Tintín

Un *friki* en *Chinitiad*

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

AUTOR: Manuel Esteban Pagès
DIRECTOR: Dr. David Martínez Robles

TRABAJO FINAL DE MÁSTER
MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS DE CHINA Y JAPÓN: MUNDO CONTEMPORÁNEO

Julio 2018

I. ÍNDICE

I. Índice 1
II. Agradecimientos 2
III. Abstract 2
[§1]. Introducción y Presentación del Trabajo de Fin de Máster. 3
[§2]. Orientalismos: 'Todos los blancos no son malos'. 19
❖2.1. Los antecedentes 19
❖2.2. Orientalismo en *Le Lotus Bleu* 21
❖2.3. Sobreinterpretaciones 24
❖2.4. Orientalismo en *Tintin au Tibet* 25
❖2.5. ¿Cambio de mirada? 30
❖2.6. Mito y Experiencia 34
[§3]. Bienvenido a PortAventura: "Un mundo de experiencias únicas. Cuando lo descubres, se te olvida que hay algo más". 37
❖3.1. Chinitiad: utopía pop 37
❖3.2. Del *Poppy* al *Friki* pasando por *Celebrity* 39
❖3.3. Y, finalmente, PortAventura 41
[§4]. Conclusiones. 45
[§5]. Bibliografía. 50
[§6]. Anexo documental: ilustraciones. 55
Ilustración 1.- Imagen estereotipada del japonés. 55
Ilustración 2.- Póster racista II G.M. 55
Ilustración 3.- Simulacros del pequeñoburgués europeo. El espectáculo. 56
Ilustración 4.- Los sherpas. Aptos para la explotación. 56
Ilustración 5.- Tintín encuentra a Tchang. El 'paternalismo' europeo. 56
Ilustración 6.- Todos los blancos no son malos. 57
Ilustración 7.- Fumadero de opio en la edición de 1934. 57
Ilustración 8.- Fumadero de opio en la edición de 1946. 57
Ilustración 9.- Diferencias entre las ediciones de 1934 y 1946. 58
Ilustración 10.- Calle de Shanghai en *Le Lotus Bleu* (1946). 58

II. AGRADECIMIENTOS

Este Trabajo de Final de Máster realizado en la UOC representa un esfuerzo en el cual han participado distintas personas y momentos. Momentos de crisis y felicidad con personas que me han apoyado, animado y acompañado en la construcción de lo que representa un final de etapa en mis estudios, que no un cierre.

Un sincero y profundo agradecimiento a mi director, Dr. David Martínez Robles, por haber creído firmemente en mi proyecto desde el primer momento y haberme guiado y apoyado, por haberme aportado ideas que se me habían escapado, por haber colaborado a que el resultado final fuera el mejor y, finalmente, por haberme dado la posibilidad de aprender, profundizar y llegar a las conclusiones de la presente investigación.

También a todos los profesores que he tenido a lo largo de la formación en el presente Máster. Es gracias a todos ellos y a todas las enseñanzas que me han transmitido que la presente investigación reúne conocimientos transversales enriqueciendo, así, el discurso.

III. ABSTRACT

La presente investigación se centra en los discursos orientalistas en dos álbumes de *Las aventuras de Tintín* de Hergé, *El Loto Azul* (1934) y *Tintín en el Tíbet* (1960). Nuestra investigación los ratifica en el álbum de 1934, pero también los saca a la luz en el de 1960. Para este último, la mayoría de investigaciones se han basado en el paradigma de la amistad por haberse sustentado en palabras de Hergé. Empero, si entendemos que el Autor está muerto (Barthes), que una obra se construye a partir de la intertextualidad (Genette), y que en el siglo XXI la exégesis de una obra se debería desempeñar fuera de la estética psicoanalítica sobre el autor (Baetens), *Tintín en el Tíbet* (1960) alberga un fuerte discurso orientalista. Estos parámetros nos permiten dar una única solución para ambos álbumes puesto que nos aproximamos a ellos desde el prisma de la posmodernidad con conceptos transculturales como la sociedad del espectáculo (Debord) y el simulacro (Baudrillard). Ello nos permite solventar la ambivalencia no resuelta en la recepción crítica del segundo álbum y llegar a la conclusión de que Tintín es el *friki* posmoderno, transnacional y transhistórico, al servicio de las distintas culturas pop del siglo XX que visita Chinitiad, la proyección imaginada de la zona geo-política llamada China, con el fin de mantener vivas las divergencias entre Nosotros y Ellos.

[§1]. Introducción y Presentación del Trabajo de Fin de Máster.

❖1.1. Presentación y delimitación

Este trabajo de fin de máster universitario en *Estudios de China y Japón: Mundo contemporáneo* de la Universitat Oberta de Catalunya se enmarca en la línea temática de la sociología y de los estudios transculturales y tiene por título *Tintín. Un friki en Chinitiad*. A través de ejemplos a partir de algunas viñetas de *Le Lotus Bleu* (1934) y *Tintin au Tibet* (1960) que aportamos para sustentar nuestro discurso, queremos analizar el discurso orientalista que algunos críticos y académicos han visto en el primero y no han visto en el segundo, aportar un nuevo punto de vista y nuevas teorías para afrontar, de manera transcultural, estos dos álbumes de Tintín y, finalmente, establecer una única solución para ambos fuera del discurso orientalista.

El 10 de enero de 1929, en el suplemento semanal del periódico católico[1] bruselense dirigido a los más jóvenes *Le petit XX^e^*, y de la mano de su ilustrador Georges Prosper Rémi (1907-1983), más conocido por su *nom de plume* Hergé, ve el nacimiento de Tintín y su perro Milú, los protagonistas de *Las aventuras de Tintín* (a partir de ahora LAT) concebidas para publicarse por entregas, a modo de *feuilleton*. Un periódico, además, en el que la mayoría de sus periodistas tenían relación con el partido fascista belga Rex[2]. Tintín es, asimismo, oriundo de una potencia colonial que gestionaba el Congo Belga[3] y que debía expandir los valores occidentales de progreso y cultura en el mundo.

Ya desde su primera aparición, el éxito de LAT es tan rotundo que del formato *feuilleton* se pasa a publicar en formato libro o álbum. Es así que desde la primera aparición en dicho formato de *Tintin au pays des Soviets* (Tintín en el país de los Soviets) en 1930 hasta el último publicado en 1986 *Tintin et l'Alph-Art* (Tintín y el arte alfa) forman un total de 24 álbumes que ilustran y narran las historias de estos dos personajes inseparables. El objetivo de Tintín, reportero de *Le petit XX^e^*, y según informa la primera viñeta de *Tintin au pays des Soviets,* es el de informar de los sucesos que acaecen y que pretenden ser lo que llamamos 'actualidad', con la finalidad de convencer a sus jóvenes lectores, y no tan jóvenes, de lo que pasa en el mundo, certificando, además, que las fotos son auténticas.

[1] En aquella época, hay que entender 'católico' como sinónimo de anti bolchevique y antisemítico.
[2] Ver McCarthy [2006: 37].
[3] Hoy República Democrática del Congo.

En la presente investigación vamos a focalizar nuestra atención en aquello que tiene que ver con China y los chinos. En este sentido, encontramos algunas referencias de ello en el primer álbum *Tintin au pays des Soviets* (1930) y en el tercero, *Tintin en Amérique* (1932), mientras que para *Le Lotus Bleu* (1934) y *Tintin au Tibet* (1960) la acción misma se desarrolla en China.

Un aspecto importante a tener en cuenta en la presente investigación es el de la verosimilitud y realismo reflejados en la producción de cómics a partir de 1929, cuando el cómic empieza a hacer incursiones sobre la 'realidad' socio-política del país y es cuando empiezan a aparecer en formato álbum. Así pues, y con la finalidad de dar realismo y verosimilitud, el cómic debe incorporar algunos giros o distorsiones y hacer malabares con la finalidad de invocarlos. Para ello, se inspiran en otro medio de la modernidad y que los lectores conocían bien: la novela. Es así como, a partir de 1929, el cómic incorpora nociones de rigor documental sin la necesidad de disfrazar el hecho de que aquello es ficción. Siendo, pues, la novela moderna, un medio que la población consumía, los valores de honestidad y exactitud en el escrito ya formaban parte del acto de leer. Unos valores que los autores transmitían a través de una *captatio benevolentiae* basado en que 'aquello que os voy a contar, lo he vivido en mis propias carnes', o 'lo que os voy a contar, lo sé de buena fuente', por ejemplo[4].

Con esta premisa, el lector de novelas y, a partir de 1929 el lector de cómics, entra en el escrito manipulado psicológicamente con la creencia de que lo que lee es 'verdad'.

En la década de los años 30 del siglo XX, LAT es ya un híbrido. Es decir, forma parte de la prensa por aparecer en ella en forma de *feuilleton* y se transforma en un producto bajo el formato de libro. Pero también lo es porque oscila entre realismo y ficción. Un híbrido basado en la comunicación que, habiendo perdido dichos límites, se ofrece como producto cultural para las masas.

Es así como surge el *producto para la cultura de masas*, señalando el momento en que una comunidad entra a ser protagonista de la vida social y participa de las cuestiones públicas.

Dicho esto, entendemos que LAT es la narrativa que se transforma en mercancía con el ánimo de incrementar la circulación del producto y su trueque con los consumidores.

[4] McCarthy [2006: 4-5].

Hasta hoy, y a lo largo de sus noventa años de existencia, LAT cruza las fronteras geopolíticas[5] y se traduce a más de ochenta idiomas para alcanzar los más de 230 millones de ejemplares vendidos en todo el mundo[6]. Se convierte, pues, en un artículo de consumo para la cultura de masas devenido transcultural en un mundo ya globalizado.

A partir de 1947, Tintín pasa a formar parte de la gran pantalla con actores humanos y, en 1959, aparece en el celuloide como dibujo animado. En 1983, los derechos de filmación de Tintín con actores humanos queda en manos de Steven Spielberg[7]. Finalmente, en la década de los años 90, se empieza a editar LAT como dibujo animado en formato vídeo y DVD[8].

A partir de los años 80 del siglo XX, se inicia la producción de *merchandising* dirigido a los tintinólogos, los amantes de este cómic. Estatuillas de cualquier personaje de LAT, artefactos, llaveros, camisetas, sudaderas... se venden en la tienda oficial de Tintín[9], convirtiéndose en fetiche.

En pleno siglo XXI, Tintín forma parte de las redes sociales a través de plataformas de tintinólogos donde no tan solo dan información sobre LAT, sus personajes y todo su mundo, sino que también llevan a cabo foros donde poder interactuar con otros amantes de Tintín.

En marzo de 2015, la compañía aérea Brussels Airlines, junto con el museo Moulinsart, pintan un Airbus A320 emulando el submarino del álbum *Tintín y El tesoro de Rackham el Rojo* (1944), con la voluntad de "*unir fuerzas para enseñar lo mejor de Bélgica al mundo*"[10].

En resumen, LAT y todo su mundo, y desde los años 80 del siglo XX, no es tan solo un producto de consumo para la cultura de masas y transcultural, sino también lo es en tanto que transmedia y, además, pretende ser símbolo, icono y mito de Bélgica.

Todo ello nos lleva a señalar que se da en un contexto histórico y sociocultural a nivel global en una época conocida como posmoderna y en donde los *mass media* y

[5] Por ejemplo, tenemos conocimiento de que el álbum *Le Lotus Bleu* (1934) fue bien recibido en China y festejado por Chiang Kai-shek quien invita a Hergé a visitar China, mientras que fue uno de los libros prohibidos durante la Revolución Cultural (1966 – 1976) en la época maoísta. Ver Mountfort [2011: 40].
[6] Ver http://www.tintin.com [Último acceso: 30 de marzo de 2018].
[7] Ver http://www.tintinologo.com/index.php?p=1_25_Tintin-en-el-cine [Último acceso: 30 de marzo de 2018].
[8] Información recogida de http://www.tintinologo.com/index.php?p=1_25_Tintin-en-el-cine [Último acceso: 30 de marzo de 2018].
[9] Ver https://boutique.tintin.com [Último acceso: 30 de marzo de 2018].
[10] Ver https://www.efe.com/efe/america/cultura/brussels-airlines-transforma-uno-de-sus-aviones-en-el-submarino-tintin/20000009-2562950 [Último acceso: 30 de marzo de 2018].

todo lo que tiene que ver con comunicación aparecen conectados dialécticamente, hecho que no sucedía en otros períodos históricos[11].

Así las cosas, consideramos que la relación que se establece entre dicho producto y el lector consumidor es que una parte de ellos no lo ve como como una ficción, sino que participa del producto posicionándose a favor o en contra, para ejercer la crítica. En este sentido, creemos que algunos lectores europeos de los siglos XX y XXI, consumidores del producto para la cultura de masas, han olvidado que LAT sirve para la evasión y el entretenimiento.

La verosimilitud y el realismo conducen la postura crítica del lector consumidor hasta el extremo que, en 2007, la red de bibliotecas de Winnipeg en Canadá retira el cómic de *Tintin en Amérique* (1932), censurándolo por racista. Igualmente, en 2007, el belga Mbutu Mondondo de origen angoleño interpone una denuncia en Bélgica por considerar a Tintín racista en el álbum *Tintin au Congo* (1931), pero los jueces dictaminaron que el álbum es hijo de su época. Sin embargo, esta denuncia comportó que tanto en el Reino Unido como en las bibliotecas públicas de Nueva York prohibieran o retiraran, respectivamente, dicho álbum[12]. Se ejerce, pues, censura.

Si bien el angoleño y los anglosajones ven racismo en dichos álbumes de LAT, los académicos que han estudiado los álbumes en donde Tintín opina sobre los chinos, o en donde la acción pasa en China, ven orientalismo, lo cual explicaremos y desarrollaremos en nuestros subapartados "1.4. Marco teórico" y "1.5. Estado actual de los estudios" más abajo.

Otro aspecto a tener muy en cuenta es la voz del mismo Hergé. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a Tintín se le acusa de misógino y de vehicular una ideología de derechas, colonialista, racista y antisemita. En este sentido, Hergé fue entrevistado a lo largo de su vida por muchas revistas e, incluso, existe el libro de Numa Sadoul de 1975 titulado *Entretiens avec Hergé. Tintin et moi* (Charlas con Hergé. Tintín y yo) en donde Hergé tuvo que responder a dichas acusaciones y que Apostolidès [1984:14] reconoce que, ante dichas acusaciones "[la] *défense* [d'Hergé] *a peu changé d'une interview à l'autre*"[13]. Para nosotros es importante este "*a peu changé*" (cambió

[11] Eco [1965: 20-21].
[12] Ver http://www.lavanguardia.com/libros/20150324/54429196840/racista-tintin.html [Último acceso: 31 de marzo de 2018].
[13] "[la] *defensa* [de Hergé] *cambió poco de una entrevista a otra*". [La traducción es nuestra].

poco), puesto que ya nos hace entrever alguna divagación por parte de Hergé. Apostolidès no nos dice que su defensa fuera siempre la misma.

Llegados a este punto, y considerando que hay un hombre dibujante que se llama Georges Prosper Rémi que tiene un alter ego que hace de autor de los dibujos que se llama Hergé y que éste tiene diversos alter egos a través de Tintín, Milú y otros personajes, nos surge la pregunta ¿quién habla? Asimismo, considerando que Tintín hace de reportero pero no lo vemos nunca escribir ni enviar noticias; considerando que en el primer volumen de LAT se nos avisa de que las fotografías son auténticas pero no son ni fotografías, y; considerando que un cómic es ficción; nos cuestionamos ¿cómo puede ser que, algo que es ficción, se pueda tomar por realidad e interponer denuncias o prohibir un álbum? ¿Qué problema plantea estudiar LAT a partir de la vida/pensamiento de Hergé y/o de Georges Prosper Rémi? ¿Por qué se estudia *Le Lotus Bleu* claramente desde el punto de vista orientalista, mientras que para *Tintin au Tibet* el orientalismo no está del todo claro? ¿Acaso no es LAT un simulacro en la cultura de masas para un espectáculo? ¿Qué tiene que ver el autor con su/la obra? Cuando hablamos de China y de los chinos ¿a qué China nos referimos? ¿A qué chinos estamos objetivando? ¿Por ventura no es el caso que en la posmodernidad el nombre geográfico y su gentilicio nos remiten a una comunidad imaginada? Estas preguntas son las que nos llevan a la pregunta inicial de investigación:

> ¿Es solo discurso orientalista en *Le Lotus Bleu* y en *Tintin au Tibet* o deberíamos remitir estas dos obras a la cultura pop europea del siglo XX y en sociedades basadas en el espectáculo y el simulacro?

De esta pregunta inicial nacen las siguientes hipótesis que se comunican entre ellas y son indisociables de los conceptos. La comprobación de la primera hipótesis nos permite entrar en un nuevo discurso a partir de nociones de crítica social y transcultural en la posmodernidad para articular las hipótesis 2 a 5. Los ejemplos extraídos de los álbumes, junto con nuestras argumentaciones comprobando cada una de las hipótesis, debe permitir dar respuesta a la pregunta inicial.

H_1: *Le Lotus Bleu* y *Tintin au Tibet* reflejan orientalismo.

H_2: Si leemos ambas obras a partir del pensamiento y la biografía del / de los autor/es, las sobreinterpretamos de manera incierta y no fiable.

H_3: El personaje de Tintín, como icono, se adapta a la época para dar respuesta a la necesidad del discurso de poder del momento.

H_4: Tintín es un *friki* en un mundo global posmoderno.

H_5: Ambos álbumes reflejan una comunidad imaginada que es, a su vez, reflejo de otra sociedad imaginada. Es un simulacro.

Para dar respuesta a la pregunta, y sostener nuestras argumentaciones, la investigación tiene en cuenta a Apostolidès [1984: 15], y es que los álbumes han conocido tres versiones distintas. La primera, muchas veces inaccesible, la que se realiza sobre la marcha para ser publicada en el suplemento de *Le petit XX^e^*. La segunda, que ya es distinta de la primera incluso si se publicó en el mismo año, es la que se publica en álbum y en blanco y negro y que a partir de 1941 se publica en formato de 62 páginas y en color. La tercera versión es la de los álbumes aparecidos a partir de 1949 cuando LAT ya es un producto de consumo bien asentado.

Para la presente investigación, nos basamos en las ediciones en francés, idioma original, y usamos el facsímil de *Tintin au pays des Soviets* (1930) publicado en 1981 y el álbum *Tintin en Amérique* (1932) en formato pdf publicado en 1958. Estos dos álbumes no son motivo de nuestro estudio, sin embargo en él aparecen opiniones sobre los chinos que ayudan a dar una visión más global.

En cambio, para los dos álbumes que sí son objeto de nuestro estudio nos basamos en la primera versión original de *Les aventures de Tintin reporter en Extrême-Orient (Le Lotus Bleu)* de 1934 publicado en Hergé [1979: 142-265] y que comparamos con la edición ya en color del año 1946 publicado como *Les aventures de Tintin. Le Lotus Bleu*. Finalmente, el segundo álbum objeto de nuestro estudio es el de *Tintin au Tibet* de 1960, edición de 1991. La convención que establecemos para la citación de las viñetas se hace entre paréntesis, el número de página en numeración árabe, número de *strip* o tira en numeración romana, y número de viñeta en numeración árabe. Por ejemplo: {5, I, 2}.

❖ 1.2. JUSTIFICACIÓN

Uno de los motivos por los que pretendemos hacer esta investigación es nuestra simpatía para con Tintín, sin llegar a considerarnos tintinólogos ni fanes incuestionables suyo. Si bien formó parte de nuestra infancia, en nuestra edad adulta nos acercamos a la obra tanto con un bagaje filológico como para el *divertimento*.

Sin embargo, el motivo principal por el cual hemos decidido llevar a cabo esta investigación nace en el momento en que en 2007, y como hemos visto, se pone una denuncia, en Bélgica, contra un álbum de LAT. Esto nos chocó bastante y, con el paso del tiempo, surgen cuestionamientos como los planteados más arriba, a la par que nos abren otras vías de investigación que, por lo que tenemos conocimiento hasta la fecha, no se han estudiado de manera profunda o solo se han mencionado de soslayo.

Por lo pronto, tenemos el *gut feeling* de que cuando nos acercamos a una obra europea sobre 'oriente' con los anteojos del orientalismo éste funciona como un cajón de sastre, como la chistera de un ilusionista y, además, es diacrónico. Es evidente que, si queremos ver orientalismo, lo vamos a ver. De hecho, sí lo hay. Sin embargo, en el momento en que nos planteamos la realización de esta investigación, creemos que a pesar de reconocer dicho orientalismo, éste no lo explica todo.

Así, nuestra mirada como investigadores nos remite a conceptos clave de la cultura en la posmodernidad y en un mundo globalizado donde la comunicación ha tomado gran importancia para las relaciones entre sus coetáneos y que la división de Oriente vs. Occidente ya no es válida. Luego, conceptos como la intertextualidad, el simulacro, la sociedad del espectáculo, la experiencia y el mito son claves para el desarrollo de nuestra investigación que, además, consideramos que nos permiten aportar una nueva visión en los estudios críticos y exegéticos que se han hecho hasta la fecha.

❖ 1.3. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

La metodología que empleamos en esta investigación es mixta puesto que hacemos una investigación básica que, partiendo del marco teórico, tiene la finalidad de formular nuevas teorías e incrementar los conocimientos científicos y filosóficos, a la vez que nos usamos de una investigación aplicada, práctica o empírica porque, a partir de los resultados obtenidos en la investigación básica buscamos la aplicación o el uso de los conocimientos adquiridos para aportar nuevas líneas de investigación. Además, nuestra investigación es dinámica porque buscamos confrontar la teoría con la realidad

haciendo uso de la descripción y basándonos en las realidades de los hechos que aparecen en la obra para presentar una interpretación correcta.

El método de recogida de datos es documental a partir de la lectura de *Le Lotus Bleu* (1934 y 1946) y *Tintin au Tibet* (1960). De estas obras escaneamos las viñetas que más nos interesan para ponerlas como ilustraciones con la finalidad de articular nuestra tesis. Sendas obras sirven, a la vez, para desarrollar el estudio de caso que es la base para la redacción articulada de nuestra tesis, y debe servir para dar respuesta a la pregunta inicial.

En cuanto a las fuentes documentales, y en cuanto al método de recogida de datos, nos basamos en textos escritos especializados, tanto si son libros especializados en la materia, artículos académicos, reseñas de libros y sitios web. Los libros forman parte de nuestra biblioteca particular, mientras que los artículos académicos, así como las reseñas de libros y otros, se han obtenido a través de la biblioteca de la UOC, o a través del buscador Google.

El análisis de los datos obtenidos es cualitativo genérico. Nos basamos en la investigación exploratoria de los textos para destacar los aspectos fundamentales de una problemática determinada con la finalidad de elaborar la investigación posterior y dirigirnos hacia la investigación descriptiva como base para una mayor profundidad de investigación.

El diseño de nuestra investigación es abierto puesto que el recorrido de la investigación es incierto y flexible a partir de nuestra subjetividad y, por lo tanto, estamos abiertos a modificaciones a lo largo del proceso de investigación. La clasificación de la información la llevamos a término por temas y por contenidos específicos, a saber, listamos a manera de citación bibliográfica el tema sobre el que tratan. Para las fuentes que consideramos más importantes realizamos resúmenes, mientras que las que consideramos secundarias o poco relevantes, solo las subrayamos. Los datos más significativos son los que trasladamos a la presente investigación para llevar a cabo el análisis crítico y una interpretación con la finalidad de poder dar una respuesta, afirmativa o negativa, a la pregunta inicial.

❖ 1.4. MODELO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Para el concepto de **orientalismo**, nos basamos en Sardar (2004). Tenemos en cuenta que el orientalismo no es una construcción surgida de la experiencia de Oriente,

sino "*la fabulación de las ideas occidentales preexistentes*" (pág. 28), reforzada por el darwinismo social, el sentido del progreso de la Ilustración y la idea de evolución del pensamiento hegeliano, bases para que a lo largo del siglo XIX y posterior XX, y en lo que se refiere a China y a los chinos fue "*necesario generar un conjunto de mitos diferente para* [ellos]: <<*fumaban opio, mentían sin límite, y a la menor oportunidad se mostraban deshonestos, taimados y traicioneros*>>." (pág. 111), un mito que también incluye la noción del 'nativo perezoso'. Yuxtapuesto a esta fabulación, nos encontramos con la idea de que China representa la alteridad absoluta respecto a Europa y, por extensión, a occidente, y que el ímpetu que pone occidente para aquel país asiático es que "*racionalicen y modernicen sus vidas*" (pág. 112) con la finalidad de llevar a las culturas y civilizaciones no occidentales a su propia noción de humanidad. Sin embargo, esto da pie a que los occidentales impongan su ritmo y su manera de hacer y pensar en nombre del desarrollo (pág. 114). Además, la idea de orientalismo se basa en un sentido de la historia que exige el estatismo de Oriente y la evolución de Occidente, de esta manera se explica Occidente como potencia (pág. 67). Finalmente, Oriente representa un conjunto de estampas, imágenes, fábulas y mitos ajustados a la necesidad de un Occidente talentoso.

Otro pilar para la presente investigación lo encontramos en McCarthy [2006: 32-33] y su estudio profundizado acerca de LAT y la literatura. Para este crítico, LAT presenta la paradoja de que es un medio que oscila entre dibujo y escritura y, por lo tanto, se mueve en un terreno propio que toma significado si se hace desde la asociación y la sugestión, convirtiendo el mensaje de LAT en mudo. Es un mensaje mudo porque LAT se construye a partir de múltiples ***vanishing point*** –punto de fuga-. Tal y como sugiere este punto geométrico, es un punto impropio situado en el infinito y, por lo tanto, todo el espacio queda lleno de puntos de fuga que, en último término, dependen de nuestra propia mirada. Así, la cara de Tintín dibujada como una O con dos puntitos que sugieren sus ojos, un personaje que no tiene pasado, ni identidad sexual, ni complejidades, un periodista que no escribe, lo único que sugiere es que somos los lectores quienes debemos llenar esta mudez a partir de nuestra comprensión y experiencia intelectual. Además, dicha comprensión se ve vehiculada por el concepto de **mímesis** de Platón: una verdad objetiva, una reproducción de la realidad.

Sin embargo, el problema de la mímesis es que nos puede conducir a la **sobreinterpretación** del texto según nos señala Eco [1995: 56-81 y 159-172] y que se pone de manifiesto en el principio subyacente de la *semiosis hermética*: si dos cosas son semejantes, una puede convertirse en signo de la otra y viceversa, lo que nos lleva a la sobreinterpretación del objeto observado y se pone en entredicho la competencia del lector para con su conocimiento del mundo. El concepto de sobreinterpretación, con distintos grados de certeza e incerteza, se basa en que, al afrontarnos a textos los tratamos con interpretaciones previas del mundo y el resultado de nuestra lectura. Así, siendo nuestra interpretación nueva y no un hábito productivo, no puede demostrarse con medios intersubjetivos fiables. Estos medios intersubjetivos fiables son la sociedad y la comunidad. Es decir, creemos que algo es fiable porque confiamos en la sociedad y en la comunidad que nos lo transmite y, por lo tanto, el medio intersubjetivo es fiable.

Así pues, y relacionándolo con los dos álbumes de LAT, inferimos que si bien el medio intersubjetivo fiable señala a la tradición académica que ve en dichos álbumes orientalismo e interpreta a partir de unos parámetros que hemos dado como buenos, nosotros consideramos que ejercen sobreinterpretación incierta porque no se presta atención a algo muy importante: y es que los álbumes siempre llevan por título *Las **aventuras** de*…, lo cual nos conduce a la **literatura homérica**.

Auerbach [1942: 9-30] nos da las características de la literatura homérica que podemos extrapolar a LAT. Las descripciones de los hombres y las cosas se circunscriben en un espacio perceptible y uniformemente destacados y claros, mientras que los sentimientos y las ideas, la emoción, por así decirlo, no queda tan clara. En cuanto al tiempo, en LAT no hay un pasado o un futuro, sino que todo se da en el presente, en este momento, en un mientras tanto, y este presente llena por completo la escena y la conciencia, y no se deja nada a medio hacer o en la penumbra, todo se explica claramente, a través de digresiones que llenan el presente. Así, todos los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes se definen exactamente en sus relaciones espaciales y temporales para que nada quede oculto ni callado. Las consideraciones de tipo general que dan los personajes de LAT, lo hacen al estilo homérico, es decir, que revelan la aceptación de las peculiaridades de la existencia humana, pero no la necesidad de cavilar sobre el asunto o de sublevarse o someterse. De la misma manera que lo hacen los poemas homéricos, LAT provee una relación de

sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar. Tintín, como los héroes homéricos, está tan poco representado en su devenir y en lo que ha devenido que aparece con una edad estancada desde el principio, en lo corpóreo no envejece y, psicológicamente, tampoco evoluciona. Una de las características más importantes es que la literatura homérica pertenece a lo legendario en contraposición a lo histórico que corresponde a lo bíblico. Todo lo indeciso, inconexo, titubeante que pueda confundir el curso claro de la acción queda fuera de la narración. En lo legendario, los hechos son ordenados de manera unívoca y decidida para que el mundo no pueda ejercer una influencia perturbadora. Contrariamente, aquello que es histórico, bíblico, transcurre en forma menos unitaria, más contradictoria y confusa. Por lo tanto, el realismo homérico, tomando notas de la realidad circundante se asemeja al realismo de LAT sin ser histórico, sino legendario.

Para nosotros, LAT se construye con **discursos de poder**. Este poder se explica según nos lo aproxima Foucault [1976: 123]: no es un poder entendido como "…*une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés* [sino que] *c'est le nom qu'on prête à* ***une situation stratégique complexe dans une société donnée.***"[14] y que, además, entendemos como Debord [1967: 10] en su tesis 10: "*apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser ella misma reconocida en su verdad general*". O sea, para nosotros, el discurso de poder se despliega de manera invisible, de manera que es aceptado *ad usum* y por tradición, por costumbre y por comportamiento con la finalidad de organizar una sociedad y que, además, sea reconocida, ella misma, como 'verdadera'.

En LAT encontramos simulacros de periódicos que no tan solo nos ilustran el siglo de la eclosión de las comunicaciones, sino que sirven para dar verosimilitud a la aventura y legitimar el valor semiótico de Tintín como personaje-símbolo. Es, a través de estos simulacros de periódicos, en donde el discurso de poder queda bien definido. En este sentido, el discurso de poder se despliega en clave de un **nacionalismo patológicamente neurótico** (Anderson, 1991: 22-23) que lo único que comporta es hacer una diferencia entre 'nosotros' y 'vosotros' y que el autor define, desde un espíritu antropológico, como "*una comunidad política imaginada como inherentemente*

[14] "…*una institución, y no es una estructura, no es un poder al que algunos tendrían acceso* [sino que] *es el nombre que prestamos a una situación estratégica compleja en una sociedad dada."* [La traducción es nuestra]. [La negrita es nuestra].

limitada y soberana" (pág. 23). Y es imaginada porque el nacionalismo es "*el despertar de las naciones a la autoconciencia: inventa naciones donde no existen*" (pág. 24), las comunidades se distinguen "*por el estilo con el que son imaginadas*" (pág 24) y, finalmente, es soberana porque el concepto 'nación' surgió en la época de la Ilustración y la Revolución en donde el poder de Dios se traslada al poder del Estado con la finalidad de que las naciones "*sueñan con ser libres*" (pág. 25) bajo el emblema del Estado.

Y es así que en dichas comunidades imaginadas, o naciones, el factor tiempo empieza a ser medido por el calendario y el reloj, convirtiendo el **tiempo en homogéneo y vacío** donde el pasado y el futuro actúan simultáneamente en el presente instantáneo, lo que para Walter Benjamin es el **tiempo mesiánico** donde todo ocurre en un 'mientras tanto' (pág. 46). Es así como aparece el periódico, como forma de libro y mercancía para las masas, para satisfacer este tiempo mesiánico de las naciones o comunidades imaginadas.

LAT, surgido del *feuilleton*, mantiene estas ideas de tiempo mesiánico que recoge el pasado y el futuro actuando en el ahora ofreciendo a la masa la ilusión de la fantasmagoría del tiempo histórico para acotar y ajustar la ilusión de comunidad imaginada. De esta manera, la fantasmagoría de la historia y la comunidad imaginada obligan a que en LAT exista un héroe solitario, Tintín, yuxtapuesto a un ambiente social descrito en detalle. Así, la comunidad imaginada se confirma a partir de una lectura doble: la que ofrece el supuesto héroe (que subraya el juego entre el escritor y el lector) y la que se da a partir de nuestra lectura. Todo lo cual nos lleva a la utopía de una nación, de su nacionalidad y de un nacionalismo que no deja de ser perverso, representándola, de manera imaginativa a través del concepto ***Chinitiad*** que nos da Barthes [1970: 115] y es la idea sobre China basada en mitos populares y que describen un supuesto país y una supuesta comunidad a partir de estereotipos.

Como hemos apuntado anteriormente, el autor de Tintín nos presenta una peculiaridad que se nos hace crucial tenerla en cuenta. Es un autor con múltiples identidades. Siguiendo la idea de Barthes [1972: 162-163], por un lado tenemos al hombre con una biografía propia y con una identidad que se llama Georges Prosper Rémi. Por otro lado, tenemos al hombre dibujante cuya identidad pasa por su *nom de plume* Hergé. Finalmente, tenemos a Tintín y al resto de personajes que conforman,

también, una extensión de aquellas identidades, sus *alter ego*. Vemos que el supuesto 'autor', o autores, queda(n) encerrado(s) en una red de identidades a las que se nos hace difícil adjudicar una historia. ¿A quién se la adjudicamos? Al no poder dar una respuesta única, se produce un vacío. Para nosotros, si bien Hergé, Georges-Prosper Rémi y Tintín pueden representar una tríada de homólogos, desde nuestro punto de vista no representan identidades proyectadas. Es así como, y siguiendo a Barthes (1968), consideramos que **el Autor está muerto**, que no existe, puesto que no es una persona física quien hace la obra, sino que la obra se hace a partir de una multiplicidad de conciencias, culturas, ideas y pensamientos. El escritor puede poseer la 'propiedad intelectual', pero no es el Autor, ya que bajo sus obras subyacen una gran cantidad de capas de textos previos que leyó, ideas que lo forjaron y experiencias. Además, cada lector, cada espectador, deviene, a su vez, autor en el acto de leer, puesto que éste le da el sentido y la interpretación que terminan de dotar de sentido al texto. Así, en LAT encontramos **intertextualidad** según lo entiende Genette [1962: 10-11] quien lo define como una relación de copresencia entre dos o más textos y que se puede dar a través de la cita, el plagio o la alusión. Además, esto permite que el lector pueda tener la percepción de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o, entre una obra y una 'realidad' que conoce.

Es así como llegamos a la idea de **simulacro** que nos aporta Baudrillard (1977). Partiendo de la metáfora de Borges del mapa virtual que se pretende hacer tan real a través de simulacro sobre simulacro se obtiene una hiperrealidad que ocupa todo el territorio. Puesto que la realidad queda escondida por la hiperrealidad, solo nos quedan los simulacros, lo que nos lleva a Guy Debord y a la idea de '**sociedad del espectáculo**'. Carmona (2006) nos explica que el espectáculo es la mercancía transformada en imagen y que se convierte en anuncio. El espectáculo, además, no es tan solo una acumulación de imágenes de los medios de comunicación de masas y su publicidad, sino también son las relaciones sociales mediatizadas por estas imágenes que constituyen cierta concepción del mundo. Un espectáculo que exige una actitud de aceptación pasiva que deriva hacia las apariencias, escondiéndose bajo el velo de cultura a través de una representación y, por lo tanto, no forma parte de lo vivido, de lo experimentado sino que funciona como imagen escindida de ella misma puesto que la persona debe ser el artista de su existencia y no el espectador de una realidad robada.

De esta manera, la persona 'artista de su existencia' es el *friki* según lo articula Fernández [2007: 104-117] a la búsqueda de **experiencia** según la entiende Walter Benjamin y que nos comentan Armengual; Sabot; Vermal (2008). Así, la importancia que tienen la información y la novela en la posmodernidad, comporta que la experiencia haya desaparecido, entendiendo experiencia como "*el sentido de capacidades adquiridas por el hombre mediante el ejercicio y la familiaridad*" (pág. 50). Empero, en la posmodernidad, al haberse cosificado el tiempo, al percibirse el tiempo como un tiempo sin historia, un tiempo que fluye siempre igual en un solo presente en el que "*cada uno se encuentra simplemente expuesto a lo que venga de fuera, sin esperanza de nada*…" (págs. 55-56), la experiencia desaparece puesto que nuestras sociedades, las posmodernas, se basan en imágenes y sonidos que pueden reproducirse y pueden re-presentarse en cualquier espacio y en cualquier tiempo a la misma vez. Este es el tipo de experiencia de la posmodernidad que sufre el ***friki*** de Fernández (2007), una "*figura transcultural que trasciende las diferencias de clase y de geografía* [y que solo] *existe en relación con un conjunto de criterios de aceptabilidad pública que son históricos y locales, además de económicos*." (pág., 107). El *friki* que, además, vive en un presente continuo que no le permite envejecer, viviendo un tipo de 'adolescencia' eterna, "*entre la melancolía infantil y la fantasía suicida*" (pág. 108).

❖ 1.5. ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS

Según nos señala Apostolidès [1984: 21-22], los primeros álbumes de LAT, los realizados en los años 30 del siglo XX, pretenden ser un balance socio-político-cultural de la Europa de dicha década respeto al Mundo y pretenden articular un discurso visual tanto en formato escrito como dibujado acerca de qué lugar ocupa Bélgica en este Mundo. Sin embargo, y tal como menciona este autor que acabamos de citar, lo más importante es que Tintín irá a buscar una respuesta a la pregunta "¿Somos todavía los mejores?".

Apostolidès (1984) compara la vida personal de Hergé con la de Tintín, extrapolando momentos claves tanto de la biografía del dibujante como de los eventos históricos acaecidos en Europa, viendo así una evolución de ambos según Hergé se movió desde una visión de derechas hacia una postura de izquierdas ya a finales de los años 50 del siglo XX. Para este autor, la visión de Hergé empieza a cambiar cuando en 1933 conoce al joven chino Tchang Tchong-jen y al que le va a dar un avatar

homónimo en *Le Lotus Bleu* y en *Tintin au Tibet*. Apostolidès (págs. 49-76) revisa los momentos históricos a nivel global y cómo se manifiestan en LAT a pesar de reconocer que lo que más nos interesa por encima de la alusión a los hechos históricos es todo aquello que no se dice (pág. 50), sin embargo compara constantemente el hecho histórico con la obra. Es así que a partir de que Hergé conoce a Tchang, Hergé se documenta para poder dar realismo y verosimilitud a la obra y, además, en *Le Lotus Bleu* ya encontramos a un Tintín como héroe novelesco lo cual, según el crítico, lo dignifica. Es la primera vez que Tintín accede a escuchar al Otro en vez de imponer sus valores (pág. 51). A su vez, Tchang en *Le Lotus Bleu* le muestra las particularidades de su país y le da a conocer sus valores (pág. 51). Según Apostolidès (1984), pues, es a partir de este álbum cuando Tintín ya no es una representación esquemática del occidente cristiano y pasa a ser la encarnación de si mismo y no la de una idea de un hombre concreto (págs. 52-53). Para *Tintin au Tibet,* aventura en que Tintín va a buscar a su amigo Tchang después de haber sufrido un accidente de avión y haberlo dado por muerto, Apostolidès (págs. 319-322) nos vuelve a comparar la vida personal de Hergé con el cómic diciéndonos que es la época en que Hergé está asistiendo a sesiones de psicoterapia. Es así como explica el hecho de que Tintín sigue un sueño que, en vez de tomarlo como tal, lo denota como una premonición, por lo cual y según Apostolidès (pág. 319), este álbum es una aventura consagrada al universo íntimo del reencuentro con el niño, lo que comporta que esta obra sea un trabajo personal de luto de Tintín, tomando a Tchang como coartada propia con el objetivo de reencontrarse con el niño perdido. Además, para Apostolidès (pág. 336), la aventura de *Tintin au Tibet* es, por encima de todo, una aventura mística que se acerca más a la epopeya que a la novela. Es así que comparándolo con la *Ilíada*, Apostolidès (pág. 336) nos dice que siendo el Himalaya el techo del mundo, su ascenso por parte de Tintín simboliza el escapar del tiempo de un universo en el cual los valores dominan por igual.

McCarthy (2006) sustenta, entre otras cosas, que LAT y, consiguientemente, las obras objeto de la presente investigación, muestran la ficción de la aparición y circulación de historias en el siglo en que la tecnología de la comunicación estalla y, así, los álbumes de Tintín reflejan estos momentos de transmisión y trueque (pág. 16). Para McCarthy (pág. 40), *Le Lotus Bleu* contiene sátira directa de las situaciones políticas del momento, mientras que para *Tintin au Tibet*, y reproduciendo las palabras de Hergé a

Numa Sadoul en 1975, representa un 'canto a la amistad', un canto que recibe la bendición, al final del álbum, por parte de los monjes tibetanos (pág. 57). McCarthy no solo se hace eco de este cambio de posicionamiento político por parte de Hergé y que también nos señala Apostolidès (1984), sino que nos aporta lo que va a ser nuestra línea de investigación: el situacionismo y el espectáculo (págs. 56-57). Relacionándolo con álbumes que no son objeto de nuestro estudio, McCarthy reconoce que hay espectáculos 'llenos' en el sentido que hay un significado social rico, pero también los hay que son pura farsa haciendo que Hergé vacíe y reduzca la ideología del situacionismo de Debord a pura decoración y, por lo tanto, devenga un decorado que señala a la sociedad del espectáculo.

Laser-Robinson (2006), y también comparando la vida de Hergé con la producción de Tintín, nos recuerda que las descripciones de los chinos no están libres de estereotipos pero no podemos decir que sea racista y que dichos estereotipos, a pesar de que sean inadecuados culturalmente, sirven para crear un efecto positivo en la percepción de la audiencia sobre un protagonista (pág. 9). En cambio, si bien esto demuestra una afinidad de Hergé para con los chinos, debida a la amistad mantenida con su amigo Tchang, sí que hay un discurso racista en contra de los japoneses. Esta contradicción muestra, según este crítico, una conciencia culpable por parte de Hergé. Si bien el deseo del dibujante es pretender un cambio de pensamiento y, por tanto, de perspectiva acerca de los Otros, Hergé emplea un discurso racista para dar apoyo a la causa china, lo que convierte a Hergé en un propagandista eficiente y no un comentarista social (págs. 18-19).

Mountfort (2011) nos aporta un dato de valor para nuestra investigación. Considera que la creación en la metaficción de la amistad Hergé-Tchang en el par Tintín-Tchang es una tentativa de equilibrar y camuflar el chovinismo de Hergé. Esto comporta que, al aparecer en los dos álbumes que estamos estudiando, se da una ambivalencia no resuelta en la recepción crítica del segundo álbum, o sea, el de *Tintin au Tibet* (pág. 39). Para *Le Lotus Bleu*, hay un intento revisionista ideológico por parte de Hergé, mientras que para *Tintin au Tibet* hay, como dijo Hergé, un 'canto a la amistad' convirtiéndose en un álbum totalmente apolítico (pág. 45). En *Le Lotus Bleu*, la mirada orientalista europea queda bien dibujada a través de un Shanghai que representa un complejo de la avaricia neoimperial y de deseo que se ha hecho exótico,

el 'París del este', representando Shanghai una ciudad internacional en la intersección entre Este-Oeste con un poder mítico para la producción de imágenes. Es a partir de estas características que Mountfort (2011) se pregunta si realmente hay un cambio fundamental de mirada por parte de Hergé sobre el Otro, pero señala que *Le Lotus Bleu* está lleno de estereotipos culturales por parte de ambos personajes, o sea, por parte de Tintín y de Tchang, y que Hergé recupera de *Tintin au pays des Soviets*. Además, Hergé exagera los rasgos orientales de los japoneses mientras que los de los chinos los dibuja más suaves, casi imperceptibles y, por lo tanto, los des-orientaliza. (págs. 40-41). Otro dato de valor que nos acerca Mountfort (pág. 41) es el símbolo paternalista que mantiene Europa para con los otros y que viene representado por el tándem Tintín-Tchang. Mountfort (2011) considera que si bien *Tintin au Tibet* funciona como un *travelogue*, en el que se recupera el motivo del paternalismo con el fin de Hergé evitar hacer cualquier tipo de crítica como lo hizo para con los japoneses en *Le Lotus Bleu*, también reconoce que las escenas donde la acción pasa en el templo o en la montaña no son más que papeles pintados y elegantes (pág. 45). Otro dato que nos interesa mucho es el que Mountfort (2011) nos aporta acerca de cómo hacer la crítica y la exégesis de un cómic siguiendo la teoría americana representada por Jan Baetens, a la cual nos ceñimos. Es decir, como Baetens consideramos que, ya en el siglo XXI, y fuera de los discursos de estética psicoanalítica en la exégesis de una obra, no hay que trasladar la biografía del autor, ni sus comentarios acerca de la obra, ni su trauma personal a la interpretación de la obra en cuestión (pág. 46).

[§2]. ORIENTALISMOS: 'TODOS LOS BLANCOS NO SON MALOS'.

❖2.1. LOS ANTECEDENTES

Los antecedentes que han dado pie a los académicos como Apostolidès (1984) a hablar de los primeros álbumes de LAT como representativo de un estado socio-político-cultural de la Europa de la década de los 30 del siglo XX, lo cual lleva a Laser-Robinson (2006), McCarthy (2006) y a Mountfort (2011) a hablar sobre orientalismo y la representación del Otro en *Le Lotus Bleu*, los encontramos en *Tintin au pays des Soviets* (1930) y en *Tintin en Amérique* (1932). El orientalismo que se ilustra en dichos primeros álbumes va desde las ideas más tópicas y estereotipadas –en el sentido de populares- en los dos primeros hasta los discursos más racistas y agresivos en *Le Lotus Bleu*, tal como veremos a lo largo del presente capítulo.

En *Tintin au pays des Soviets*, Tintín es enviado a la URSS de Stalin para hacer un reportaje sobre la situación de la Rusia bolchevique. Tintín no solamente sufre algunas entradas en prisiones a lo largo de la aventura de las cuales siempre escapa sano y salvo, sino que, además, en Moscú, es arrestado y lo llevan a la celda de tortura.

Es en esta celda de tortura donde nos encontramos la primera representación del chino, del Otro: el torturador. Una viñeta[15] en donde se ponen de relieve los distintos *vanishing points*: el de Tintín y los dos chinos que aparecen en la imagen. Estos *vanishing points* también aparecen en las herramientas de tortura que hay en la pared, así como en la cabeza decapitada guardada en un supuesto tarro en la esquina inferior derecha de la viñeta. La viñeta toma fuerza cuando entra en contacto dialógico con el lector-espectador que la interpreta. Así, el conocimiento y la experiencia del lector le permite entrar en la viñeta desde un posicionamiento privilegiado –como lector omnisciente- y, además, obligatorio –porque la viñeta es el correlato de las anteriores-.

Empero, la interpretación que adjudicamos a la viñeta desde un conocimiento intelectual, no emocional, nos remite, forzosamente, a la idea de mímesis. Una mímesis que despierta el recuerdo de tortura que el lector europeo del siglo XX ya conocía intelectualmente de su propia tradición pero que ahora se adjudica al Otro, al chino. Una mímesis que da verosimilitud a la aventura y que conecta con lo que el lector *cree saber*. Así, se refuerzan las ideas civilizado vs. salvaje, nosotros vs. ellos.

En cuanto a *Tintin en Amérique*, Apostolidès [1984: 49] nos aporta la visión sobre unos chinos que comen perros a través de la pesadilla que tiene Milú al ser torturado por unos chinos con la finalidad de ser comido. Pesadilla que, según el crítico, ilustra que los chinos están al servicio del Mal. En nuestra edición de 1958, esta escena ya no existe. Empero sí que en ella se hace eco de un plato chino: la sopa de nido de golondrina, a la que el mafioso que ha raptado a Milú siente aversión.

Por lo pronto, los dos ejemplos que hemos aportado de sendos álbumes nos sirven para poner el pilar del discurso orientalista, y es el del mito que hace que el Otro sea una alteridad absolutamente opuesta al Nosotros con el fin de sustentar la idea de un progreso para occidente y una parálisis para oriente.

Por una parte, mientras los chinos sirven al Mal, sobreentendemos que Europa sirve al Bien. En este punto inferimos que esto se despliega, entre otros, en el acto de

[15] Hergé (1930) {66, II}.

comer visto como canibalismo. Es decir, el hecho de comer perro, o nidos de golondrina, contradice la idea de *homo sylvestris* del siglo XVIII, el *homme sauvage* de Rousseau que ya no tiene cabida en la sociedad europea de hombres civilizados. Así, partiendo de que lo civilizado –lo europeo- es el pie de rey que mide el comportamiento ético de una sociedad, aquello que no encaje en dicho pie de rey queda fuera de lo civilizado y de la noción de humanidad[16]. De esta manera, occidente queda hundida en el delirio del desarrollo y civilización, mientras que oriente queda sumida al dictado impuesto y exigente de un occidente que se cree superior.

❖2.2. ORIENTALISMO EN *LE LOTUS BLEU*

Le Lotus Bleu, del que disponemos la primera edición de 1934, llevaba por título *Les aventures de Tintin reporter en Extrême-Orient: Le Lotus Bleu*[17], y se llamará *Les aventures de Tintin. Le Lotus Bleu*[18] a partir de 1946. Tintín, pues, deja de ser el reportero de *Le Petit XX^e^*. Aun así, estas ansias de la lucha contra el Mal acotadas por la idea de que el europeo tiene la justa medida sobre cuál debe ser el comportamiento ético y qué es la humanidad son las que llevan a Tintín hacia una China en donde deberá perseguir a un traficante de opio en un mundo ya globalizado[19].

Es en este álbum cuando Tintín conoce a Tchang, el amigo chino a quien rescata del río y que aparecerá, años después, en el álbum de *Tintin au Tibet* (1960).

Dos viñetas son relevantes para el tema del orientalismo que nos ocupa en este apartado y que siguen la línea de los dos primeros álbumes de LAT que hemos comentado al principio de este capítulo. Una de las viñetas es la que aparece en Hergé [1979: {146, I, 3}]. En ella, el faquir indio que lee la buenaventura a Tintín le avisa: "*¡Ojo!... ¡Ojo!... Veo a un hombre de piel amarilla… Es poderoso… Tiene los cabellos negros… Os quiere matar… Lleva gafas… ¡Ojo!... ¡Ojo!...*"[20].

Esta descripción de un señor de piel amarilla y cabellos negros, con gafas, se encuentra estereotipada para caracterizar a un oriental. Pero, más que nunca, dichos estereotipos se convierten en xenófobos y racistas cuando nos damos cuenta de que el

[16] Bartra [1997: 304].
[17] *Las aventuras de Tintín reportero en Extremo Oriente: El Loto Azul*. [La traducción es nuestra].
[18] *Las aventuras de Tintín. El Loto Azul*. Título con que se conoce en España.
[19] Mientras que empieza a perseguir a un traficante de opio japonés que tiene conexión con otro traficante en India y contra quien Tintín ya había combatido, descubrimos que el *capo* es un tal Roberto Ratapopoulos, personaje que aparece en el álbum anterior *Les Cigares du pharaon* (1934) cuya acción se desarrolla en Egipto. Es en China, precisamente, cuando Tintín puede desmantelar, definitivamente, a dicha red de traficantes.
[20] La traducción es nuestra.

peligro que corre Tintín viene por parte de un japonés mafioso encarnado en el Mal y que queda dibujado según vemos en la ilustración 1, guardando una gran similitud con la caricatura de la ilustración 2.

Esta última imagen fue publicada entre 1941 y 1945 y sirvió de propaganda americana anti japonesa durante la II G.M. Es evidente que, si bien *Le Lotus Bleu* vio la luz en 1934, y el póster es de la década de los 40, imágenes similares estereotipadas ya llevaban mucho tiempo circulando en occidente para ridiculizar a oriente e infantilizar, al mismo tiempo, a un oriental que, en este caso, no sabía conducir un coche. Gafas –corto de vista-, cabello negro, nariz de tocino, dientes de conejo y bigote con poco pelo –sinónimo de baja masculinidad-, son rasgos que deshumanizan al oriental caricaturizándolo y, automáticamente, se enfatiza la superioridad racial e intelectual del occidental.

Otro aspecto revelador de orientalismo es el que queda reflejado en las declamaciones del hombre de negocios occidental cuando se ve arroyado accidentalmente por un *rickshaw:* no poder inculcar nociones de educación a los amarillos, dejar de intentar civilizar a los bárbaros, enaltecer 'nuestra' civilización occidental[21]... Dicho hombre de negocios vuelve a soltar su letanía racista y xenófoba al chocar contra un camarero chino dentro del club para occidentales. A partir del insulto "*¡Mierda de chino!*"[22], él le enseñará a respetar a un europeo. En dichas situaciones, el discurso orientalista racista pasa por la agresividad física y verbal contra el 'Otro' mientras que el 'Nosotros' queda a salvo bajo la invocación 'nuestra gran civilización occidental' que, como un mantra, se repite en varias viñetas[23].

Así las cosas, este álbum recoge el mito en la década de los años 30 del siglo XX de Europa sobre China y que pone de relieve el binomio que oscila entre un despotismo oriental debido a la "*ausencia de instituciones propias de la sociedad civil, sin la cual no era posible verse libre del feudalismo*"[24] y la subversión de la idea de un hombre blanco europeo visto como un maestro. En cualquier caso, ambas visiones ilustran la ideología de una Europa superior que daba por sentado haber dejado atrás un supuesto feudalismo, un supuesto despotismo y un supuesto atraso económico. Una Europa que se veía, a ella misma, civilizada, burguesa, imperialista y en constante progreso. Es en

[21] Hergé (1979) {155, I, 1} a {155, II, 2}.
[22] Hergé (1979) {155, II, 1}. [La traducción es nuestra].
[23] Hergé (1979) {155, I, 2}, {155, I, 3} y {155, II, 2}.
[24] Sardar [2004: 26].

este álbum donde encontramos al *salvaje artificial* de Hobbes: el hombre occidental civilizado que, en nombre del humanismo europeo, se ha convertido en sanguinario y caníbal[25].

Todo ello nos remite al concepto de 'neoorientalismo' que se da a partir del siglo XIX y gracias a los círculos misioneros y aventureros, entre otros. Un 'neoorientalismo' que trata a Oriente como objeto de estudio cuya característica más relevante es la alteridad, percibiendo las naciones de oriente en términos esencialistas hasta el punto de que sus discursos, si bien anclados en alguna especificidad real, quedan desvinculados de la historia y se conciben como esenciales e intangibles[26]. Discursos racistas que se dan al identificarse con un grupo de personas alabando sus aspectos 'positivos', mientras se desvinculan de otro grupo realzando aspectos 'negativos'. Dichos discursos no tan solo se encuentran en lo escrito, sino también en lo dibujado, tal como vemos en la hiperasianización del japonés[27] de la ilustración 2.

Todo lo dicho hasta ahora refuerza e ilustra la idea de que en *Le Lotus Bleu* el orientalismo no es una construcción surgida de la experiencia de Oriente, sino de fábulas y mitos ya existentes en la mentalidad occidental[28], reforzados por el darwinismo social, el sentido del progreso de la Ilustración y la idea de evolución del pensamiento hegeliano, bases para que a lo largo del siglo XIX y posterior XX, y en lo que se refiere a China y a los chinos, se crean mitos como que fuman opio, son mentirosos, deshonestos y traicioneros[29].

Pero es que por encima de todo, el título del álbum *Le Lotus Bleu*, homónimo al nombre del fumadero de opio, ya predispone al lector a mantener vivos dichos mitos y que Tintín corrobora con su presencia. Al desmantelar la red mundial de traficantes de droga cuya base logística se encontraba en el local "Le Lotus Bleu", se rubrica con fuerza la diferenciación entre lo civilizado y lo salvaje, entre el 'nosotros' y el 'ellos'. Todo él es una estampa del neoorientalismo racista jugando con el binomio Bien vs. Mal.

[25] Bartra [1997: 159].
[26] Sardar [2004: 107].
[27] Mountfort [2011: 41].
[28] Sardar [2004: 28].
[29] Sardar [2004: 111].

❖ 2.3. SOBREINTERPRETACIONES

Llegados a este punto podemos decir que, por un lado, compartimos la idea de los académicos que consideran que *Le Lotus Bleu* refleja las ideas de orientalismo y, por lo tanto, esta obra contiene la mímesis que, entendida desde la semiosis hermética que nos aporta Eco [1995: 56-81; 159-172], cuando dos cosas son semejantes, una –en este caso, la ideología orientalista y el Otro como distinto- se convierte en signo de la otra –los discursos y las imágenes que encontramos en las viñetas-, y/o viceversa. Así, vemos que los académicos que han sobreinterpretado dicha obra hacen una interpretación cierta y fiable porque confían en una sociedad y en una comunidad que transmite los parámetros clave para interpretar la obra.

Sin embargo, no compartimos la idea de que en *Tintin au Tibet* (1960) no haya orientalismo. Es decir, creemos que algunos académicos se han dejado contagiar por lo que Hergé, o Georges Prosper Rémi, dijo a Numa Sadoul en su libro *Entretiens avec Hergé. Tintin et moi* (1975): que este álbum es un 'canto a la amistad', palabras reforzadas por la exégesis que hace Apostolidès (1984) y que otros estudiosos han seguido[30].

Así las cosas, los estudios que se han hecho hasta hoy y a los que nosotros hemos tenido acceso, lo hacen desde esta idea de 'amistad' y sobreinterpretan dicho álbum porque solo se estudia profundamente desde la perspectiva de la amistad, teniendo en mente el revisionismo ideológico de Hergé y difuminando, consiguientemente, el tema orientalista. Esta es la ambivalencia no resuelta en la recepción crítica del segundo álbum que señala Mountfort [2011: 39] y que nosotros intentaremos resolver a partir de ahora.

Es decir, se sigue la tradición que ha dado por sentado lo que han dicho un supuesto autor –Hergé/Georges Prosper Rémi- y un crítico como Apostolidès, dando la impresión de que la amistad niega, automáticamente, cualquier discurso orientalista. En este sentido, y tal como nos señala nuestro director de investigación[31], el discurso de la amistad no tiene nada que ver con el discurso orientalista, puesto que ni lo niega ni lo afirma. Ambos discursos, el de la amistad y el del orientalismo, pueden coexistir tranquilamente puesto que funcionan en paralelo.

[30] Un ejemplo de lo que acabamos de decir es el de Girard (2009) cuyo artículo se basa en que el leit-motiv de *Tintin au Tibet* es la amistad y la búsqueda del Bien, un álbum revestido de dimensiones filosóficas y espirituales que lo hacen distinto al resto de álbumes de LAT.
[31] MARTÍNEZ ROBLES, David. Correo electrónico del 30 de mayo de 2018.

❖2.4. ORIENTALISMO EN *TINTIN AU TIBET*

A partir de ahora, nuestra atención se dirige hacia lo que Mounfort (2011) considera, y es que él se cuestiona si realmente Hergé cambió la mirada sobre el Otro. Además, seguimos la idea de Barthes (1968) y es que el Autor está muerto ya que tanto *Le Lotus Bleu* como *Tintin au Tibet* se construyen en capas de textos o ideas previos que forjan al autor. Dichas capas forman la intertextualidad[32] que sirve para dar verosimilitud y realismo a la narración y a la acción. También, compartimos la idea de Jan Baetens[33] en cuanto a que en la actualidad, ni la postura del autor, ni su trauma personal, ni sus comentarios, no son aceptados al interpretar la obra.

Tintin au Tibet fue publicado en 1960 y trata del viaje que Tintín realiza hacia el Tíbet desde Nepal para encontrar a su amigo Tchang cuyo avión se ha estrellado en el Himalaya. Un sueño premonitorio por parte de Tintín lo impulsa al periplo a pesar de que la mayoría de gente con quien se encuentra duda acerca de la veracidad de su intuición, aunque algunos de ellos acceden a acompañarlo, a pesar del riesgo que el ascenso al Himalaya comporta.

En nuestra edición de 1991, cuando Tintín y el capitán Haddock se encuentran en Katmandú, se da una situación que nos recuerda a los encontronazos del hombre de negocios europeo con el conductor de *rickshaw* y, algo más tarde, con el camarero en *Le Lotus Bleu*, más arriba mencionado. En ambos álbumes, y en dichas situaciones, se nos ofrece la imagen del oriental 'despistado' que choca contra el occidental 'ocupado'. De esta manera, se mantiene vivo el mito del oriental perezoso y patoso. Sin embargo, en ambos álbumes se subvierte lo evidente: el oriental desempeña su trabajo manual y ve invadido su espacio laboral por parte del occidental ocioso y despistado. Además, en *Tintin au Tibet*[34] el capitán Haddock increpa al nepalí diciéndole que lo hace adrede y le conjura el insulto "*bachi-bouzouk*"[35], situación similar a la del camarero en *Le Lotus Bleu* que hemos visto más arriba. Ahora, aunque el nepalí se vuelve contra él, Tintín le pregunta a Haddock que cómo es que se deja decir cosas así –irónicamente, puesto que

[32] La intertextualidad según la entiende Genette [1962: 10-11] se refleja en las imágenes 1 y 2 acerca del estereotipo racista anti japonés, junto con todos los discursos estereotipados y racistas que hemos comentado hasta ahora, y que no dejan de ser metatextos.
[33] Extraída de Mountfort [2011: 46], tal como hemos indicado en nuestro marco teórico.
[34] Hergé [1960, {11, I, 3}].
[35] A pesar de que el diccionario de l'*Académie Française* no contempla esta entrada, sabemos que los *bashi-bozuk* eran mercenarios otomanos criminales pero que, como insulto, significa "cretino, idiota, asesino, cabeza hueca", según nos informan amigos francófonos, insulto que ya no está en uso. Ver también http://www.etaletaculture.fr/culture-generale/les-insultes-du-capitaine-haddock/ [Último acceso: 1 de mayo de 2018].

ni Haddock ni el lector hemos comprendido qué ha dicho el nepalí-, impulsando, así, a Haddock a ejercer cierta agresividad que se ve frustrada.

Tintin au Tibet presupone que un sherpa –visto como clase intelectual baja desde el binomio burgués Alta cultura vs. Baja cultura- no se maneja bien con el francés ya que no sabe conjugar los verbos ni hacer los acordes sintácticos y usa un vocabulario básico. De nuevo, se caricaturiza al oriental. En cambio, los monjes budistas –los 'académicos' de los Himalayas- lo dominan, sin importar el rango dentro del monasterio[36]. Por lógica, consideramos que debería ser al revés: una persona que está en contacto con el turismo debería dominar un idioma extranjero mejor que un monje al que se le supone viviendo aparte dedicado a lo espiritual.

Cuando Tintín está con los sherpas cruzando el Himalaya, hay rumores de que por allí corre el hombre de las nieves, el yeti. Cuando los sherpas portadores encuentran las huellas del yeti, abandonan el viaje[37]. La superstición puede con ellos. Desde nuestro punto de vista, es otro aspecto de aquel oriente estático que no se deja impulsar por la razón, ni por el ideario de progreso y, por lo tanto, continúa sumido en un pasado remoto con un cierto tipo de feudalismo ideológico basado en el terror a lo desconocido, al monstruo que vive en las montañas. Es, en definitiva, una China que no evoluciona y que se muestra imperturbable, detenida, estacionada, dirigida por instituciones infantiles y que, en último término, se continúa manteniendo el estereotipo de un Oriente en donde abundan extrañas religiones fanáticas que no permiten que la gente cambie[38].

Si bien hemos dicho que el álbum de *Le Lotus Bleu* es una rúbrica al mito del chino fumador de opio jugando con el binomio Bien vs. Mal, consideramos que *Tintin au Tibet* es un canto a la explotación del oriental. Y esto se da ilustrando una sociedad europea burguesa bienestante y ociosa que no necesita trabajar –ilustración 3- al ponerse en contacto con una sociedad que no tiene tiempo más que para trabajar, la clase proletaria –ilustración 4-. Un proletariado representado por la casta de los sherpas, a los que se les presupone atrasados al servicio del alpinista blanco poderoso. Unos sherpas cuyas vidas se cuentan con dinero y extorsión, tanto económica como emocional. Una explotación que justifica la estética egocéntrica que alimenta las

[36] En Hergé (1960) {13, IV, 1} se ejemplifica esta poca maestría en el idioma extranjero por parte del sherpa. Usos de pronombres tónicos que no pueden hacer la función de sujeto se usan para dicha función, o el uso del participio en vez del presente de indicativo, por ejemplo. En cambio, en Hergé (1960) {44, I, 3} se ilustra el dominio del idioma extranjero por parte de cualquiera de los monjes.
[37] Hergé (1960) {27, II, 3}.
[38] Sardar [2004: 73-75].

glorias tanto del alpinista procedente de una sociedad capitalista como de su nación. De esta manera se mide la fuerza física, emocional y mental de un país al aparecer en los récords a nivel mundial[39].

Creemos que lo que acabamos de decir contradice la interpretación de Apostolidès [1984: 336] cuando dice que el ascenso de Tintín al techo del mundo simboliza el escapar del tiempo de un universo en el cual los valores dominan por igual. Además, Apostolidès tampoco menciona cuáles son estos valores, ni tampoco nos queda claro a qué tiempo se refiere. Así las cosas, y desde nuestro punto de vista, en *Tintin au Tibet,* Tintín no escapa de un universo donde los valores dominen por igual, sino que penetra en un universo donde se refuerzan los valores discriminatorios subyacentes en la economía capitalista. Un tiempo, además, que queda muy bien definido a través de los valores que se reflejan en el orientalismo de *Tintin au Tibet.* El tiempo de la expansión e implantación del capitalismo que justifica mantener vivos los mitos que se generan en los binomios Superior vs. Inferior, Burgués vs. Proletario, Capitalismo vs. Comunismo, jerarquizando y clasificando la sociedad. Así, se ceban las ideas de progreso y gloria de Europa con la finalidad de vivificar cierto nacionalismo neurótico sin provocar ningún cuestionamiento ético ni moral, convirtiendo el discurso cultural como algo adecuado, lo cual permite que el discurso orientalista pase desapercibido.

Además, si para Laser-Robinson [2006: 18-19] Hergé es un propagandista más eficiente y no un comentarista social al hipersasianizar al japonés en *Le Lotus Bleu*, nosotros consideramos que *Tintin au Tibet* es la continuación de esta propaganda eficiente para hiperoccidentalizar una Europa que debe continuar explotando un oriente visto, ahora más que nunca, como objeto de consumo. De esta manera se apoya la causa occidental de la economía capitalista que justifica y explica el progreso económico y la consiguiente supuesta superioridad racial, intelectual y económica.

Dicho esto, entrevemos que, si hasta la II G.M. la potencia de un país, su progreso, se medía en horizontal invadiendo y dominando regiones geopolíticas; a partir de la segunda mitad del siglo XX se medirá en vertical: subir montañas, elevar rascacielos y

[39] De hecho, los alpinistas que llegan a la cima, lo hacen gracias a que los verdaderos protagonistas, los sherpas, siempre en la sombra y en un segundo plano, arriesgan sus vidas al abrirles los caminos colocando las cuerdas fijas para que tengan el camino fácil. Según informan El Confidencial (2014, abril) https://www.elconfidencial.com/deportes/otros-deportes/2014-04-21/sherpas-los-grandes-olvidados-de-la-montana_118798/ y El País (2010, mayo) https://elpais.com/diario/2010/05/27/sociedad/1274911201_850215.html. podemos leer que desde el año 1953 en que el pico más alto fue coronado por primera vez, y hasta 2012, han muerto 250 montañeros. Sin embargo, la cifra de muertos no contempla la de los sherpas. [Último acceso: 10 de junio de 2018].

llegar a la Luna[40]. Cuanto más vertical, cuanto más alto, más poder, más potencia, más progreso. En definitiva, más sentido de 'comunidad' relacionada con 'nación' para seguir alimentando la patología del nacionalismo neurótico.

La levitación es otro aspecto de este oriente mágico y mitificado, y que se cree dar en los lamas y en los místicos orientales que han alcanzado el nirvana, tal como vemos en la viñeta de Hergé [1960: {44, II, 2}]. Según podemos leer en Obregón (2011), la figura histórica del Buda y su doctrina se dan a conocer en Europa a lo largo del siglo XIX por sanscritistas como el francés Burnouf (1801-1852) y el anglo-alemán Müller (1923-1900) que ni salieron de Europa ni jamás conocieron a un budista, y aprenden el sánscrito gracias al pillaje colonialista tanto de documentos como de arte budista. En este contexto, algunos aficionados a estudiar el budismo desde Europa eran partidarios de la teosofía y querían unificar las filosofías o pensamientos de occidente y de oriente. De esta manera, se promovió una versión esotérica del Buda y del budismo con algunos aspectos de raíz cristiana superpuestos. En este sentido, tenemos documentado en textos antiguos que la levitación se da en el cristianismo[41], pero lo desconocemos para el budismo. Por lo tanto, el lama adquiere características de santo cristiano. Este batiburrillo de ideas religiosas se refuerza a lo largo del último tercio del siglo XX gracias a los Nuevos Movimientos Religiosos.

Dichos movimientos son de origen asiático y tienen su expansión en los años 50 y 60 del siglo XX en occidente. Su auge es drástico debido a un 'hambre espiritual' por parte de la generación de los *hippies* y de los del *baby boom*, y ello muy debido al desencanto de los valores occidentales basados en un capitalismo consumista con promesas vacías. En este contexto, los occidentales buscan una experiencia de éxtasis o trascendencia que conseguirían a través de gurús, maestros y viajes hacia un oriente 'místico' y 'mágico' para obtener la 'sabiduría' y la 'iluminación' que prometían la práctica del yoga, la meditación o el canto de mantras. De esta manera, tanto el hinduismo como el budismo devienen familiares y populares entre la población occidental[42].

Finalmente, el encuentro entre Tintín y Tchang que se muestra en la ilustración 5 es el que claramente entona el canto a la amistad. Empero compartimos con Mountfort

[40] En este sentido, Tintín llega a la Luna en el año 1954. Dos álbumes de LAT lo ilustran: *Objectif Lune* (1953) y *On a marché sur la Lune* (1954). En España se conocen como: *Objetivo: la Luna* (1953) y *Aterrizaje en la Luna* (1954).
[41] Royo [1962: 858].
[42] Siegler [2007: 59-61].

[2011: 41] que perpetúa el paternalismo europeo hacia oriente al mostrar otro tipo de orientalismo: el protector. De hecho, el encuentro entre los dos amigos evidencia que para algunos intelectuales europeos China es vista como el 'pobre hombre de Asia'[43].

Cabe señalar que la situación socio-política de la Europa de los años 50 y 60 del siglo XX, al menos por lo que se refiere a los países francófonos y, por lo tanto, Bélgica, es muy distinta a la década de los 30 de *Le Lotus Bleu*. Las décadas de los 50 y 60 están enmarcadas en el movimiento político Socialismo o Barbarie y la Internacional Situacionista, movimientos que terminarán, a nivel global, en lo que conocemos como Mayo del 68. Un movimiento que se dio en los países donde la economía capitalista ya estaba bien implantada. Impulsando un verdadero sentimiento de libertad de pensamiento a través de una crítica fuerte contra los regímenes tanto del Este como del Oeste, buscan estar en contacto con la realidad que ofrecía la calle para entender a la sociedad de manera práctica, y no a partir de la teoría. Brevemente, estaban en contra de las universidades y los estado-nación que dominaban la información y que conferían un exceso de intelectualización a la población.

De esta manera, se da el paso desde una Europa derechista de los años 30 y 40 a una Europa más izquierdista y liberal en los años 50 y 60[44] y ello con el hecho de que el fin de la II G.M. marca un antes y un después en la sociedad que busca la reconstrucción, el progreso y el bienestar económico y social para así asentar bien el capitalismo.

Además, nosotros entendemos que esta barrera entre el antes y el después se construye con el simulacro de paz ideado, articulado e impuesto por occidente y cosificado a través de la creación de la ONU en 1945 y su redacción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en París, en 1948, idealizando las relaciones internacionales. Un simulacro de paz que queda representado en el discurso orientalista de *Tintin au Tibet* cuando el encuentro entre el Nosotros y los Otros se reviste de 'respeto' y 'amistad'. Un ideal que, de nuevo, refleja nuestras necesidades ofreciendo la ilusión de que lo 'nuestro', lo occidental, es lo de todos, lo universal. Instauramos un nuevo pie de rey.

[43] Mountfort [2011: 41].
[44] Para una información más detallada, ver Esteban [2018: 71-75].

❖2.5. ¿CAMBIO DE MIRADA?

Apostolidès [1984: 49-53] nos aporta el hecho de que es a partir de *Le Lotus Bleu* cuando Hergé cambia su visión del mundo. Es así como Tintín descubre al Otro y es cuando, por primera vez, se abre a un mundo no occidental.

Desde nuestro punto de vista, Tintín descubre un territorio al que llamamos China –recordemos que para los chinos su territorio se llama *Zhong Guo*, el País del Centro-, que da la casualidad que se encuentra en un Este impuesto e imaginado por Europa, y accede a una cultura cuyas bases no coinciden con la europea.

Es la primera vez, dice Apostolidès [1984: 51], que Tintín acepta escuchar al Otro en vez de imponer sus propios valores. Sigue diciendo Apostolidès que la aproximación entre Tintín y Tchang se da gracias a dejar atrás sus anteojos étnicos, de lo que McCarthy [2006: 48] se hace eco replicando que dicho álbum rompe con la mirada absolutista de Hergé y adopta una visión más relativa y global.

Dejando Hergé aparte, el hecho es que Tintín salva, por primera vez, a Tchang de morir –ilustración 6-, esta vez ahogado en el río y, una vez a salvo, se establece una conversación que es la semilla para que los críticos de LAT hayan visto este cambio de mirada.

Sin embargo, y para la exégesis de Apostolidès [1984: 51-52], nos encontramos con una problemática que consideramos importante a la hora de interpretar la obra:

1. Apostolidès pone en boca de Tintín lo que Tchang dice y, además, altera el diálogo para aproximarnos su comentario que consideramos *sui generis*. Es decir, Apostolidès nos dice que "*Tintin enseigne à Tchang que tous les étrangers ne sont pas <<méchants comme ceux qui ont massacré [son] grand-père et [sa] grand-mère>>*"[45]. Esta frase, de hecho, la dice Tchang de la siguiente manera: "*…Je croyais que tous les diables étrangers étaient méchants, comme ceux qui ont massacré mon grand'père et ma grand'mère, il y a longtemps. Mon père m'a dit que c'était lors de la guerre des 'poigns de justice'.*"[46] Es, después de esta frase de Tchang, cuando Tintín replica: "*Mais non Tchang, tous les blancs ne sont pas mauvais, mais les peuples se connaissent*

[45] "*Tintín enseña a Tchang que todos los extranjeros no son <<malos como los que masacraron [a su] abuelo y [a su] abuela>>*". [La traducción es nuestra].
[46] "*…creía que todos los diablos extranjeros eran malos, como los que masacraron a mi abuelo y a mi abuela, hace tiempo. Mi padre me dijo que fue durante la guerra de los 'puños de justicia'*". [La traducción es nuestra].

mal...”[47]. Creemos que, de esta manera, Apostolidès salva la ambigüedad que presenta la frase de Tintín, y que comentamos más abajo.

2. Como hemos visto, Apostolidès reinterpreta la frase ‘*todos los blancos no son malos*’ y usa la que continúa para apoyarse en su tesis. Es decir, a partir de que Tintín dice “…*beaucoup d’européens s’imaginent que*..”[48] y enumera todos los estereotipos, Apostolidès subraya que es para que Tintín pueda hacer su autocrítica y, así, Hergé empieza a abandonar su ideología derechista.

Desde nuestro punto de vista, si alteramos los diálogos y los reinterpretamos según nuestra necesidad, modificamos la interpretación y caemos en la sobreinterpretación errónea y no fiable.

Creemos oportuno respetar el *quién dice qué* y no alterar el orden para poder dar una interpretación más fiable y que vaya al unísono con el mensaje original.

Con esta premisa, pues, la frase de Tchang que abre el debate es categórica: ‘*todos los diablos extranjeros eran malos*…’ a la que Tintín le responde con otra frase categórica, y ambigua a la vez: ‘*todos los blancos no son malos*’.

De ello extraemos que:

a.—ambas frases son proposiciones apofánticas, las que para Aristóteles les conviene el valor de la ‘verdad’, mientras que para Austin son falacias descriptivas[49];

b.—la frase de Tintín ‘*todos los blancos no son malos*’ es ambigua. La primera interpretación es que ‘no todos los blancos son malos’ o ‘algunos blancos son malos’. Sin embargo, si la dicción pone énfasis en el sujeto, pasa a significar que *todos son buenos*, que *no hay ninguno que sea malo*. Por lo tanto, depende de la modulación de nuestra voz el interpretar un sentido u otro. Hasta hoy, la crítica ha obviado esta ambigüedad que, para nosotros, es evidente;

c.—la frase categórica de Tchang es subordinada y viene introducida por el verbo creer ‘...*creía que*…’. Un verbo que no tan solo significa “*tener algo por verosímil y probable*” [50] sino que nos habla de subjetividad. Una subjetividad que, además, le viene inculcada por parte de lo que su padre le había contado acerca de lo que les acaeció a sus abuelos. Un recuerdo de otro recuerdo. Ninguno de ellos vividos ni

[47] “*No Tchang, todos los blancos no son malos, pero los pueblos se conocen mal*…”. [La traducción es nuestra].
[48] “…*muchos europeos se imaginan que*…”. [La traducción es nuestra].
[49] Austin [1955: 1, 65].
[50] DRAE: http://dle.rae.es/?id=BDrUtPH [Último acceso: 10 de mayo de 2018].

experimentados por parte de Tchang o de su padre, y que aparece en el diálogo en forma de fantasmagoría dándonos la ilusión de 'historia';

d.—la enumeración de Tintín de los estereotipos orientalistas se abre con el verbo imaginar, o sea, "*concebir algo con la fantasía*"[51];

e.—ambos verbos, *creer* e *imaginar*, introducen aspectos que los podemos relacionar con la falta de experiencia por parte de Tchang y de Tintín. El diálogo se da en un tiempo cosificado sin historia y se basa en imágenes que pueden representarse en cualquier espacio y en cualquier tiempo a la misma vez[52]. Además, las 'realidades' que aportan cada uno de ellos son fragmentadas e imaginadas, fabuladas en sus mentes, convertidas en mitos. Al final, pues, todo el diálogo resulta ser una falacia –con argumentos que parecen válidos pero que no lo son- descriptiva que construye una imagen fantasmagórica que se reviste de 'historia';

f.—Tintín no se considera ni blanco ni europeo. De habérselo considerado, seguramente hubiera dicho que '*todos los blancos no* somos *malos*' y, hasta cierto punto, pero no necesariamente, '*muchos europeos* imaginamos *que*...'. En cualquier caso, al ser dos tipos de frases devenidas impersonales, Tintín trasciende las diferencias de clase y de geografía para ser aceptado socialmente. Además, dicha impersonalidad denota a un Tintín desterrado de la propia historia, exiliado del progreso y que vive en un presente contínuo dándole un aire de adolescente eterno y naïf[53]. Por primera vez nos topamos con un Tintín que se aproxima al concepto de *friki*, del que hablaremos más adelante. Finalmente,

g.—todo lo dicho hasta ahora nos remite a un concepto clave de la literatura homérica, y es que las consideraciones de tipo general que dan ambos personajes revelan la aceptación de las peculiaridades de la existencia humana, pero no la necesidad de cavilar sobre el asunto o de sublevarse o someterse.

Los verbos *creer* e *imaginar*, además, nos aproximan a unos personajes que afrontan un mundo donde la representación de la realidad imaginada es predominantemente visual y auditiva, que puede re-presentarse en cualquier tiempo y espacio. A la vez, el diálogo se da en un tiempo homogéneo vacío, un tiempo mesiánico, es decir, en un presente que se construye simultáneo al pasado y al futuro.

[51] DRAE: http://dle.rae.es/?id=L0Ab8lV [Último acceso: 10 de mayo de 2018].
[52] Armengual; Sabot; Vermal [2008: 55-56].
[53] Fernández [2007: 107-108].

Un tiempo que se mide por el calendario y el reloj[54]. Dicho de otra forma, las cargas mitológica-culturales del pasado, la de Europa representada por Tintín, y la de un pasado chino representado por Tchang, sirven para establecer un futuro mejor al entrar dialógicamente en el presente. En dicho 'aquí' y 'ahora' está la pretensión de epifanía, pero resulta ser la fantasmagoría de una 'realidad' que se disfraza de 'historia'.

Además, tanto Tintín como Tchang están incorporados a 'sociedades', uno a la europea, el otro a la china, respectivamente. Dichas sociedades significan entidades sociológicas tan firmes y estables por cada uno de sus respectivos mitos que sendos miembros pueden llegar a describir al otro sin conocerse a pesar de hallarse relacionados por el azar. Es lo que llamamos la sociedad imaginada[55].

Por otra parte, lo que cree saber Tchang acerca de los no-chinos y lo que cuenta Tintín acerca de los europeos es subjetivo y, además, el relato empieza en *media res*, de manera que el relato rompe con el orden cronológico de la historia narrativa, nos llega a través de discursos que son digresiones en forma de remembranzas y, consiguientemente, se forma la leyenda.

Así pues, podemos inferir que *Le Lotus Bleu*, se construye desde un tiempo homogéneo vacío que lleva a la simultaneidad para establecer una narración legendaria en una sociedad imaginada. Un tiempo homogéneo vacío que también se da en *Tintin au Tibet*.

Es por todo ello que, no en vano, los álbumes de LAT son *Las aventuras de*....

Recordemos que las aventuras se relacionan con lo legendario y, consiguientemente, con la tradición homérica. Así pues, el diálogo entre Tintín y Tchang no debería ser leído como bíblico, como histórico. De hacerlo, eludimos el término "aventuras" y pasaría a encarnar una doctrina a partir de una realidad histórica que pretende ser el único mundo verdadero destinado al dominio exclusivo[56]. Esta lectura, la bíblica, la histórica, es el prisma de exégesis cuando se pretende analizar una obra como un puzzle configurado por lo que dice el autor y, por confundir el realismo y la verosimilitud de dicha obra por la 'realidad' social a la que supuestamente apunta desde la mímesis entendida según la semiosis hermética.

[54] Anderson [1991: 44-62].
[55] Anderson [1991: 48].
[56] Auerbach [1942: 20].

Aparte, Apostolidès (pág. 51) usa un verbo que, en francés, no es para nada ambiguo: enseñar. En francés, dicho verbo significa: inculcar, adoctrinar, educar[57]. Dicho esto, si admitimos que Tintín *educa* a Tchang, debemos aceptar, también, que el discurso de Tintín es, más que nunca, el del hombre blanco europeo visto como un dios. Es "*el maestro amado, el más natural objeto de aprendizaje para el niño sin formar*"[58], al que Tchang no contradice y acepta de manera benevolente. Contrariamente a lo que dice Apostolidès, Tintín no escucha al Otro. Como hemos comprobado en el diálogo, es Tchang quien escucha a Tintín y Tintín sigue imponiendo sus propios valores. La imposición de Occidente sobre Oriente continúa.

Así las cosas, sustentamos que, realmente, no hay un cambio de mirada puesto que, efectivamente, los estereotipos orientalistas subyacen en dicho diálogo. Los discursos de Tintín y Tchang son, en definitiva, esencialistas, categóricos y diferenciadores. Sin embargo, la falacia descriptiva del diálogo solo da la apariencia de buscar una reconciliación y una aproximación. Y es que, de haber habido un cambio de mirada, no hubiéramos encontrado orientalismo en *Tintin au Tibet*.

En cualquier caso, entendemos y aceptamos que el cambio de mirada sí se da en la forma de representación del orientalismo. En vez de 'cambio de mirada' es, de hecho, un 'cambio de sensibilidad'. Rubricamos que la amistad –en tanto que algo relativo al *anîma*- no tiene nada que ver con el orientalismo –más relacionado con lo político e ideológico-. Al fin y al cabo, las divisiones ontológicas y epistemológicas del discurso orientalista no tienen por qué ser negativas, xenófobas o racistas. A medida que pasa el tiempo, y tal como hemos visto en *Tintin au Tibet*, el discurso cambia de tono, se acomoda a los valores de la época. De hecho, el discurso que culturalmente puede ser adecuado para una época, leído en retrospectiva se vuelve inadecuado. Pero aun así, continúa siendo orientalismo. La mirada es la misma, los valores son distintos.

❖2.6. Mito y Experiencia

En las sociedades pre-modernas, se consideraba que el mito era aquello que permitía la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior, a la vez que vivificaba el sentimiento religioso. Era, pues, la metanarrativa que denotaba lo genuino, lo auténtico y que permitía conectar las cosas y los seres de manera

[57] Académie Française: https://academie.atilf.fr/consulter/enseigner?page=1 [Último acceso: 23 de junio de 2018].
[58] Sardar [2004: 27].

profunda y, a la vez, dar una explicación de la realidad[59]. De esta manera, el símbolo representante de su mito sugería algo órfico. Era el tiempo de leer el mundo de manera metafórica.

Sin embargo, en las sociedades posmodernas, la metanarrativa se queda sin espacio puesto que su discurso no puede ser legitimado por el espíritu científico de nuestra época y, por lo tanto, el mito en la posmodernidad es un mito que designa y notifica, que hace comprender e impone, tal como nos apunta Barthes [1970: 107-139]. En este sentido, el símbolo del mito ya no apunta a algo genuino sino que apunta a valores históricos que tienen sentido por ellos mismos. Además, los valores de este supuesto símbolo son arbitrarios, contingentes y con altas dosis de analogía. Es el tiempo de leer el mundo de manera literal.

De manera simplificada, pues, en la posmodernidad el mito ya no esconde nada, sino que deforma para mostrar dichas analogías. Su símbolo ya no sugiere, sino que representa un discurso argumentado. Ya no es órfico, es inducido. No hay metáfora, solo literalidad.

Dicho esto, y entendiendo que el mito apunta a valores históricos y arbitrarios que deforman, es cuando podemos considerar que China es una cosa y que "*la idea que podía hacerse de ella hasta no hace demasiado tiempo un pequeñoburgués francés, es otra: para esa mezcla especial de campanillas, ricshas y fumaderos de opio, no existe otra palabra posible que* ***chinitiad***"[60].

Igualmente, en las sociedades pre-modernas se consideraba que la experiencia era el resultado de un conocimiento en el que se basaba para desarrollarse, además de ser, a la misma vez, condición *sine qua non* de nuevo conocimiento y nueva experiencia[61]. En definitiva, la experiencia era aquello que, indicada por otra persona, uno descubría, vivía al pasar por el trance del descubrimiento y, transformaba su existencia para poder comunicar vida[62]. Todo ello se reflejaba en los proverbios.

En resumidas cuentas, la experiencia era algo metafísico, algo trascendental.

El cambio que se da en la posmodernidad, y en cuanto al concepto de experiencia, tiene su raíz en la I G.M. Es decir, la vivencia de aquella atrocidad no puede transmitir ninguna experiencia trascendental y metafísica que permita a una persona, a una

[59] Esteban [2017: 12].
[60] Barthes [1970: 115]. La negrita es nuestra.
[61] Armengual; Cabot; Mateu [2008: 35].
[62] Armengual; Cabot; Mateu [2008: 42].

sociedad, adquirir un nuevo conocimiento que genere una nueva experiencia y, consiguientemente, vida. Este gran shock que provocó la I G.M. queda reflejado en los libros acerca de ella. Pero en ellos no se aporta ningún conocimiento profundo metafísico, solo se aporta la producción de grandes cantidades de libros sobre una guerra, con el agravante de creer que dichos libros realmente transmiten experiencia[63].

Es lo que Benjamin (2018) llama la pobreza de experiencia y que va a la par con el desarrollo de la técnica junto con todas las manifestaciones que han ido aportando, a lo largo del siglo XX, los Nuevos Movimientos Religiosos: astrología, yoga, quiromancia, gnosis, espiritismo… lo cual es una galvanización de la experiencia.

Además, en la posmodernidad, la técnica ha hecho cambiar el mundo perceptivo convirtiéndolo en anónimo y aislado puesto que sufre de un exceso de estímulos y señales que, en vez de comunicar, absorben[64]. Un mundo que se percibe como fragmentado y, por lo tanto, no permite que la experiencia se comparta o se transmita[65].

Así, el mundo fragmentado que absorbe es el decorado de finales del siglo XIX que ve nacer la figura urbana del *flâneur*[66]. Este urbanita veía el progreso cosificado en forma de fósil a través de los objetos industriales en los escaparates. Unos objetos que mantenían vivo el mito de la disolución de los antagonismos sociales[67].

Para nosotros, en cambio, Tintín encarna el *flâneur* del siglo XX en un mundo globalizado y cosmopolita. Es, esta vez, el paseante que da una gran vuelta, *qui fait un grand tour*: el turista. Ahora, sus 'objetos industriales' son los Otros que, como fósiles, subrayan que el mito de la disolución de los antagonismos sociales solo se da en Nosotros gracias al progreso. Esto es lo que entendemos por experiencia en los siglos XX y XXI: la vivencia que refuerza la diferencia entre el Nosotros y los Otros.

Así las cosas, los mitos que encontramos en ambos álbumes, y los mitos que evocan Tintín y Tchang en el diálogo que hemos comentado en el apartado 2.5, los debemos entender según hemos argumentado en el presente apartado.

Similarmente, entendemos que Tintín no aporta ninguna experiencia, tal como demuestra el susodicho diálogo y nuestra elucidación acerca de él. Su discurso está al

[63] Benjamin [2018: 95-100].
[64] Armengual; Cabot; Mateu [2008: 41].
[65] Armengual; Cabot; Mateu [2008: 40].
[66] Personaje urbanita que surge en el París del siglo XIX cuya actividad es la de errar por la ciudad, abierto a las impresiones que le ofrece la ciudad, a observar lo que sucede alrededor suyo. Más información en Esteban (2018), capítulo 4.
[67] Buck-Morss [1995: 98, 106-109].

mismo nivel que el discurso de un par de recién casados acabados de llegar de su *viaje exótico programado* de quince días. A saber, lo que nos aporta Tintín son fragmentos de recuerdos cuyas vivencias le son, o bien ajenas, o bien subjetivas, que marcan una frontera entre Este y Oeste, entre Nosotros y los Otros. La reinterpretación que damos los lectores posmodernos es gracias a que Tintín es un *vanishing point* que se convierte en símbolo al que cada respectiva época se acomoda ofreciéndonos un icono.

Es decir, Tintín no representa una época. Es la época que representa a Tintín. Es por ello que en el siglo XX, Tintín ha tomado el ideario de los años 30. Los años 60 también se reflejan en él y, ahora en el siglo XXI, un cierto espíritu neurótico 'belguista' lo llena para mostrarlo al mundo pintándolo en sus aviones.

En definitiva, Tintín es el reflejo del mito urbano cuyo significado ni es órfico ni contiene un tiempo eterno. Tintín refleja el discurso limitado en el tiempo, arbitrario y contingente en un entorno de cultura pop al que permanece a su servicio.

[§3]. BIENVENIDO A PORTAVENTURA: "UN MUNDO DE EXPERIENCIAS ÚNICAS. CUANDO LO DESCUBRES, SE TE OLVIDA QUE HAY ALGO MÁS"[68].

❖3.1. CHINITIAD: UTOPÍA POP

Imaginémonos, por un momento, que en pleno año 2018 Tintín, convertido en *geekster*[69], aparece en un LAT comprándose un gadget cualquiera, una tableta Apple®, una *Smart TV* Samsung®, una cámara digital Canon® o un móvil Huawei® por internet en la página web de, pongamos por caso, *Alibaba Group* en Hangzhou. Probablemente, no tan solo pagará menos sino que tendrá el mismo producto que puede comprar en cualquier tienda de, casualmente, Media Markt. El azar nada fortuito en la sociedad de consumo y de fin del capitalismo quiere que, al cabo de un corto periodo de tiempo de uso, pongamos cuatro meses, su gadget se estropea, y eso muy a pesar de que en algún lugar recóndito del gadget en cuestión está la marca CE –Comunidad Europea-. Sabiendo que la mayoría de productos tecnológicos europeos se ensamblan en China, la *vox populi* quiere ver que, si compramos aquel producto en China, es chino, mientras que si lo compramos en Media Markt, es europeo, aunque si se estropea pronto, seguramente vaya a ser chino. Es decir, el mito urbano de la segunda década del siglo XXI es que no debemos comprar producto chino puesto que tiene mala calidad y una

[68] Título sacado del anuncio de PortAventura 2016 y que se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=ZwoUziGKbIU [Último acceso: 6 de mayo de 2018].
[69] Palabra compuesta de *Geek* –amante de la tecnología- y *Hipster* –intelectual con estética propia que no reniega de la cultura popular y sus expresiones mundanas-.

vida corta. Y, si por casualidad es longevo, no se debería comprar producto chino porque explotan a niños, los horarios laborales son interminables y los sueldos son bajos.

De la misma manera que aparecería, probablemente, el mito urbano que abunda en el *China Town* de París, y es que los chinos no mueren nunca. O sea, cuando mueren, los entierran en los sótanos del restaurante donde trabajan y aprovechan sus papeles para importar a otro chino que está en China. Así, nuestro vecino señor Wang se hace eterno mientras los europeos morimos. En dicho mito, además, reconocemos dos fragmentos asincrónicos convergentes, de nuevo, en el 'aquí' y 'ahora'. El primero, el posmoderno, lo sublime del capitalismo tardío: el hombre ya no visto desde la dimensión humana, mas visto como mercancía pura y dura, objeto de trueque. El segundo, el tradicional: lo milenaria, estática e imperturbable que puede llegar a ser la 'cultura' china, al convertir a nuestro señor Wang en eterno.

Otro mito popular que corre en barrios de ciudades donde la presencia de chinos es importante es que, en las épocas en que, de repente, los gatos callejeros escasean, es porque los chinos los han cazado para cocinar. Inferimos, pues, que el mito del Otro como caníbal sobrevive en el imaginario colectivo.

Así pues, es plausible que en una viñeta de un *Tintin au Tibet* o de un *Le Lotus Bleu* dibujada en 2018 aparecieran estos discursos relativistas disfrazados de mito urbano con connotación de 'verdad'.

Si bien para algunos de nosotros estas historietas no dejan de ser nada más que mitos urbanos o leyendas urbanas posmodernos, parte de la sociedad actual se los cree, bien sea por desconocimiento del Otro, bien sea para proteger y exaltar lo 'Nuestro'.

Pero siempre surgen desde este imaginario colectivo que da pie a discursos relativistas y esencialistas para sostener y vivificar la patología del nacionalismo neurótico que esconde el 'temor a'.

Ahora supongamos que hoy es julio de 2118 y que estamos analizando un supuesto álbum de LAT que realmente articula estas leyendas urbanas que se dan en el año 2018 en nuestra querida sociedad europea imaginaria. ¿Podemos argüir que Tintín representa la sociedad europea del primer cuarto de siglo XXI? ¿Realmente podemos sacar una imagen fidedigna de cuál es la mirada de Europa sobre la China de 2018? ¿Es orientalismo lo que reflejaría dicho álbum de 2018?

Si respondemos que sí a estas preguntas, debemos considerar que ambos álbumes, el de 1934 y el de 1960, efectivamente contienen orientalismo.

Si respondemos que no, debemos admitir que ninguno de los dos lo despliega.

En ambos casos, sin embargo, no estamos hablando de China. Más que nunca estamos hablando del concepto de Barthes: *Chinitiad*. Nos estamos refiriendo a una sociedad imaginada que, además y por encima de todo, es nuevamente imaginada en los álbumes, obteniendo así el simulacro que se despliega en espectáculo.

Es, en definitiva, una utopía que alimenta las ficciones sobre oriente para que las de occidente sean posibles. Y esto se hace borrando los contornos genuinos de lo que de 'verdad' es China ofreciéndonos una China imaginada bajo forma de pastiche cómico y degradado[70].

Siguiendo la idea que encierra el término Chinitiad, creemos que es más rentable, y económico a la vez, considerar que ambos álbumes, más allá de etiquetas clasificatorias y académicas ceñidas al orientalismo, son un reflejo de estos mitos urbanos situados en distintas épocas del siglo XX y que conforman cierta(s) ideología(s). Por lo tanto, los debemos remitir a la cultura pop transnacional.

Un pop que nos remite a todo aquello que es popular, a las filias y fobias de la masa, una masa que produce-consume-produce, una masa que va al unísono con la falta de experiencia y siempre relacionándose con los discursos de poder, los mitos, referidos a lo que damos por sentado y que toman el valor de la 'verdad'. Mas estos discursos solo responden a una situación estratégica compleja en una sociedad dada[71] y que, además, salvan el concepto de apariencia organizada por la sociedad para que ella misma se reconozca en dicha apariencia desde lo que cree como su propia 'verdad'[72].

❖3.2. DEL *POPPY* AL *FRIKI* PASANDO POR *CELEBRITY*

Así las cosas, consideramos que Tintín es un *poppy* por pertenecer a la cultura pop y además porque, como Disney o Spielberg, pretende ser idealista y moralista[73], que se comporta como el modelo ideal de consumidor y se nos muestra ejemplar para el *homo occidentalis* encerrado todavía en su condición de salvaje artificial.

[70] Mountfort [2011: 43].
[71] Foucault [1976: 123].
[72] Debord [1967: 10] tesis 10.
[73] Fernández [2007: 78].

Seguramente, el Tintín de 2018, comería tofu, pertenecería a alguna ONG, haría el reciclaje de sus basuras, sería ecológico porque es EL responsable de salvar al planeta Tierra, llevaría alguna camiseta con inscripciones estampadas, iría a alguna *mani*, miraría *Netflix*, practicaría el *running*, iría a conciertos, sería estudiante Erasmus, se pegaría algún que otro viajecito al año, haría alguna terapia de crecimiento personal y tendría un perfil en alguna app de ligues.

Nuestro *poppy* es, además, el *celebrity,* el famoso en el negocio del entretenimiento, "*especialmente en el mundo del espectáculo o de los medios de comunicación*"[74]. Tintín es aplaudido por su público. No es el héroe de novela policíaca que menciona Apostolidès [1984: 52], tal como demuestran los dos álbumes. En ninguno de ellos, Tintín vuelve a casa como héroe trayéndonos un mensaje. Llega a casa vitoreado por su público: elogiado en los medios de comunicación[75] o bendecido y canonizado por la masa de monjes[76].

Un público, en definitiva, que ha visto sus neurosis satisfechas: Tintín es un ídolo transcultural, y no un héroe, un símbolo que se presenta como *friki* que, al trascender las diferencias de clase y querer ejercer cierto 'amor universal', solo puede existir gracias a ser aceptado por su público, por representar los mitos que refuerzan la idea de 'comunidad' y, por legitimar la economía capitalista que se da en dicha 'comunidad'[77].

Un *friki* que, como la propaganda política en la primera mitad del siglo XX, como el anuncio en una sociedad posmoderna de final del capitalismo en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, satisface la pulsión y la ilusión de 'comunidad' y conciencia colectiva para el que la masa ya no ve el anuncio como algo que induce al consumo sino que tiene la ilusión de, al consumir, asemejarse a él, sentirse libre –quizás mejor liberado-, ejerciendo sus derechos y formar parte de la comunidad diferenciada y diferenciadora. Una comunidad que, además, llamamos democrática. Un anuncio que quiere mantener las apariencias de las apariencias organizadas socialmente: el discurso de poder convertido en espectáculo edificado con simulacros.

---

[74] Definición de *Spanish Oxford Living Dictionaries*: https://es.oxforddictionaries.com/definicion/celebrity [Último acceso: 16 de junio de 2018].
[75] Hergé (1946) {60, I}: viñeta que ilustra un recorte de periódico donde aparece un artículo sobre Tintín catalogándolo de héroe al desmantelar el fumadero de opio.
[76] Hergé (1960) {61, II, 1}: viñeta que ilustra cuando los monjes tibetanos realizan la ofrenda de la bufanda de seda a Tintín al final de *Tintin au Tibet*.
[77] Fernández [2007: 107].

Tintín, en tanto que *friki*, es el mediador de dicho espectáculo al disfrazarse de artista de su existencia. No es el espectador de una realidad. Tintín es quien, además, nos aporta las relaciones sociales mediatizadas por las imágenes al haberse convertido, él mismo, en icono, en imagen de las distintas épocas y que, escondido bajo el velo de cultura a través de su representación, induce al lector-espectador a aceptar, desde la pretendida 'verdad', y de manera pasiva, dichas apariencias[78].

En cualquier caso, Tintín, visto como *friki*, vive un presente desterrado del progreso, siendo su presente un presente continuo en el que no envejece mientras que las circunstancias progresan y ellas se aprovechan de él, quedando expuesto a lo que venga del exterior, sin esperanza de nada[79]. Y no hay esperanza porque, visto desde el prisma de la literatura, y entendiendo que la verdadera literatura transmite una última verdad, LAT no la transmite, solo transmite mudez[80] encarnada en un *friki*.

Un *friki* cuya mudez, marioneta de su propio *vanishing point,* absorbe el ideario transhistórico de una Europa posmoderna. Faltada ya de experiencia y necesitada de mito, Europa requiere explicarse a ella misma y trascender las distintas épocas. Y lo requiere porque Europa ya es un simulacro de ella misma, sedienta del mito del 'Otro' para creerse real.

De esta manera, Tintín es el personaje icono que encarna un símbolo impuesto por las distintas épocas, que pretende ser sugerente y órfico pero se despliega bajo la inducción de los mitos posmodernos sobre el Otro para salvar la apariencia del Nosotros. Así, Tintín es absorbido por los mitos de aquella Europa del siglo XX chovinista, colonialista, imperialista y rexista de los años 30 en Bélgica. También lo es por una Europa más liberal e izquierdista de los años 60 bajo el ojo avizor del capitalismo. Y ya en pleno siglo XXI pasa por ser el icono que une fuerzas para enseñar lo mejor de Bélgica al mundo pintándolo en un avión de Brussels Airlines.

❖3.3. Y, FINALMENTE, PORTAVENTURA

Chinitiad es, al fin y al cabo, un pastiche convertido en ficción, degradado y cómico que se muestra a través del simulacro y el espectáculo. Es el PortAventura que, extrapolando lo que remarca Baudrillard [1977: 26] sobre Disneylandia a *Le Lotus Bleu* y *Tintin au Tibet*, se presenta como algo imaginario para que creamos que el resto es

[78] Carmona (2006).
[79] Fernández [2007: 202].
[80] McCarthy [2006: 32-33].

real. Sin embargo, hemos olvidado que este 'resto' ya no es real, sino hiperreal. Es así como se salva el principio de realidad.

La aparición de simulacros de periódicos, junto con la transmisión de información en ambos álbumes, no es tan solo una manera de ejercer la *captatio benevolentiae* y dar verosimilitud, es una de las premisas para salvar dicho principio de realidad. A partir de 1929, el cómic incorpora nociones de rigor documental sin la necesidad de disfrazar el hecho de que aquello es ficción. Además, el siglo XX es el siglo de la eclosión de las comunicaciones, y que se refleja en *Le Lotus Bleu* cuando Tintín recibe, a través de su radio, un mensaje que debe descifrar para emprender, desde India, su periplo hacia Shanghai[81]. En *Tintin au Tibet*, el reflejo de los años 60, en cambio, se hace a través del sueño premonitorio[82].

Sea a través del periódico, sea a través de una radio, sea a través de la mente, Tintín debe seguir 'señales' fragmentadas que, en vez de informarle, lo absorben, hasta el punto que dichas señales se convierten en un conglomerado de datos sincrónicos otorgándole la ilusión de que aquello que recibe es 'verdad'. Todo ello se da en un tiempo de simultaneidad y en un espacio que desaparece. Es decir, se reproduce, de nuevo, el tiempo mesiánico en un 'aquí' y 'ahora' que toma la forma de epifanía pero resulta ser la fantasmagoría de una realidad que se reviste de 'historia'.

Sin embargo, estos datos sincrónicos y fragmentados no son más que anécdotas. Por ejemplo, ante el accidente aéreo que sufre el avión de Tchang en su viaje hacia el Tíbet[83] en *Tintin au Tibet*, ¿qué necesidad tenemos de decir la nacionalidad de los afectados? Ante una catástrofe ¿es más 'cara' la vida de un europeo que la de un chino? Esta anécdota, la de la nacionalidad, no tan solo refuerza la diferencia entre el Nosotros y los Otros sino que, además, nos permite imaginar la comunidad política –el país geográfico- como "*inherentemente limitada y soberana*"[84] y cuya diferenciación se establece a partir del estilo con el que la imaginamos.

El vaivén de datos sincrónicos y anecdóticos permite salvar el principio histórico. Es decir, en la posmodernidad, lo mediático deviene histórico porque todo pasa en un presente que no tiene futuro, caduca enseguida, y se disfraza de 'verdad' con cierta

[81] Hergé (1979) {142, II, 2}.
[82] Hergé (1960) {3, I, 3}. Un reflejo vivo de la galvanización de la experiencia en Europa a través de lo que podemos llamar parapsicología y la popularización e implantación de los Nuevos Movimientos Religiosos.
[83] Hergé (1960) {2, I, 1}.
[84] Anderson [1991: 23].

añoranza del pasado. Tintín cree en los mensajes, mientras el lector vive la ilusión de que lo que tiene ante sus ojos es, también, verdad.

Lo creen porque dichas anécdotas dan conciencia histórica al lector.

Dicho esto, creemos que los dos álbumes de Tintín que estamos estudiando son una proyección de múltiples anécdotas que dan verosimilitud y realismo a la narración. Ambos álbumes, como los *mass media* en la posmodernidad, están llenos de datos anecdóticos que no deberíamos considerar Historia, mas sí los podemos ver como datos que sirven para el divertimento, para la evasión, para jugar al *Trivial Pursuit*. Un *Trivial* entendido como el vertedero de datos[85] para que el *poppy* se sienta erudito. Y es que el tiempo mesiánico en que se construyen ambos álbumes no permite re-construir una Historia porque todo nos llega fragmentado y nos absorbe, nos llega como un pastiche que llamamos Chinitiad, perdiendo la objetivización de lo real.

Una Chinitiad que, como PortAventura, permite salvar el principio de 'realidad'. Nuestra 'realidad'.

En definitiva, ambos álbumes solo funcionan desde la ficción de lo real. No son, por ellos mismos, ni verdaderos ni falsos[86]. Si PortAventura promete experiencias únicas gracias a las cuales olvidamos que hay algo más, los dos álbumes de LAT que estudiamos prometen la experiencia única de creer que Chinitiad es China, olvidando que hay algo más. Es la experiencia única del espectáculo.

Y es que al fin y al cabo, el espectáculo que ofrecen ambos álbumes se despliega en las relaciones sociales que tienen a sus protagonistas mediatizados por imágenes[87]. Unas imágenes que, gracias a los distintos *vanishing points* y a través de la *captatio benevolentiae*, impulsados por el ímpetu realista y verosímil de las anécdotas, conforman los simulacros para que el lector entre en el espectáculo mediatizado por dichas imágenes tomándolo por real y acabando en una "…*alienación recíproca* [entre la realidad y el espectáculo y viceversa, que uno cree que…] *es la esencia y el sostén de la sociedad existente*"[88]. Ello comporta que la 'presencia de lo real' parta de la falsedad organizada en apariencia segura[89]. Una sociedad, además, que mira esta apariencia

[85] Fernández [2007: 225].
[86] Baudrillard [1977: 27]
[87] Debord [1967: 9]. Tesis 4.
[88] Debord [1967: 10]. Tesis 8.
[89] Debord [1967: 130]. Tesis 219.

segura a través de los ojos de un niño y la convierte en mágica gracias a su mirada ingenua[90].

Mountfort [2011: 45], y acerca de *Tintin au Tibet*, señala que las acciones pasan con un decorado detrás. Y esto es lo que vemos, de manera muy significativa, en la reelaboración de algunas planchas de los álbumes en blanco y negro al pasarlas a color. Comparemos la ilustración 7, la del fumadero de opio de la edición de 1934, con la ilustración 8 de la edición de 1946. No tan solo gana en decorado y riqueza de colores, sino que la viñeta de 1946 aparece en un tercio de página, deviene importante. Asimismo, comparemos las distintas viñetas que hemos puesto en la ilustración 9 en donde aparecen, como pequeño muestrario, dichos cambios entre ambas ediciones.

Además, en las ilustraciones 3 y 4 podemos ver cómo imaginamos la sociedad del bienestar de la Europa de los años 60 contrapuesta a la sociedad nepalí. En ambas, se refuerza la idea de espectáculo al imaginar en el dibujo cómo imaginamos la 'realidad'. Tal como apunta McCarthy [2006: 55-57] para algunos álbumes de LAT, podemos decir que las ediciones en color de *Le Lotus Bleu* y de *Tintin au Tibet* están llenos de espectáculos plenos y vacíos. Es decir, si bien hay viñetas que tienen un significado social en tanto que imaginan cómo se articulan las sociedades y pretenden reflejar 'realidades' sobre dichas sociedades, lo que conformaría un 'espectáculo pleno', vemos que para la ilustración 2, las ediciones en color de la ilustración 9, así como las ilustraciones 3 y 4 no son más que pura farsa en el sentido de que todo está preparado para que los mitos sociales, sean acerca de Europa, sean acerca de Chinitiad, se muestren al lector mutando estos mitos ideológicos a puro decorado.

A partir de 1946, todo está preparado para la representación del espectáculo y para que los distintos protagonistas sean vistos como *celebrities*. En la ilustración 10 presentamos la calle de Shanghai que aparece *en Le Lotus Bleu* en la edición de 1946 y que en la de 1934 no existía. Sus decorados no son más que pura farsa para que los mitos sociales, sean de Europa, sean de Chinitiad, se puedan desplegar. Esto permite que los personajes estén mediatizados por imágenes y para que veamos el todo como 'relación social' y 'real'. Pero esto que creemos 'real' parte de una falsedad organizada[91]. En cualquier caso, estos espectáculos ilustran, en definitiva, estas comunidades imaginadas que nos remiten a un sentido de identidad política e histórica

[90] Cuesta [2014: 21].
[91] McCarthy [2006: 55-57].

para configurar el nacionalismo a través del discurso de poder –recordemos que este discurso es invisible- que toma fuerza a partir de nuestra ingenuidad porque se revisten de mito. Al fin y al cabo, todo ello refuerza la diferenciación entre el Nosotros y los Otros.

Al leer ambos álbumes, nuestra percepción infantil e ingenua lo toma todo como real. Olvidamos, sin embargo, que todo es un simulacro, una copia de una copia cien mil veces reproducida para salvar el principio de realidad que, por más que pase el tiempo, parece ser que Europa no quiere romper con los mitos del Nosotros vs. Otros.

[§4]. CONCLUSIONES.

Nuestro discurso a lo largo de la presente investigación parte de la premisa que LAT surge en unos contextos histórico, social y cultural a nivel global conocido como posmodernidad en donde los distintos fenómenos de comunicación quedan conectados dialógicamente entre ellos.

Nuestro discurso, además, se basa en tres factores determinantes. Uno, es que LAT, desde la primera aparición en 1930 de su primer álbum *Tintin au pays des Soviets*, es un híbrido –por haber pasado del formato *feuilleton* a libro, y por contener aspectos que nos acercan a la literatura y al arte pictórico - que se vende como producto cultural para las masas y que tiene su raíz y su medio en los *mass media.* Por lo tanto, hay que considerarlo un producto para la cultura de masas contextualizado en el momento social en que una comunidad entra a ser protagonista de la vida social y participa de las cuestiones públicas. El segundo factor es que el lector europeo de LAT ha olvidado que el producto sirve para la evasión, para el entretenimiento, y ha confundido el realismo y la verosimilitud con la realidad y la verdad. Un tercer y último factor crucial es que LAT, y ya desde 1934 con la aparición de *Le Lotus Bleu*, es un producto transcultural en un mundo globalizado, hasta su conversión a *merchandising* que no tan solo traspasa fronteras geopolíticas, sino que forma parte de distintos media y sus productos se presentan bajo la forma de iconos.

A lo largo de la investigación hemos sacado a la luz algunas pruebas de intertextualidad según la entiende Genette (1962) y la obra en sí ya debe ser vista como un pastiche de múltiples textos, sean escritos o dibujados. Pero también la intertextualidad se da al adjudicar al chino atributos que, en una época pre-Ilustración, fueron de los europeos. Es decir, si bien en la época medieval aquel Oriente nos

representaba el jardín del Edén, el *homme sauvage* de Rousseau, lo que se ilustra en ambos álbumes es que el 'otro' es el considerado 'salvaje' que ya no tiene cabida en una sociedad civilizada y en progreso como la europea. De hecho, lo que se refleja en ambas obras es el estado de *salvaje artificial* representado por el europeo civilizado y que, siguiendo a Hobbes y en nombre del humanismo, se convierte en cruel, sanguinario y caníbal.

Hemos visto cómo ambos álbumes ilustran los mitos en dos distintas épocas del siglo XX. Así, si bien *Le Lotus Bleu* es una rúbrica de los mitos racistas y xenófobos que culpan al Otro de todos los males de este mundo, jugando con el binomio Bien vs. Mal; *Tintin au Tibet* es un homenaje a los mitos de los años 60 del siglo XX que justifican la explotación del oriental por parte del occidental, jugando con el binomio Burgués vs. Proletario, que jerarquiza la sociedad desde el punto de vista económico. Unos mitos que no provocan ningún cuestionamiento ético ni moral en el momento en que se dan, y que permiten elaborar un discurso cultural apropiado y adecuado para cada una de las épocas.

Las ideas que subyacen en dichos álbumes apuntan a, por un lado, que las ideas de progreso y potencia en Europa de los años 30 del siglo XX se reflejan de manera 'hard', perceptibles y en horizontal al querer dominar y subyugar unos territorios geopolíticos y a sus gentes; mientras que, por otro lado, dichas ideas en los años 60 del siglo XX se reflejan de manera 'soft', imperceptibles y en vertical, que justifican la explotación del territorio y de sus gentes motivando, en nuestro caso, el ascenso al Himalaya. Es decir, la potencia de un país se mide, en los años 30, a partir de la extensión de tierra que domina y que se expande horizontalmente; mientras que, a partir de los 60, se mide a partir de cuánto más cerca del cielo mejor, dando pie a la idea de crecimiento vertical. Todo ello, sea el discurso orientalista de los años 30, sea el de los años 60, tiene por sumo objetivo el de dar sentido y justificar una Europa sumida en el progreso y que continúa implantando su pie de rey sobre el comportamiento ético de los 'Otros'. Unos discursos que permiten satisfacer la pulsión y la ilusión de 'comunidad' y conciencia colectiva. Por lo tanto, dicho esto, podemos afirmar de manera rotunda la primera hipótesis, y es que ambos álbumes contienen el discurso orientalista adaptado a la época que representan.

La intertextualidad comporta que hayamos considerado que, por una parte, el Autor está muerto según lo entiende Barthes (1968), y hemos obviado la figura de aquél por presentarnos el problema de falta de adjudicación de autoría a uno solo. Por otra parte, hemos considerado la idea de Jan Baetens de que en el siglo XXI ya no es válido el estudiar una obra literaria, un cómic en nuestro caso, a partir de lo que nos apunta el autor, ni de su trauma personal, ni de sus comentarios, ni de su biografía. Estas dos consideraciones nos han permitido escapar de la exégesis que hizo en su momento Apostolidès (1984) que consideramos tergiversada por ser *sui generis*, tal como hemos argumentado en el apartado 2.5. Asimismo, hemos podido apartarnos de las tesis que han seguido la mayor parte de los críticos de ambos álbumes que, por una parte, al simpatizar con las de Apostolidès, continúan viendo cambio de mirada en *Le Lotus Bleu,* y; por otra, se han ceñido a la idea que aportó Hergé en 1975 en cuanto a que *Tintin au Tibet* es un canto a la amistad, obviando y/o difuminando los discursos orientalistas en este último álbum. Así pues, hemos visto que el discurso de la 'amistad' nada tiene que ver con el del 'orientalismo' puesto que, entre ellos, ni se niegan, ni se afirman. Son dos discursos bien diferenciados que funcionan en paralelo perfectamente.

Consiguientemente, hemos asentado que, efectivamente, no hay cambio de mirada. Lo que hay es un cambio de sensibilidad de los discursos orientalistas.

Consideramos que nuestros argumentos y dilucidaciones a lo largo de los apartados 2.4 y 2.5 de la presente investigación permiten hacer desaparecer la ambivalencia no resuelta en la recepción crítica del segundo álbum que señala Mountfort [2011: 39]. Es decir, muerto el Autor y no teniendo en cuenta su voz de estética literaria con raíz psicoanalítica, los disursos orientalistas y el no cambio de mirada emergen de manera evidente y sin equívoco alguno.

Paralelo a todo esto, y para ambos álbumes, hemos visto cómo la crítica no ha tenido en cuenta de que son Aventuras y, como tales, hay que leer ambos álbumes desde la tradición homérica –que nos remite a leyenda- y no como tradición bíblica –que nos remite a historia-. Cuando eludimos el término "aventuras", ambos álbumes de LAT pasan a encarnar una doctrina a partir de una realidad histórica que pretende ser el único mundo verdadero destinado al dominio exclusivo. Esta lectura, la bíblica, la histórica, obliga a que la obra tenga un Autor. Todo ello configura un puzzle que conduce a una exégesis que forzosamente debe considerar al Autor y que, además, confunde el

realismo y la verosimilitud de dicha obra por la 'realidad' social a la que supuestamente apunta desde la mímesis entendida según la semiosis hermética.

Por lo tanto, la conclusión de la segunda hipótesis es que, efectivamente, si leemos ambas obras a partir del pensamiento y la biografía del autor, llegamos a sobreinterpretarla de manera incierta y no fiable.

Los mitos, según se entienden en los siglos XX y XXI, y que hemos articulado a partir de la idea de Barthes (1970), ya no apuntan a algo órfico sino a algo inducido, no esconden nada, sino que descubren. Junto a ellos, y siguiendo a Benjamin (2018), factores como la falta de experiencia sin ningún proverbio al que sujetarnos y el hecho de que, en la posmodernidad, la técnica ha cambiado el mundo perceptivo en el que recibimos un exceso de estímulos y señales que, en vez de comunicar, absorben, comportan que los valores de verosimilitud y realismo que contienen dichos álbumes se confundan por la 'realidad' y la 'verdad'. Consideramos el hecho de que Tintín es un *vanishing point* cuya interpretación depende de nuestra comprensión y experiencia intelectuales. En tanto que *vanishing point*, Tintín transmite una mudez que nuestra voz, vinculada con el concepto de mímesis entendido desde la semiosis hermética, llena de significado. A todo ello, de nuevo debemos sumarle el hecho de que la recepción crítica ha obviado que cada álbum de LAT lleva por título "*Las aventuras de…*" y, por ello, debemos remitir LAT a la literatura homérica conformando la leyenda. Así, Tintín, el personaje visto de esta manera, acepta las peculiaridades de la existencia humana, pero no la necesidad de cavilar sobre el problema o de sublevarse contra él o someterse a él. Todo ello nos ha permitido decir que Tintín no representa una época. Es la época que representa a Tintín. Es por ello que en el siglo XX, Tintín ha tomado el ideario de los años 30. Los años 60 también se reflejan en él y, ahora en el siglo XXI, el 'belguismo' se aprovecha de él. Y todo ello para legitimar y dar respuesta al discurso de poder de cada una de las épocas. Así pues, y desde todos estos parámetros, la reinterpretación de Tintín que damos los lectores posmodernos es legitimada por ser Tintín un *vanishing point* que se convierte en símbolo al que cada respectiva época se acomoda ofreciéndonos un icono. Concluimos, pues, negativamente la tercera hipótesis: Tintín no responde a la época, es la época que se explica a ella misma a través del personaje-icono.

A Tintín, pues, se le llena de significado y se convierte en un *poppy* que debe mostrar al mundo esta cultura pop europea que pasa por ser idealista y moralista, pero en ningún momento es un héroe, sino que es el *celebrity* aplaudido por la masa y que no le queda más remedio que devenir un *friki* que no es tan solo transcultural, sino que también es transhistórico y que se mantiene gracias a criterios de aceptabilidad pública, expuesto a lo que venga de fuera y sin esperanza de nada. Entender a Tintín como *friki* lo asemeja a los héroes homéricos por estar poco representado en su devenir y en lo que ha devenido, por aparecer con una edad estancada desde el principio puesto que no envejece corporalmente ni evoluciona psicológicamente. Pero Tintín, como *friki*, se diferencia del clásico de Homero porque se contextualiza en la posmodernidad al ser Tintín una figura transcultural que trasciende las diferencias de clase y geografía, que vive en un presente continuo y que no reniega de la cultura popular ni de sus expresiones mundanas al jugar con el capitalismo. Es así como podemos dar por cierta la cuarta hipótesis, es decir, Tintín es el *friki* en un mundo global posmoderno.

Al trascender estas diferencias, nos remitimos necesariamente a las sociedades imaginadas, lo que nosotros hemos llamado Chinitiad, una China que no es nada más que aquello que creemos saber sobre ella. Es imaginada porque todo pasa en un 'mientras tanto' derivado de una fragmentación y que nos aporta un presente fosilizado que malinterpretamos como Historia. Una Historia que se refleja en los periódicos en donde no solamente lucen nacionalismos neuróticos sino que, a partir de ella, se siguen imaginando sociedades limitadas y soberanas, en donde el concepto historia se basa en anécdotas que nos conducen a la falsa ilusión de la 'verdad'. Esta sociedad imaginada no es más que un simulacro que da pie a que el espectáculo tenga lugar. Esto se refleja con mucha fuerza en los álbumes editados en color en donde, y tal como hemos visto, los simulacros construyen los respectivos espectáculos. De esta manera, los personajes se mediatizan a través de las imágenes que parten de una falsedad organizada para dar la idea de 'comunidad', de 'relación social' y refuerzan las diferencias entre el Nosotros y los Otros. Es así como ambos álbumes idealizan una sociedad imaginada que es reflejo de otra sociedad imaginada y pasan a formar parte del espectáculo, que hemos comparado con PortAventura y que, a través del simulacro sirve para salvar el principio de 'realidad'. Dicho esto, pues, podemos afirmar la quinta y última hipótesis.

Concluimos pues, y para dar respuesta a nuestra pregunta inicial de investigación, que ambos álbumes nos muestran discursos orientalistas, ciertamente. Sin embargo, y con el fin de ahuyentar ambigüedades y/o ambivalencias en la recepción crítica de ambos álbumes, creemos que es más rentable, y económico a la vez, considerar que ambos álbumes, más allá de etiquetas clasificatorias y académicas ceñidas al orientalismo, son un reflejo de mitos urbanos situados en distintas épocas del siglo XX y que conforman cierta(s) ideología(s). Los discursos de dichos mitos urbanos, además, son los adecuados para cada época a la que representan. Por lo tanto, los dos álbumes que hemos estudiado ilustran y transmiten las distintas culturas pop europeas del siglo XX. Y ello se hace a través del espectáculo y simulacro que ofrece un Tintín como *friki* al que queremos emular por presentarse como *celebrity*. Finalmente, si lo que imaginamos que es China pasa por ser Chinitiad, lo que creemos que es Europa pasaría por ser Europidad. Una imagen de una imagen cien mil veces reproducida de la que se ha perdido el referente original y no nos queda más que simular, de manera espectacular, que unos somos europeos, mientras que hay otros que pasan por ser chinos, gentilicios articulados siempre desde la ficción del mito posmoderno.

[§5]. BIBLIOGRAFÍA.

❖5.1. ÁLBUMES DE TINTÍN.

HERGÉ (1930). *Les aventures de Tintin. Reporter du Petit "vingtième" au pays des Soviets*. [Facsímil]. Tournai: Casterman (1981).

HERGÉ (1932). *Les aventures de Tintin. Tintin en Amérique*. Tournai: Casterman (1958).

HERGÉ (1946). *Les aventures de Tintin. Le Lotus Bleu.* Tournai: Casterman (1974).

HERGÉ (1960). *Les aventures de Tintin. Tintin au Tibet*. Tournai: Casterman (1991).

HERGÉ (1979). *Archives Hergé 3. Versions originales des albums Tintin. Les cigares du pharaon (1932), Le Lotus Bleu (1934), L'oreille cassée (1935)*. Paris-Tournai: Editions Casterman.

❖5.2. ESTUDIOS Y CRÍTICA ACERCA DE TINTÍN.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1984). *Les métamorphoses de Tintin*. París: Flammarion (2006).

GIRARD, Eudes (2009). "Une lecture de Tintin au Tibet". En: *Études* (2009/7, tomo 411, págs. 77-86).

url: https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-7-page-77.htm

LASER-ROBINSON, Alexander (2006). "An Analysis of Hergé's Portrayal of Various Racial Groups in *The Adventures of Tintin: The Blue Lotus*". [artículo en línea]. En: *Tintinologist.org, Artículos*. [Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018].
url: http://www.tintinologist.org/articles/analysis-bluelotus.pdf

McCARTHY, Tom (2006). *Tintin and the Secret of Literature*. Londres: Granta Books (2011).

MOUNTFORT, Paul (2011). "'Yellow skin, Black hair... Careful, Tintin': Hergé and Orientalism". En: *Australasian Journal of Popular Culture*.(vol. 1, núm. 1, págs. 33-49). Intellect Ltd. Article (2012).
url: https://www.researchgate.net/publication/272272645

PRATS, Carles (2007). "El lenguaje expresivo de Hergé. Una apuesta rigorosa y coherente". En: *Vanguardia Grandes Temas. Tintín vive. Cien años del nacimiento de Hergé.* (vol. 3, abril, 2007, págs. 33-36).

❖5.3. TINTÍN OFICIAL. TINTINÓLOGOS. TINTÍN EN LA RED.

Insultos del capitán Haddock. Sitio web para comprender las palabrotas de dicho personaje**.** [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2018].
url : http://www.etaletaculture.fr/culture-generale/les-insultes-du-capitaine-haddock/

Tienda Tintín Oficial Tienda oficial de productos de Tintín [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2018].
url: https://boutique.tintin.com

Tintin Oficial Sitio oficial de Tintín [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2018].
url: http://www.tintin.com

Tintinólogo en español Web para los tintinólogos, con información varia en español [Fecha de consulta: 30 de marzo de 208].
url: http://www.tintinologo.com

Tintinologist en inglés Web para los tintinólogos, con información varia en inglés [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2018].
url: http://www.tintinologist.org

❖5.4. COMUNICACIÓN PERSONAL CON EL DR. DAVID MARTÍNEZ ROBLES

MARTÍNEZ ROBLES, David. "Possibles correccions" [en línea]. 30 de mayo de 2018. Correo electrónico con documento adjunto que contiene algunas ideas acerca de los cambios previstos para la entrega final con el visto bueno y comentarios del Dr. Martínez Robles.

❖5.5. OTROS TEXTOS.

ANDERSON, Benedict (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Eduardo L. Suárez (trad.). México: Fondo de Cultura Económica (1993, 1ª edición en español de la segunda en inglés).

ARMENGUAL, Gabriel; CABOT, Mateu; VERMAL, Juan L. (2008). *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger.* Madrid: Trotta.

AUERBACH, Erich (1942). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. J. Villanueva y E. Ímaz (trad.). México: Fondo de Cultura Económica (1996, 6ª reimpresión).

AUSTIN, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras.* [edición en línea]. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
url: http://www.escrituradigital.net/wiki/images/Austin_-_Como_Hacer_Cosas_Con_Palabras.PDF

BARTHES, Roland (1968). *La muerte del autor*. C. Fernández Medrano (trad.). [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2018].
url: https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf

BARTHES, Roland (1970). *Mitologías*. Héctor Schmucler (trad.). México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v. (1999, 12ª edición).

BARTHES, Roland (1972). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Nicolás Rosa (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores (2011, 2ª edición, revisada y ampliada).

BARTRA, Roger (1997). *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino.

BAUDRILLARD, Jean (1977). *Cultura y simulacro*. Pedro Rovira (trad.) [1978]. Barcelona: Editorial Kairós.

BENJAMIN, Walter (2018). *Iluminaciones*. Jordi Ibáñez (edición y prólogo). Jesús Aguirre (trad.); Roberto Blatt (trad.). Móstoles: Taurus (<<Clásicos Radicales>>).

BUCK-MORSS, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Nora Rabotnikof (trad.). Madrid: Machado Libros, S.A. (<<La balsa de la Medusa, 79>>).

CARMONA HURTADO, Jordi (2006). "Aura y fetiche". En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (núm. 13, vol 1, 2006). Universidad Complutense de Madrid.
url: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101307

CUESTA ABAD, José Manuel (2014). *Walter Benjamin. Baudelaire*. Juan Barja (epílogo) (2014); Enrique López Castellón (trad. poemas) (2013). Madrid: Abada Editores (<<Lecturas de teoría literaria>>).

DEBORD, Guy (1967). *La sociedad del espectáculo*. Rodrigo Vicuña Navarro (trad.). Ediciones Naufragio.

ECO, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen (1984, 7ª edición).

ECO, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Juan Gabriel López Guix (trad.). Cambridge: Cambridge University Press (1997, 2ª edición).

ESTEBAN PAGÈS, Manuel (2018). *D'un penis i de dues orelles. El nom com a imatge de la figuració* a La caza del carnero salvaje *de Haruki Murakami*. Trabajo de Fin de Máster en Cultura y Literatura en Asia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya, curso 2017-18/1. Dra. Montserrat Crespín Perales (Consultora Metodológica) y Dr. Ander Permanyer Ugartemendia (Consultor de la asignatura). Barcelona: UOC.
url: http://hdl.handle.net/10609/72185

ESTEBAN PAGÈS, Manuel (2017). *Jo. Individu i espiritualitat al Japó contemporani. A propòsit de la tetralogia 'El Rata' de Haruki Murakami*. Trabajo de Posgrado en Sociedades en Asia Oriental de la Universitat Oberta de Catalunya, curso 2016-17/2. Dra. Montserrat Crespín Perales (Consultora Metodológica) y Dr. Juan José Ruiz Rodríguez (Consultor de la asignatura). Barcelona: UOC.
url: http://hdl.handle.net/10609/64586

FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora (2014). "INSTANTÁNEAS. Imágenes, multitudes, pensamientos. Una conversación con Susan Buck-Morss". [artículo en línea]. En: *Re-visiones* (núm. 4, 2014) [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2017].

url: http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle119.html

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama (2010).

FOUCAULT, MICHEL (1976). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

GENETTE, Gérard (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus (1989).

ROYO MARÍN, Fr. Antonio (1962). *Teología de la Perfección Cristiana. Tomo 2.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SARDAR, Ziauddin (2004). *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*. Barcelona: Gedisa.

SIEGLER, Elijah (2007). *Nuevos movimientos religiosos*. Madrid: Akal (2008).

❖5.6. RESEÑAS DE LIBROS.

OBREGÓN TORRES, Diana (2011). *Budismo y ciencia: una descripción asimétrica*. Reseña del libro *Buddhism and Science: A Guide for the Perplexed* de Donald S. Lopez JR. (2008) [en línea]. En: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* (vol. 18, núm 3, julio-septiembre, 2011, págs. 929-934). [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2018].

url: http://www.redalyc.org/pdf/3861/386138056019.pdf

❖5.7. OTROS EN LÍNEA.

Académie Française. Diccionario en línea, novena edición. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2018].

url: http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition

Agencia EFE (2015, marzo). "Brussels Airlines transforma uno de sus aviones en el submarino de Tintín" [artículo en línea] (16/03/2015). [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2018].

url: https://www.efe.com/efe/america/cultura/brussels-airlines-transforma-uno-de-sus-aviones-en-el-submarino-tintin/20000009-2562950

DRAE. Diccionario de la Real Academia Española. Edición del Tricentenario. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2018].

url: http://dle.rae.es/?id=29ywKQE

El Confidencial (2014, abril). "Sherpas, los héroes olvidados de la montaña" [artículo en línea]. Jaime Castillo (21/04/2014). [Fecha de consulta: 10 de junio de 2018]. url: https://www.elconfidencial.com/deportes/otros-deportes/2014-04-21/sherpas-los-grandes-olvidados-de-la-montana_118798/

El País (2010, mayo). "La vida del 'sherpa' no vale menos" [artículo en línea]. Oscar Gogorza (27/05/2010). [Fecha de consulta: 10 de junio de 2018]. url: https://elpais.com/diario/2010/05/27/sociedad/1274911201_850215.html

La Vanguardia (2015, abril). "¿Es racista Tintín?" [artículo en línea]. Jordi Canyissà (16/04/2015). [Fecha de consulta: 31 de marzo de 2018]. url: http://www.lavanguardia.com/libros/20150324/54429196840/racista-tintin.html

Spanish Oxford Living Dictionaries. [Fecha de consulta: 16 de junio de 2018]. url: https://es.oxforddictionaries.com

Wikimedia Commons. "Jappy So-o-o Happy When This Happen to You" – NARA – [Fecha de consulta: 30 de abril de 2018]. url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Jappy_So-o-o_Happy_When_This_Happen_to_You%22_-_NARA_-_514676.jpg

❖5.8. AUDIOVISUAL

Anuncio/Spot PortAventura World 2016. Astal Vídeos, 7 de marzo de 2016. [Fecha de consulta: 6 de mayo de 2018]. url: https://www.youtube.com/watch?v=ZwoUziGKbIU

[§6]. ANEXO DOCUMENTAL: ILUSTRACIONES.

Ilustración 1.- Imagen estereotipada del japonés.
Fuente: Hergé (1979) {156, II, 2}.

Ilustración 2.- Póster racista II G.M.
Fuente: Wikimedia Commons.

Ilustración 3.- Simulacros del pequeñoburgués europeo. El espectáculo.
Fuente: Hergé (1960) {2, III}.

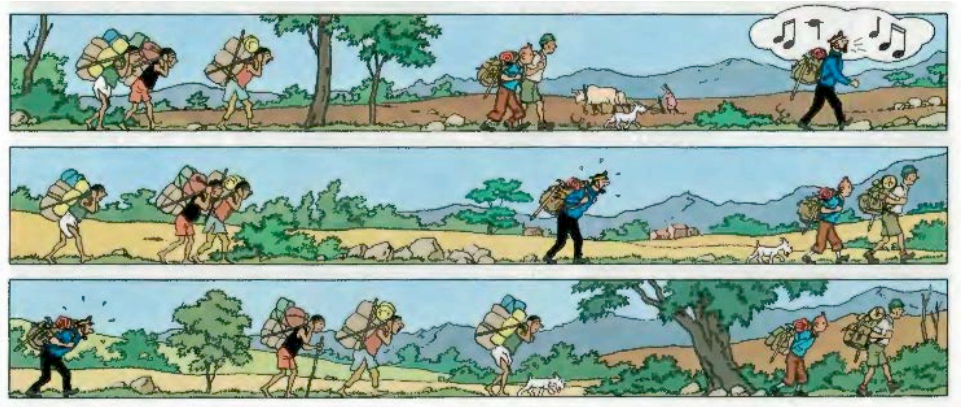


Ilustración 4.- Los sherpas. Aptos para la explotación.
Fuente: Hergé (1960) {15, III} a {15, V}.

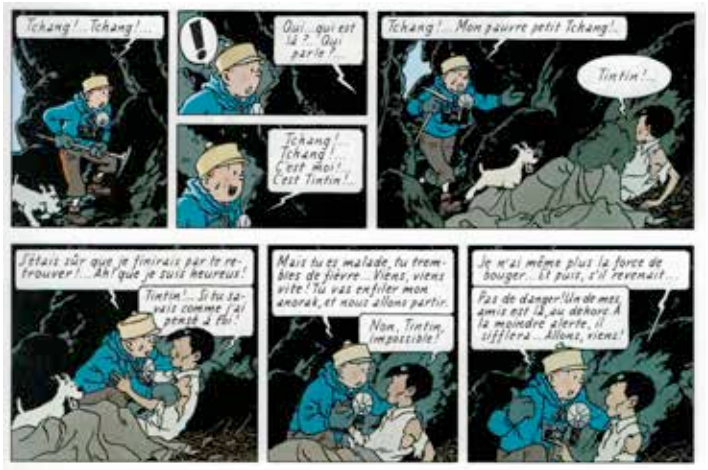


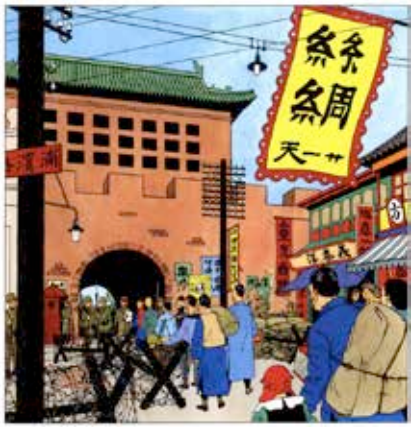
Ilustración 5.- Tintín encuentra a Tchang. El 'paternalismo' europeo**.**
Fuente: Hergé (1960) {56, I y II}.

Ilustración 6.- Todos los blancos no son malos.
Fuente: Hergé (1979). De {226, III,1} a {227, II, 3}.

Ilustración 7.- Fumadero de opio en la edición de 1934.
Fuente: Hergé (1979) {259, III, 2}.

Ilustración 8.- Fumadero de opio en la edición de 1946.
Fuente: Hergé (1946) {59, III}.

Fuente: Hergé (1934) {192, III, 1}.



Fuente: Hergé (1946) {26, I}.

Fuente: Hergé (1934) {231, II}.

Fuente: Hergé (1946) {45, III}.

Ilustración 9.- Diferencias entre las ediciones de 1934 y 1946.
Decorados para el simulacro de las 'relaciones sociales'. El espectáculo.

Ilustración 10.- Calle de Shanghai en *Le Lotus Bleu* (1946).
Fuente: Hergé (1946) {6, II}.