para Hergé, hasta este momento, sus álbumes eran “una serie de gags y suspenses” y admite que no había nada construido ni premeditado, que era “como un juego” y no usaba ningún guión ni investigación previos. Pero tras recibir esta carta el creador comienza a documentarse sobre los países que Tintín visitaría, y este cambio de metodología se hace evidente en su obra que pasa de la mirada fugaz y superficial del exotismo, incluso del racismo, a la documentación e investigación que van a cambiar sus propios posicionamientos y el tono y la densidad de la representación.

Al documentarse, Hergé cambia sus concepciones y, entre otras cosas, otorga ahora más importancia a la historia que al humor. Esto produce, principalmente, una inversión: a partir de este álbum va a ridiculizar a todo aquél que detente una mirada eurocentrista, incluyendo a –empezando por– el propio Hergé de los álbumes anteriores.³¹ La risa de Tintín y Tchang mencionada al comienzo de este artículo y el gag en que Gibbons culpa, golpea y humilla a un sirviente chino por una torpeza propia al tiempo que ensalza “nuestra bella civilización occidental” y sus “nociones de urbanidad”³², responden a este nuevo imperativo Hergueguiano.

Quizás la mejor síntesis de ese inversión sea la inolvidable media página que dispuso Hergé para abarcar a una multitud de chinos riéndose del traje y la trenza con que Hernández y Fernández pretendían pasar desapercibidos [Fig. 7]

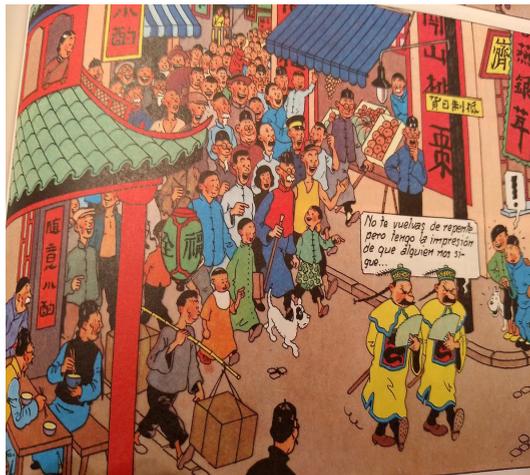


Fig. 7

³⁰ Sadoul, N, *Conversaciones con Hergé*, op. cit., p. 36. Hergé insiste con frecuencia en la importancia que tuvo su amigo Tchang en su descubrimiento de la cultura y el arte chinos.

³¹ *Tintín en el Tibet*, por ejemplo, va a ridiculizar a Haddock cada vez que éste no respete una creencia o tradición de los lamas. Cuando Haddock se ría del lama que levita o de la creencia en el Yeti o en la posibilidad de tener mala suerte por pasar a un lado y no al otro del lugar donde preservan las cenizas de antiguos lamas, siempre algo va a suceder que lo deje a él en ridículo (se va a caer, va a ser sepultado por una avalancha de nieve, etc.). Mediante este recurso que ridiculiza a Haddock se desautorizan sus burlas y se deja a salvo las tradiciones de los lamas (Hergé, *Tintín en el Tibet*, Barcelona, ed. Juventud, 1989).

³² Hergé, *El loto azul*, op. cit., p. 7.

Como podemos ver en esta viñeta, los chinos de *El loto azul* no usan ya los trajes exageradamente caracterizados de *Tintín en el país de los Soviets* sino prendas dentro del estilo oriental pero mucho más sencillas, que no son occidentalizadas ni ridiculizadas por el autor, y lo ridículo pasa a ser los modos del supuesto “acercamiento” europeo a la otredad.

Así, a partir de ahora Hergé deja de reírse de lo otro y, en cambio, se burla de lo propio: Tchang reemplaza una carta que habilitaba a los europeísimos Hernández y Fernández a apresar a Tintín por otra que dice que están locos y que no les hagan caso³³; los ciudadanos chinos se ríen de las torpes autoridades de la ocupación que no logran atrapar a Tintín³⁴; los japoneses se jactan de traer el progreso pero se comunican mediante palomas mensajeras, se les traban las armas, usan cuchillos de latón que se abollan al tocar al enemigo y no logran atrapar a Tintín a pesar de poner en funcionamiento todos sus recursos de potencia militar (soldados, generales, tanques, cuadrillas de aviones); y, finalmente, el discurso de los japoneses sobre sí mismos como “guardian[es] del orden y de la civilización en extremo oriente” es inmediatamente desmentido por las imágenes de chinos esclavizados³⁵. Ya no se trata de la risa europea, y burlona, del exotismo sino de una risa mucho más sustancial y llena de contenido político consciente, una suerte de “risa de los oprimidos” que contrasta rápidamente, para el lector, con la de los primeros álbumes.

Mientras los chinos de *Tintín en el país de los Soviets* y los congolese de *Tintín en el Congo* representaban, respectivamente, la violencia y la ingenuidad como dos manifestaciones extremas de una idea de lo primitivo y de aquello que “debía” ser “educado”, en *El loto azul* los chinos luchan pacíficamente para vencer al régimen y el tráfico de opio. Mucho más contundente, y en clara contraposición con los torturadores que proponía *Tintín en el país de los Soviets*, en *El loto azul* no solo los chinos son *víctima* de martirios (y no ejecutores) sino que los que prodigan estos martirios son los blancos. Los chinos –quizás como compensación por la injusticia cometida contra ellos en *Tintín en el país de los Soviets* donde, como mencioné antes, Milú comenta “Estos tipos no son muy estoicos”³⁶– soportan ahora con gran estoicismo el maltrato por parte de blancos y de japoneses.

Por último, también la configuración del oponente cambia, en este mismo sentido, en el proceso de desfetichización de las nacionalidades por el que pasa la obra de Hergé y Hergé mismo. En *Tintín en el país de los Soviets* el oponente era el régimen soviético con sus chinos torturadores y en *Tintín en el Congo*, aunque el oponente explícito era Al Capone, se ridiculizaba a los congolese, pero en *El loto azul* por primera vez –y de ahí en más– los oponentes aparecen con un nombre y una personalidad definida. Ya no son “los japoneses”, “los norteamericanos” ni “los griegos”, sino Mitsuhiroto, Gibbons, Dawson, y Rastapopoulos, porque ya no hay una configuración del “otro” mediante la fetichización de su nacionalidad ni es la diferencia lo que hay que vencer.

³³ *Ibidem*, p. 47.

³⁴ *Ibidem*, p. 39.

³⁵ *Ibidem*, p. 22.

³⁶ Hergé, *Tintin in the Land of the Soviets*, *op. cit.*, p. 71.

6. A modo de conclusión

El contraste entre, por un lado, *Tintín en el país de los Soviets* y *Tintín en el Congo* y, por otro, *El loto azul* evidencia un proceso de cambio de concepciones fundamentales que resulta en una maduración artística por parte de Hergé, que ya no se conforma con “una serie de gags y suspenses” sino que los pone a trabajar en una historia cuya razón de ser trasciende el simple gusto por lo desconocido.

En una primera etapa, entonces, el humor tiene para Hergé preeminencia por sobre la historia y eso determina la configuración del “otro” y lo lleva a producir exotismo como material humorístico. El humor fundado en la ridiculización de los soviéticos, los chinos, los congolese, es una risa que viene de la mirada europea, de una búsqueda de lo exótico que no ve al “otro” sino que busca reconocer lo que cree que sabe.

Después de *El loto azul*, en cambio, ya no se tratará de esa risa burlona sino de una risa sustancial, política. En ese proceso, la mirada fugaz, descomprometida, que recurre a imágenes cristalizadas en el imaginario popular para lograr un reconocimiento superficial del “otro”, cede ante la documentación y el conocimiento y Hergé crece así como artista porque “al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no [encuentra] lo que ya conoce sino algo tan distinto que solo puede contenerse en una lengua nueva”³⁷. Los cambios en el tipo de humor y de sus disparadores, en la configuración del oponente, en el tratamiento del “otro” y de su cultura, y en la importancia que otorga a la historia conforman un nuevo vocabulario en la obra de Hergé y configuran esa “lengua nueva” que necesitó para mostrar, ahora sí, lo desconocido.

7. Referencias bibliográficas

- Aira, C., «Exotismo», en *Boletín* nº 3, Rosario, 1993.
- Borges, J.L., «El escritor argentino y la tradición» en *Discusión*, Madrid, Alianza, 1998.
- D’ors, J., *Tintín, Hergé y los demás*, Madrid, ediciones Libertarias, 1989.
- Hergé, *Tintín en el Tibet*, Barcelona, Juventud, 1989.
- Hergé, *El loto azul*, Barcelona, Juventud, 1997.
- Hergé, *Tintín en el Congo*, Barcelona, Juventud, 2005.
- Hergé, *Tintín in the Land of the Soviets*, New York, Little Brown, 2007.
- Mahoma, *El Corán*, trad. Cansinos Assens, R, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Cien del Mundo, 1991.
- Menjivar Ochoa, R., «Camellos del Corán y otros opios», *Tribulaciones y asteriscos*, 17 de noviembre de 2006, disponible en: <http://rmenjivar.blogspot.com/2006/11/camellos-del-corn-y-otros-opios.html>
- Rosa, N., «Nuevas expediciones: itinerarios, migraciones, excursiones, turismo» en Mattalia, S. y Del Alcazar, J., (coords.), *América Latina: literatura e historia entre dos finales de siglo*, Valencia, CEPS, 2000.
- Sadoul, N., *Conversaciones con Hergé*, Barcelona, Juventud, 1986.
- Zaid, G., «Camellos del Corán», en *Letras Libres*, 31 diciembre 2005, disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cultura/camellos-del-coran>

³⁷ Aira, C., «Exotismo», *op. cit.*, p.78.