

Tintín bajo la lupa de la censura

Alejandro Martínez Turégano

Cuando Hergé envió algunas de sus obras a Berlín en 1942 para someterlas al proceso de censura recibió en contestación la siguiente sugerencia del Departamento de Propaganda: “El avión de *El cetra de Ottokar* es un Heinkel, ¿no es cierto? No habrá que repetir muy a menudo este tipo de bromas”^[1]. Hergé ordenó modificarlo; una lectura con mayor detalle del mismo título le hubiera llevado a más problemas, ya que esta historia encierra un trasfondo antifascista y quizás lo que molestó al censor fue que un avión alemán fuera derribado, no que el aparato estuviera al servicio de un régimen totalitario^[2]. Sin embargo, con *El Loto Azul* fue más precavido por su orientación claramente antijaponesa y, directamente, no lo envió para su revisión. También una obra menor como *Popol y Virginia en el país de los orejudos* fue desestimada por el propio autor para su reedición en aquellos años con estas palabras: “Popol y Virginia cuentan ciertas historias de guerra económica y comercio de armas, muy anodinas en tiempos de paz, pero que en este momento nos podrían causar ciertas molestias, e incluso el rechazo por parte de la censura”^[3]. Unos años más tarde, las obras del dibujante belga fueron también expuestas a los ojos de los censores de la dictadura española de Franco aunque, antes de hablar sobre ello, es interesante revisar cómo la propaganda y la censura han acompañado a Tintín desde el inicio de sus aventuras.

Primeras debilidades de Hergé y Tintín

Podemos afirmar que los medios de comunicación han sido las herramientas sobre las que el gobierno autoritario de un país ha ejercido un mayor control, conocido como censura, con el fin de trasladar a la población su ideología y supuesta bonanza de manera más eficaz. En esos casos, se llama información a lo que realmente se conoce como propaganda, entendida esta última como la acción encaminada a que otros actúen o piensen de una forma determinada, y que el ministro nazi en la materia, Joseph Goebbles, definió como “el arte de escuchar el alma de la gente”^[4].

Desde el comienzo de sus aventuras en 1929 en el suplemento infantil *Le petit Vingtième*, Tintín asiste a estas prácticas en los distintos países que visita, sabiendo como reportero que no debe fiarse de las simples apariencias. Por ejemplo, cuando en su primer viaje llega a la Rusia de los Soviets descubre que mientras se muestra a la prensa extranjera una imagen

idealizada del país, la realidad es otra muy distinta. Las fábricas no son más que decorados y las reservas de alimentos son exportadas dejando a la población en la miseria y pasando hambre[5]. Todo esto lo redactó Tintín para su artículo (la primera y única vez que lo vemos actuar como un verdadero periodista), aunque no hay que olvidar que sus tres primeras aventuras constituyen en sí mismas un ejercicio de propaganda de las tendencias de la Europa conservadora y católica de principio del S.XX. El antibolchevismo, el colonialismo y el anticapitalismo fueron representados, respectivamente, en *Tintín en el país de los Soviets* (publicado del 10 de enero de 1929 al 8 de mayo de 1930), *Tintín en el Congo* (5 de junio de 1930 al 11 de junio de 1931) y *Tintín en América*[6] (3 de septiembre de 1931 al 20 de octubre de 1932). Estas ideas le venían siendo inculcadas a Hergé por su entonces superior en el diario *Le Vingtième Siècle*, el padre Norbert Wallez[7], y él las aplicó con gran éxito[8] debido a las habilidades que había adquirido como publicista en los años veinte[9]. La fuerte personalidad del abate y el carácter influenciado de un joven Hergé fueron determinantes en esta primera época, que acabó cuando el vehemente Wallez fue expulsado del periódico en 1933 por un incidente con un miembro del gobierno[10], momento en el que las aventuras de Tintín lograron una ligera independencia de este religioso con *Los cigarros del Faraón* (8 de diciembre de 1932 al 8 de febrero de 1934).

No es de extrañar, por tanto, que la figura de Tintín y su conducta en estas primeras aventuras hayan sido tradicionalmente utilizadas como elementos de crítica hacia su creador, e incluso censuradas, aunque en otros casos sus valores de generosidad y justicia se hayan aprovechado de forma subjetiva, como en un artículo publicado por el Vaticano que definía al protagonista como “héroe del catolicismo”[11]. Paradójicamente, en otros medios también católicos como el francés *Coeurs Vaillants* la vida solitaria de Tintín no les resultaba totalmente adecuada para mostrarla a sus lectores más jóvenes y pidieron otra serie a Hergé más familiar, creando para ellos las aventuras de Jo, Zette y Jocko, protagonizada por dos hermanos, sus padres y un mono.

Esta contradicción nos lleva a pensar en la gran influencia que tiene no sólo la palabra sino también la imagen como elemento de propaganda si se descontextualiza con habilidad para servir a determinados intereses. Según el artículo escrito por el caballero Louis de Jaucourt para la *Enciclopedia*[12], “en todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados”[13]. Por tanto no estamos ante una novedad aunque con el paso del tiempo los medios

de comunicación han facilitado la proyección de las ideas a un mayor número de destinatarios, siempre con el riesgo de que estos medios, por el mayor carácter global de los mismos, se vuelvan en contra de aquellos que pretenden controlarlos. El contexto, por lo tanto, es esencial para entender una obra, pero también es importante destacar que las imágenes nos muestran el punto de vista de una época desde la óptica de sus creadores, por lo que habrá que saber distinguir aquellas representaciones que muestren objetividad de las que o bien están cargadas de prejuicios o bien sean una completa ironía[14].

Un ejemplo de esta última afirmación la encontramos en una de las raras veces que Hergé prestó sus ilustraciones para la propaganda. Además de su labor como dibujante, también trabajó para otros medios como diseñador gráfico e ilustrador. Uno de los primeros fue el diario conservador *Le Sifflet*, propiedad del Partido Católico, donde en las vísperas de las elecciones de 1929 realizó una historieta de una página en la que simbolizaba al socialismo en la figura de Émile Vandervelde, presidente del Partido Obrero Belga (P.O.B.). En ella este político aparecía realizando equilibrismos andando sobre una cuerda que le lleva a una bolsa de dinero mientras saluda a la izquierda y a la derecha política, así como a los empresarios, la iglesia,... Se trata de la representación de unos ideales poco consistentes que para obtener el poder y la riqueza son capaces de hacer guiños a cualquier ideología[15]. También el diputado socialista Schinler fue ridiculizado en una serie de *gags*[16] y en otra ocasión mostró a líderes socialistas vestidos ostentosamente guiados por un militante en harapos con una pancarta que reza “En la pobreza” en su camino hacia el II Congreso de la Internacional Socialista[17]. Estas elecciones fueron ganadas finalmente por el Partido Católico, que gobernó en coalición con el Partido Liberal. Un nuevo dibujo de Hergé acompañó un artículo que mostraba esa victoria en *Le Sifflet* el 9 de junio de 1929[18], además de incluir ese día otra historieta titulada “*La Marianne socialiste et le corps électoral*” en la que mostraba al socialismo, caracterizado en una mujer, intentando seducir al electorado, representado por un hombre, con promesas de reducción de impuestos. El P.O.B. había ganado protagonismo tras la primera Guerra Mundial, pero nunca llegó a gobernar a pesar de obtener en alguna ocasión el mayor número de votos por acuerdos entre partidos más conservadores. La sociedad belga era eminentemente conservadora en aquellos años, incluso el propio rey Alberto I calificó por aquella época al P.O.B. como “un peligro para el Estado”, debido a sus ideales sobre el sufragio universal y el movimiento obrero[19]. No fue hasta la liberación cuando otros partidos socialistas consiguieron gobernar el país.

Vemos por tanto que el círculo social en el que Hergé se movía desde en su juventud era de una tendencia política conservadora, fuertemente influenciada por el catolicismo, que controlaba un gran número de medios[20]. El padre Wallez no fue el único que influyó en Hergé, sino que sus amistades de juventud también se movían en esa misma ideología. Aunque el dibujante nunca militó de forma activa en ningún partido, llegó incluso a trabar amistad con figuras tan extremistas como Léon Degrelle[21], creador y líder del partido belga REX en 1935, al que había conocido en sus primeros años en *Le Vingtième Siècle*[22]. Hergé ilustró varios de sus libros, de la editorial Rex, entre ellos *Histoire de la guerre scolaire* (1932), y también diseño las portadas de otras obras como *Les grandes farces de Louvain* (Contemporaines, 1930)[23]. Degrelle defendía en el partido REX sus ideales fascistas y aunque nunca llegó a ganar las elecciones, la invasión nazi le otorgó un protagonismo inesperado. Su mayor éxito político fue conseguir voz propia en la cámara de representantes belga en las elecciones de 1936, pero su alejamiento de los valores católicos fue calificado por el cardenal Joseph Van Roey, la máxima autoridad eclesiástica de Bélgica, como “peligroso para el país y para la Iglesia”, lo que provocó una reducción significativa de votantes en 1939. El cardenal era partidario de la defensa armada del país, mientras que Degrelle fue contrario al enfrentamiento con Hitler porque entendía que Europa debía concentrar su lucha contra la Rusia comunista. Por ello no fue hasta 1941 cuando nazis y REX se unen por ideología al romperse el tratado de no agresión entre alemanes y rusos. Degrelle dirigió entonces la Legión Valonia, compuesta por voluntarios belgas y del partido rexista, luchando en el frente del Este en la operación Barbaroja. Cuando dos años más tarde esta Legión se une a las Waffen SS fue nombrado Comandante de División, realizando algunas acciones por las que fue condenado a muerte y tuvo que abandonar el país al final de la guerra acabando por refugiarse en la España franquista, donde murió en Marbella en 1994[24]. Su carácter ambicioso le llevo a enfrentarse con Hergé en una ocasión. Fue cuando el dibujante belga realizó un segundo trabajo de propaganda para las elecciones generales de 1932, esta vez para la Union Civique Belge, partido católico. Se trata de un cartel bastante siniestro en el que aparece una calavera con una máscara de gas[25]. En realidad lo que Hergé había diseñado era una primera prueba que se publicó finalmente sin su aprobación y que además no llevaba su firma. Tampoco figuraba el nombre de Union Civique y sí la del partido REX. Hergé denunció el acto de Degrelle ante el Sindicato de la Propiedad Artística y fue indemnizado con 1.500 francos[26].

El dibujante no abandonó en ese momento su relación con

Degrelle, pero sí su relación directa con la propaganda, declinando ofertas posteriores para servir a diversos fines. Por ejemplo, en 1938 recibió un encargo del Centro Católico de Prensa para realizar caricaturas anticomunistas, que derivó a su amigo Paul Jamin. Un año después llegó a recibir la invitación del Ministro de Propaganda chino para incorporarse a los servicios de educación con el fin de crear una publicación para la juventud, algo que tuvo que rechazar por su contrato con *Le Petit Vingtième*[\[27\]](#). Por último una editorial alemana le propuso la reedición de *Tintín en el país de los Sóviets* por ser contrario al régimen comunista, algo que tampoco realizó[\[28\]](#).

Un cierto cambio

Hergé parece tomar una mayor consciencia sobre su obra a partir del comienzo de los años treinta, coincidiendo con la boda con su primera mujer y secretaria del padre Wallez, Germaine Kieckens, abandonando en parte las influencias externas y llevando el control de su trabajo. Merece la pena acompañar a Tintín desde este momento hasta la II Guerra Mundial, ya que su trayectoria atraviesa un periodo ciertamente sorprendente, comenzando por *El Loto Azul* (9 de agosto de 1934 al 4 de abril de 1935). En esta historia se posicionó a favor de China frente a Japón, una decisión contraria a la tendencia occidental de la que el propio Hergé se había hecho eco en *Tintín en el país de los Sóviets* y *Tintín en América*, títulos en los que mostraba a varios chinos como temibles torturadores[\[29\]](#). Esta postura fue representada en la salvación por parte de Tintín de un joven chino de morir ahogado en un accidente de tren que había sido provocado por el desbordamiento de un río. Su posterior conversación, en la que comentan los prejuicios que existían en ambas culturas, es un recurso narrativo que sirve de defensa del país oriental frente a la propaganda negativa exterior. Este joven chino de nombre Tchang es la encarnación del amigo y gran inspirador de Hergé, el artista y escultor Tchang Tchong-jen, con quien trabajaría en este título de forma muy estrecha y con el que trabó una gran amistad, aunque no pudieron volverse a ver hasta 1981, dos años antes de la muerte del dibujante belga. Su influencia en las aventuras de Tintín es evidente, pues gráficamente Hergé incorpora viñetas fuertemente inspiradas en la ilustración tradicional china y comienza a construir un argumento más realista, tomando muy en serio la reproducción de una cultura a través de sus ciudades, modo de vestir,... Sin embargo, el cómic *Georges & Tchang* (Laurent Colonnier, 12bis, 2012) da una vuelta de tuerca a esta amistad y plantea una presión mucho mayor de agentes comunistas sobre Tchang con el fin de denunciar la invasión japonesa. Si esto fuera cierto, Hergé habría caído de nuevo en una nueva manipulación externa. Otra teoría al respecto comenta que el Tchang que Hergé recibió en los años ochenta no

era su compañero de juventud, sino un doble enviado por el gobierno chino, basándose en que su conducta no correspondía con un artista incapaz de haber abandonado previamente el país para visitar Europa[30].

Influencias aparte, desde *El Loto Azul* aparecen también con mayor fuerza los valores que Hergé había asimilado en su juventud como *scout*, por ejemplo, la lealtad, la honestidad o la justicia. Tintín se transformó casi en un detective o agente secreto, pero el dibujante no olvidó la realidad en la que vivía, sobre todo en las aventuras que transcurren en Europa. Ya en su siguiente título, *La oreja rota* (3 de septiembre de 1935 al 20 de octubre de 1936), en el que realiza un viaje a América del Sur en busca de un fetiche robado en un museo, Hergé recreó en la zona la guerra del Chaco, que enfrentaba a Paraguay y Bolivia por un terreno rico en yacimientos de petróleo, un enfrentamiento que duró tres años, entre 1932 y 1935. Posteriormente persiguió hasta Escocia a unos falsificadores de moneda en *La Isla Negra* (15 de abril de 1937 al 16 de junio de 1938). A la cabeza de esta banda de malhechores que pretendían inundar el mercado inglés con un exceso de libras se encuentra un personaje de apellido ruso, Wronzoff, cuyo chófer se llama Iván, y cuyo agente infiltrado en Inglaterra es conocido como Doctor Müller, que parece proceder de Alemania[31]. La elección de estos dos países no fue casual, ya que Hergé mostró aquí la afinidad entre ambos en un contexto político que fue determinante para la inestabilidad de Europa y que acabó en la II Guerra Mundial. Esta preocupación continuó en *El centro de Ottokar* (4 de agosto de 1938 al 10 de agosto de 1939), título con claras alusiones a las primeras anexiones de la Alemania nazi contra las que Hergé se manifestó en esta historia. El dibujante defendió a través de Tintín a la monarquía de un país imaginario, Syldavia, y a su monarca, el Rey Muskar XII, que representaba a su admirado rey de Bélgica, Leopoldo III. Borduria, un país totalitario vecino, deseaba su derrocamiento gracias a las acciones de un personaje de nombre Müsstler, contracción de los dirigentes Mussolini y Hitler. Parece ser que Hergé no quería que algo así le sucediera a Bélgica, deseaba un país que no fuera afín a los alemanes pero tampoco a los futuros aliados para evitar la tentación de una invasión por parte de unos u otros, es decir, alejar la guerra de sus fronteras. La neutralidad parecía la mejor opción y fruto de esta postura antibelicista realizó también en esta época varias historias que apoyaban una resistencia pasiva de los belgas ante una posible ocupación. Así, para el diario *L'Ouest* creó un personaje llamado Monsieur Bellum que llegó incluso a escribir en una pared "Hitler está loco" y a gritar a los aviones alemanes "sucios boches"[32]. Los grandes dictadores del momento ya habían sido tratados irónicamente en *Le Petit Vingtième* en 1934 por Quick et Flupke,

dos personajes que Hergé había creado en 1930 a semejanza de los niños que jugaban en la calles de Bruselas. En un episodio titulado “*Los dictadores*” cada uno de ellos se disfrazaba de Hitler y Mussolini, satirizando su primer encuentro real en Venecia, haciéndoles comer helados y realizar sus estrategias jugando a las tres en raya[33].

Este supuesto giro de Hergé no se alejaba por completo de las corrientes del momento si pensamos que las directrices del partido REX fueron en un principio contrarias al propio Hitler (por su afinidad con la Rusia comunista) y que posteriormente defendieron la neutralidad del rey Leopoldo III en el momento de la ocupación, aunque siempre sin perder su orientación fascista. Hergé no dejó de trabajar para Lèon Degrelle en estos años, creando en 1936 el logotipo del diario del partido, *Le pays réel*, y el de su suplemento semanal, *L’Oasis*. Este periódico fue dirigido por Paul Jamin, el compañero más próximo a Hergé en *Le Petit Vingtième*, que había sido seducido por este nuevo medio fascista. La fuga de personal de *Le Vingtième Siècle* a la nueva publicación fue masiva y aunque Hergé la entendía no dejó de publicar las aventuras de Tintín en el medio que le dio la oportunidad de desarrollar su obra, cuestión de lealtad *scout*[34]. Hergé era cercano a REX, pero se demostraba que no compartía por completo sus ideales. Nunca llegó a afiliarse al partido ni tampoco trabajó directamente para Degrelle, solo realizó encargos puntuales. Sin embargo, uno de los episodios más crípticos de Quick et Flupke publicado el 2 de abril de 1936 en *Le petit Vingtième* presenta la llegada de la primavera por medio de un poema del autor francés Théophile Gautier y cómo la amenaza de la inminente guerra interrumpe ese momento bucólico, representada por un esqueleto con una guadaña y una máscara de gas, flanqueado por dos figuras que muestran respectivamente su apoyo y oposición al partido REX. En la primera viñeta, además, se muestra como la gente asiste en masa al cine mientras unos pocos quedan en el exterior observando los carteles políticos que piden el voto para el partido REX y sus oponentes. Quizás el dibujante quiso mostrar que lo realmente importante en aquel momento, por encima de los ideales políticos, era el protegerse de un peligro exterior que cada vez se aproximaba más, pero de todas formas resulta significativo el excesivo protagonismo que Hergé da a REX en esta historia utilizándolo como si fuera la gran opción política contra la que están el resto de partidos, agrupados en una pancarta bajo el nombre de ANTIREX.

Ya en 1933 y con motivo del abandono de Alemania de la Sociedad de Naciones, el dibujante belga trasladó en una historieta de dos páginas sus inquietudes ante los objetivos del nuevo gobierno alemán. En ellas

se representaba a Hitler mostrando su perfil de hábil orador convenciendo a un país vecino de sus buenas intenciones, aunque fracasando unas viñetas más adelante cuando la persona con la que habla es un sordomudo[35]. Destinada a la recién creada revista *Vers le Vrai*, al final esta historia no se publicó, ya que Hergé tenía un contrato de exclusividad con *Le Vintième Siècle* que la dirección del mismo no quería que olvidara, de modo que le aumentó el sueldo para evitar futuras tentaciones[36]. También en 1933 apareció esta preocupación en otro *gag* de *Quick et Flupke* titulado “*La música ante todo*”[37]. En él, los dos protagonistas terminan escuchando la música de un organillo en la calle tras buscar un concierto en la radio, cansados de que en todas las emisoras se emitieran mensajes políticos donde los países de la Europa occidental (Francia, Inglaterra o Bélgica) llaman a la calma hablando sobre desarme y pacificación frente a las vehementes exhortaciones que piden la guerra por parte de Hitler o Mussolini. Existe otro episodio más en esta línea titulado “*Una carta*”, en la que Flupke muestra su preocupación ante la pasividad de las potencias occidentales frente a una posible invasión a través de una carta enviada al propio Hergé[38].

Declarar al país neutral, por tanto, parecía para Hergé la mejor opción frente a una posible guerra sobre la que alertó con preocupación en distintas ocasiones, pero no era del todo reticente frente a la llegada del nazismo. El propio dibujante confirmó en marzo de 1973 en una entrevista concedida a *Haagse Post*, un medio flamenco, cómo en los círculos católicos se comentaba que la invasión traería un “nuevo orden” esperanzador frente a la decadencia de la democracia, algo que no negó compartir por aquel entonces pero que reconocía ahora como un gran error[39]. Esto no le convierte en nazi, obviamente, más viendo lo que sucedió posteriormente en su trayectoria profesional, como tampoco lo fueron los firmantes de los Acuerdos de Munich que permitieron la anexión de los Sudetes por Alemania en 1939, pero si muestra sus inclinaciones políticas, fruto de su círculo social.

Finalmente la deseada neutralidad de Bélgica no fue una realidad, lo que afectó profundamente a Hergé. Previamente a la ocupación nazi en 1940 éste fue movilizado con la misión de requisar las bicicletas de la población rural con el fin de evitar que las utilizara el enemigo, pero finalmente resultó exento por problemas de salud justo antes de la invasión. En ese momento abandonó el país en primera instancia, refugiándose en Francia, pero no tardó en regresar para volver al trabajo cuando el rey Leopoldo III capituló, pero decidió permanecer preso realizando un llamamiento para que los belgas continuaran con el trabajo por su país. Hergé se incorporó a un diario

colaboracionista, *Le Soir*[\[40\]](#), más conocido con el apelativo de *volé*, “robado”, un medio que aún siendo controlado por los nazis tenía una gran reputación y era moderado frente a otros como el rexista *Le Pays Réel*, que intentó sin éxito su contratación. La defensa del dibujante para tomar esta decisión fue que siempre se dedicó a trabajar como lo hicieron otros en sus profesiones y que nunca utilizó sus aventuras para la propaganda nazi, lo que ciertamente fue verdad, aunque se trata de un periodo ciertamente controvertido y una decisión que tras la liberación pudo haberle costado, no es exagerado afirmarlo, hasta la vida.

En esta época de guerra Hergé volvería a emplear en las aventuras de Tintín los estereotipos que él siempre definió como *caricaturas*, aquellos por los que tras la II Guerra Mundial recibiría las mayores críticas[\[41\]](#). Los había utilizado, por ejemplo, al representar a una Rusia que se moría de hambre, al mostrar a los congoleños como supersticiosos e infantiles o al presentar el capitalismo feroz de EE.UU. en su implacable progresión de urbanización e industrialización del continente, con el añadido de la nefasta proliferación de los gánsteres. Estas valoraciones negativas, totalmente descontextualizadas, fueron utilizadas por los detractores de Hergé para desacreditar su obra, sumándolas a las de colaboracionista que fueron reproducidas gráficamente en 1944 en una de las primeras parodias realizadas sobre su personaje más famoso, titulada *Les aventures de Tintin et Milou au pays des Nazis*. Editada por el diario belga de la resistencia *La Patrie*[\[42\]](#), en ella se muestra el reproche de Tintín y Haddock al propio Hergé por haber trabajado para los nazis.

Un acercamiento controvertido

Fue, efectivamente, tras la II Guerra Mundial cuando el dibujante recibió su mayor ataque por el empleo de sus *caricaturas*. Se trata de unas viñetas de *La estrella misteriosa* (20 de octubre de 1941 al 22 de mayo de 1942) donde mostraba a un banquero de nombre Blumenstein como patrocinador de la expedición rival de Tintín para conseguir el misterioso aerolito que había caído en el Ártico. Hergé tuvo que cambiar su nombre en 1954 para alejarlo de las connotaciones judías, algo que no logró por completo ya que Bohlwinckel, que tomó de la palabra belga en dialecto marollien “*Bollewinkel*” (tienda de dulces), ¡es también un apellido judío![\[43\]](#) De acuerdo con Frederic Suomois, autor del libro *Dossier Tintin*, a quien Hergé realmente denuncia en esta aventura “es a la banca y sus medios para apropiarse de la ciencia para sus fines lucrativos, no al sionismo o al judaísmo”[\[44\]](#). Cierto que podría ser así pues ese banquero y su compañero,

posiblemente irlandés, se ubican en Nueva York, símbolo del capitalismo que el dibujante tanto criticara en *Tintín en América* (personalizado también en todos aquellos magnates que intentaron adquirir los servicios o memorias del reportero belga en distintas aventuras a base de talonario). Esta expedición por tanto es de origen estadounidense, como puede verse además en la bandera que ondea en una de sus barcas en las viñetas finales, mientras que los miembros que acompañan a Tintín, al capitán Haddock y al profesor Tornasol provienen de Alemania (Jena, Friburgo) o de países neutrales (Portugal, Suecia, España), todos ellos científicos de universidades con una larga tradición. Esta carrera es una lucha de la ciencia contra el capital, pero Hergé pudo haber elegido otras nacionalidades para evitar un juicio posterior, ya que Estados Unidos entró en guerra en 1941 antes de que se le nombrara en la aventura que se desarrollaba en *Le Soir*. Más comprometido para Hergé fue que en la misma aventura mostrara una escena en la que aparecían dos judíos felices ante la perspectiva de aprovechar el fin del mundo para no tener que pagar a sus acreedores. Este estereotipo del judío avaro se había extendido por la clase dirigente belga desde mediados de los años treinta, que se caracterizaba, además, por una marcada xenofobia, y también en la sociedad civil con la obra de Charles Dickens, *David Copperfield*[\[45\]](#).

Hergé no trasladó estas últimas viñetas al formato de libro de aventuras, quizás porque la creciente presión antisemita durante la ocupación ya no le resultaba tan inofensiva como para presentar esta *caricatura*[\[46\]](#), que también había empleado previamente en 1940 al ilustrar una fábula antisemita titulada “*Los dos judíos y su apuesta*” de Robert du Bois Vroylande (incluida en su libro *Fábulas*), que concluye de esta manera: “un judío encuentra siempre a alguien un poco más judío que él”[\[47\]](#). En esta línea existe otra ilustración titulada “*Le juif*” realizada por el dibujante belga en 1925 en la que se muestra a un anciano judío frotándose las manos en actitud de perversa satisfacción[\[48\]](#), similar al comerciante también judío que aparece en la versión inicial de *La oreja rota* de 1936. Por último, se ha resaltado que en *Los cigarros del Faraón* puede entreverse una conspiración judeomasónica en las acciones de la secta liderada por el malvado Rastapopoulos[\[49\]](#), personaje de origen griego pero de perfil semita, suavizado más tarde con el paso de la aventura a color en 1955 (el primer álbum en blanco y negro se editó en 1934)[\[50\]](#). Con estos ejemplos no se puede hablar de una tendencia claramente antisemita, pero sí de una inclinación a mostrar un estereotipo de forma poco afortunada.

El dibujante también reflejó en *La estrella misteriosa* su temor por

la guerra y las primeras páginas destilan una intensa atmósfera opresiva y apocalíptica, en la que incluso aparece un profeta anunciando el fin del mundo. De nombre Philippulus podría ser una representación de Philippe Gérard, un compañero de Hergé de *Le Vingtième Siècle* que le recriminó duramente que trabajara para *Le Soir* y con el que no se volvería a ver nunca más tras intercambiar varias cartas en 1941. El mensaje que transmite en ellas Gérard parece el de Philippulus.

A pesar de esta opinión antibelicista, las viñetas antes citadas en las que aparecen varios personajes judíos resultaron altamente controvertidas por el medio y el momento en que se produjeron. El diario *Le Soir* en esta época estuvo financiado por el gobierno belga y dirigido por Raymond De Becker, con el que Hergé trabó amistad en 1929 al comenzar a colaborar en *L'Effort*, y al que ya había ilustrado algunos de sus libros, entre ellos *Por un ordre nouveau* (Contemporaines, 1930), además de haber trabajado para otro periódico suyo, *L'Ouest*. De Becker era un fascista reconocido y gran seguidor de Mussolini, como el padre Norbert Wallez[51], pero se enfrentó finalmente al rexismo y ello le implicó el arresto por parte de los nazis en 1943, siendo reemplazado por Max Hodeige, antiguo trabajador de *Le Vingtième Siècle*. Algo estaba cambiando en Bélgica, el extremo acercamiento de REX al nazismo y los excesos contra los judíos terminaron por hacer ver a Hergé que se movía en terreno pantanoso, tal y como la editorial Casterman le venía advirtiendo desde el comienzo de su colaboración con *Le Soir*[52]. En ese momento llegó a recibir una carta anónima que le instaba a reflexionar sobre las implicaciones nefastas que tendría para la juventud su trabajo en un medio como este[53]. El dibujante quizás también pensara que había terminado dejándose llevar una vez más como en su juventud y por todo ello decidió entonces refugiarse en aventuras de evasión, como lo fueron *El secreto del Unicornio* (11 de junio de 1942 al 14 de enero de 1943), *El tesoro de Rackham el Rojo* (19 de febrero al 23 de septiembre de 1943) y *Las 7 bolas de cristal* (16 de diciembre de 1943 al 2 de septiembre de 1944)[54].

Tras la guerra Hergé necesitó ser “reinsertado” en la vida pública por su trabajo en *Le Soir* mediante una publicación que tomó el nombre de su personaje, la revista *Tintin*. Su gran benefactor fue Raymond Leblanc, empresario creador de Editions du Lombard, bajo la que se editaba la revista *Tintin* y que impulsó diversas adaptaciones a la televisión y al cine del reportero belga en su división audiovisual, Belvision[55]. Sin embargo fue duramente criticado por aquellos que le calificaron como colaboracionista, incidiendo además en que sus amistades provenían de un círculo de formación

católica de una clara tendencia conservadora, cuando no directamente fascista o nazi. La revista de la resistencia *L'Insomnus* ya había incluido al dibujante en su personal “Galería de traidores” que habían publicado en *Le Soir*, un prematuro escarnio público de aquellos que tras la liberación buscaron una indigna venganza contra los que llamaron “incívicos”. Y es que para conseguir volver a trabajar en Bélgica fue necesario un “certificado de civismo” que acreditara la adecuación de una persona a incorporarse al mundo laboral de acuerdo a su comportamiento durante la guerra. En Francia, por ejemplo, este requisito nunca fue exigido a los dibujantes de cómics, ya que se presuponía que la política era ajena a las publicaciones para la juventud[56], algo que cambió radicalmente en la década de los cincuenta en numerosos países, incluido España, preocupados por la influencia que este medio ejercía en las nuevas generaciones[57].

Hergé atravesó por tanto un tedioso proceso de interrogatorios y detenciones hasta que el Auditor General de la Corte General, Walter Ganshof van der Meersch, acabó por no imponer ninguna acción contra él “por el carácter particularmente anodino de los dibujos publicados por Remí”. Su caso sería cerrado el 12 de noviembre de 1945 por motivos similares, más de un año después de la liberación del país, apareciendo el primer número de la revista *Tintin* el 26 de septiembre de 1946. Otra decisión hubiera sido ciertamente injusta, a pesar de haber realizado un título como *La estrella misteriosa*, ya que solía trabajar en su piso y su contacto con la redacción era limitado. Hay que recordar además que en su contrato con *Le Soir* figuraba el puesto de Redactor Jefe del suplemento infantil *Le Soir Jeunesse*, pero las restricciones de papel le llevaron a publicar posteriormente las aventuras de Tintín en tiras de unas pocas viñetas insertadas en el propio periódico, por lo que el suplemento desapareció y en realidad sus tareas se limitaron a la entrega de sus dibujos semanalmente[58]. Sin embargo, a raíz de una carta publicada en el diario católico *La Cité nouvelle* que pedía su encarcelamiento por “traidor” al haberse puesto al servicio de los nazis, su caso fue nuevamente juzgado en el Parlamento con el asesoramiento de una comisión el 2 de febrero de 1946, aunque con el mismo resultado que en juicios anteriores. Definitivamente de ninguna forma Hergé contribuyó a la mayor venta del diario, cuya edición se vio limitada por la disponibilidad de medios, por lo que tacharle de colaboracionista o nazi es ciertamente exagerado. La única vez que Tintín se vistió con el uniforme nazi fue para ilustrar la historia de la aviación de guerra en una colección de cromos de una serie titulada *Voir et Savoir* que se publicó en los años cincuenta, pero lo hizo sin ninguna connotación política, ya que aparecía también vestido de militar británico, italiano,...[59] Quizás su

cercanía a Degrelle fuera lo que más daño le hizo, ya que éste no desperdiciaba ocasión para magnificar su amistad dedicándole, por ejemplo, la portada de la revista rexista *Voilà* de julio de 1942. Menos conocidos fueron gestos que podrían haber hablado a su favor, como el de permanecer impasible ante un brindis que Paul Jamin ofreció en honor de Hitler en un acto donde había alemanes presentes[60].

Algunos conocidos de Hergé corrieron peor suerte y fueron encarcelados durante varios años[61], otros fueron directamente ejecutados[62]. Estos hechos afectaron profundamente a Hergé, no hay que olvidar que muchos de ellos eran amistades de su infancia y juventud. Comenzó desde entonces un periodo que se ha extendido hasta nuestros días en el que se han sucedido distintas opiniones tanto a favor como en contra del dibujante, alguien que también supo aprovechar los medios para intentar mejorar en cierta manera su imagen o, al menos, mitigar las críticas aclarando algunos temas controvertidos, como la entrevista que concedió en los años setenta al periodista Numa Sadoul y que fue publicada tras numerosas correcciones del propio dibujante[63]. En esa ocasión Hergé entendió que era necesario ser más precavido que en el pasado: ya era mucho más consciente de la repercusión de sus palabras.

Otro dato para la reflexión es que la gran popularidad que alcanzó Tintín en un medio como *Le Soir* (que llegó a tener una tirada de más de 300.000 ejemplares diarios[64], frente a los 15.000 de los últimos años de *Le Petit Vingtième*[65]) se acrecentó con la censura que sufrieron los medios norteamericanos como *Le Journal de Mickey*, su gran rival, que tuvo que editarse en la ciudad de Marsella de la Francia no ocupada[66]. En esa zona, además, surgieron movimientos que trataron de ensalzar el valor de la historia para niños de tradición francesa y que acabaron por arrinconar a los pocos intentos de publicar historias extranjeras como las del ratón Mickey[67]. Hergé declaró en varias ocasiones que siempre se sorprendió del éxito de su obra, que no se debía a ello, pero es cierto que en esta época logró un éxito que impulsó su obra de manera extraordinaria, que también se vio ligado, es cierto, a un gran nivel gráfico ampliamente reconocido a partir de *El secreto del Unicornio*, que se vio acrecentado además por la adaptación al color de las primeras aventuras de Tintín en blanco y negro[68].

Otros títulos que no hay que olvidar

Previamente a *La estrella misteriosa*, el primer título dibujado por Hergé para *Le Soir* fue *El cangrejo de las pinzas de oro* (17 de octubre de

1940 al 18 de octubre de 1941), que no contiene ningún matiz político y cuyo mayor aliciente está en el primer encuentro del capitán Haddock y Tintín. Sin embargo, es curioso que en las notas de Hergé sobre esta historia incluyera a un japonés de nombre Ato Muraki, cuyo papel era el de traficante de cocaína. Justo antes de que la aventura comenzara a publicarse se produjo el pacto del eje entre Alemania, Rusia y Japón, y este japonés finalmente se transformó en Bunji Kuraki, de la policía de Yokohama, siendo el traficante un árabe llamado Omar Ben Salaad[69]. También resulta singular que el apellido Haddock, que podría intuirse como inglés, fuera finalmente de origen francés, como descubrimos en *El secreto del Unicornio*. Quizá fuera otro guiño para impedir censuras posteriores del personaje, algo que Hergé también evitó a la hora de crear una de sus señas de identidad: las interjecciones y los insultos. En este caso y para ajustarse a un medio destinado al público infantil decidió elegir aquellas palabras del diccionario que si bien tenían su propio significado eran utilizadas por el capitán en lugar de expresiones malsonantes.

En este instante no sería justo olvidar la última aventura que Hergé realizó para *Le Petit Vingtième* y que quedó interrumpida por la invasión nazi. Se trata de *Tintín en el país del oro negro* (28 de septiembre 1939 al 9 de mayo de 1940), donde el protagonista llega a Haifa en su investigación de unas misteriosas explosiones que se producen en la gasolina. En Haifa y tras ser detenido por los británicos al descubrir cocaína en su camarote, escondida previamente para inculparle, es rescatado por unos activistas judíos al confundirlo con un compañero, aunque finalmente acaba prisionero de los árabes que lo abandonan en el desierto. Al recobrar el conocimiento, Tintín es testigo de la explosión de una tubería de petróleo llevada a cabo por árabes asistidos por el Dr. Müller (el mismo que participó en la red de falsificadores de moneda en *La Isla Negra*). Se desconoce cómo Hergé hubiera acabado la historia pero, cuando la retoma tras la guerra, la trama se reduce a la lucha por el poder de dos dirigentes árabes, a los que chantajejan las empresas productoras de petróleo (esta primera versión acabada se publicó del 16 de septiembre de 1948 al 23 de febrero de 1950). Posiblemente todo hubiera sido distinto si no se hubiera producido la ocupación nazi, ya que en estas primeras páginas hay una cierta afinidad por el mandato británico de Palestina y a los judíos del grupo paramilitar Irgún no se les trata del todo mal[70], ¡si hasta a Tintín lo confunden con uno de ellos![71] Desde luego los árabes no quedan en buen lugar y son descalificados por todos los bandos, además de cometer un sabotaje y dejar a Tintín a su suerte en pleno desierto. Siendo la historia sucesora de *La Isla Negra* y *El cetro de Ottokar*, en las que como hemos visto Hergé tomó partido por una postura política claramente antifascista, no sería

nada extraño suponer que el desarrollo del argumento hubiera podido ser otro bien distinto.

Hay un elemento que añade un cierto misterio a esta versión y es que el mandato británico ya había desaparecido en mayo de 1948, meses antes de que Hergé comenzara la primera versión completa en color en la revista *Tintin*. ¿Por qué mantuvo Hergé esa situación en Palestina si lo que caracterizaba sus historias era su adecuación a los hechos reales? En aquel momento la idea de Hergé era realizar las aventuras que llevarían a Tintín a la Luna, pero una última conversación con el editor Raymond Leblanc terminó por convencerle de retomar esta historia. Hay que tener en cuenta que en esta época el dibujante atravesó una de sus peores crisis. Al ambiente de venganza que se respiraba en Bélgica tras la guerra y que afectó a muchas de sus amistades, se sumaba una crisis matrimonial que le llevo a aislarse una temporada en Suiza[72]. Posiblemente Leblanc en previsión de no tener que soportar más ausencias de Hergé le recomendó que completara una aventura ya avanzada para no cargarle excesivamente de trabajo[73].

No fue hasta 1971 cuando por indicaciones de los editores británicos la historia fue modificada eliminando la presencia de británicos y judíos. Es cierto que ese episodio, situado al principio de la aventura, quedaba bastante aislado del resto de la trama y resultaba un poco forzado. No es de extrañar que Hergé afirmara que estos cambios eran más justos y resultaba todo más creíble, además de hacer la historia más atemporal[74]. Al final, todo queda en el enfrentamiento de dos clanes árabes y ya no hay referencia a una situación política contemporánea. Hay otro cambio menor: la cocaína por la que es detenido Tintín se transforma en unos documentos secretos.

Un último giro

Tras la guerra Hergé hizo que Tintín apenas se mostrara activo a favor o en contra de los gobiernos de los países por los que pasó, sin dejarse llevar por corrientes políticas o religiosas[75]. Es cierto que participó a favor de otros dirigentes como el Emir Ben Kalish Ezab, aunque en defensa de otros fines. Primero al intentar mantener la estabilidad en el flujo de petróleo desde Oriente Próximo en la versión inicial acabada de *Tintín en el país del oro negro* y, más tarde, al investigar la venta de armas y el tráfico de esclavos en *Stock de Coke*. Este comportamiento se repite cuando ayudó al general Alcázar a recuperar la presidencia de San Theodoros, sus objetivos fueron liberar a la diva Bianca Castafiore del general Tapioca en *Tintín y los Pícaros*, algo parecido a lo que ya sucedió en *La oreja rota* mientras su misión era recuperar

el fetiche robado. El enfrentamiento entre Syldavia y Borduria por el profesor en *El asunto Tornasol* lleva a Tintín y Haddock a liberarlo de sus captores bordurios, pero bien pudieron haber sido syldavos, por lo que no hay apoyo directo a un país u otro. Esto también sucede con el viaje a la Luna, que se prepara en una base en Syldavia, aunque se trata de una misión internacional. Esta neutralidad de Tintín no impidió a Hergé mostrar con ironía las revoluciones de los países sudamericanos o el ambiente de austeridad de los países del bloque comunista durante la guerra fría, mostrando en estas aventuras como la lealtad y sentido de la justicia estaban por encima de cualquier ideología, protegiendo y respetando a las poblaciones indígenas, denunciando a los contrabandistas de esclavos,... Quizás una consecuencia de ello fue la caricaturización de los que siempre fueron los enemigos de Tintín, siendo el mayor exponente de esta transformación Rastapopoulos, muy distinto desde su primera aparición en *Los cigarros del Faraón*, en la que aparece con porte distinguido, a la más reciente en *Vuelo 714 para Sidney*, más próximo a un caprichoso bufón.

Hubo sin embargo un momento final para la redención, aquel en el que Tintín salió en defensa de una minoría también maltratada por los nazis, los gitanos[76]. Fue en *Las joyas de la Castafiore*, valorada por muchos como la obra cumbre de Hergé. En esta historia el hilo conductor es la desaparición en el Castillo de Moulinsart de las joyas de la cantante Bianca Castafiore, aunque la profundidad psicológica de la trama es muy amplia y ha sido analizada en detalle[77]. Puede resaltarse que esta aventura es la primera en la que Hergé ha dejado atrás su crisis matrimonial y comienza a vivir con su segunda esposa y actual viuda, Fanny Vlamynck. Con esta paz interior afronta una aventura en la que las primeras acusaciones del robo recaen en una familia de gitanos próxima al castillo, pero a la que Tintín protege para descubrir finalmente que el culpable era una urraca.

En este último periodo creativo, además, el trabajo de Hergé se hizo colectivo mediante la creación de los Studios Hergé en 1950. Antes de que acabara la guerra ya contó con la asistencia de su primera ayudante, una colorista llamada Alice Devos, esposa de uno de sus amigos de la infancia y compañero en *Le Petit Vingtième*, José de Launoit. Fue sustituida poco después por Léa Ninove, amiga de otro de sus conocidos, el dibujante Edgar P. Jacobs, que también comenzó a trabajar con él a partir de *Las 7 bolas de cristal* y que quedó como único colaborador hasta que se concentró en su serie propia, las aventuras de Blake y Mortimer, tras no llegar a un acuerdo con Hergé a cerca de firmar las aventuras de Tintín de forma conjunta[78]. Le

sucedió otro conocido de juventud, Guy Dessicy, hasta que se crearon los Studios[79]. Desde éstos se continuaron elaborando las aventuras de Tintín y se preparaban los contenidos de la revista *Tintin*[80], además de atender la demanda de otros trabajos de promoción del personaje y de publicidad de diversos productos. Por allí pasaron grandes dibujantes como Paul Cuvelier, Jean Graton, Willy Vandersteen, Francois Craenhals, Bob de Moor, Roger Leloup, Jo-El Azara, Jacques Martin, Fred y Liliane Funcken, Greg o Tibet, entre una larga lista. Hergé fue espaciando en el tiempo sus aventuras, fruto de la edad y del deseo de una vida reposada, aunque no renunció a realizar los viajes que él no pudo hacer en persona mientras su personaje visitaba medio mundo. El último título de la serie fue *Tintín y el Arte-Alfa*, que no fue acabado por la muerte de Hergé en 1983, aunque sí publicado tres años más tarde en un formato que mostraba en un cuaderno los bocetos y en otro el texto de los diálogos, con el fin de hacer lo más comprensible posible una historia interrumpida en el momento en el que Tintín parece dirigirse a su muerte.

Censura sobre la obra de Hergé

A pesar de los ejemplos revisados, han sido escasos los títulos de las aventuras de Tintín totalmente prohibidos. Quizás los casos más conocidos sean los de *Tintin en el Congo*, que en su edición inglesa no apareció hasta el año 2005[81] y *Tintin en el Tíbet*, que fue finalmente autorizado por el gobierno chino en 2001 aunque publicándolo inicialmente con el título de *Tintín en el Tíbet de China*, título que tuvo que corregir posteriormente. El último intento de censurar *Tintin en el Congo* data de 2007 fue presentado por Bienvenu Mbutu Mondondo, que veía la obra como un insulto para los negros por su apología del colonialismo, por lo que pedía que se incluyera un texto aclaratorio sobre esto en todas las ediciones de la misma. Esta acusación ha sido finalmente desestimada por el Tribunal de Primera Instancia de Bruselas en febrero de 2012 porque entendió que sus motivos no tenían en cuenta el contexto en el que se desarrolló[82].

Durante el periodo de ocupación nazi ningún título fue retirado, en contra de lo que los defensores de Hergé promulgaron en su defensa posteriormente[83]. De hecho no fue hasta 1943 cuando la censura alemana se recrudeció, imponiendo una autorización especial a todos los impresores[84]. En aquel momento comenzaron a ponerse a la venta las versiones a color de los primeros títulos en blanco y negro. *La Isla Negra* tuvo algunos problemas por su carácter anglófilo, que costó a Casterman una sanción bastante leve al impedirle reimprimirlo por un periodo de tres meses. Sin embargo ante el inminente fin de la guerra *Tintín en América*, *El cetro de Ottokar* y *El loto*

Azul fueron siendo aplazados para su publicación definitiva en 1946, aunque todos ellos ya fueron editados en este periodo sin ninguna intervención[85]. Incluso a pesar de su tendencia pronazi, *Le Soir* sufrió el control directo por parte de dos agentes alemanes del Servicio de Propaganda nazi responsables de la censura de prensa. Fueron el teniente Karowsky y el capitán Karduc[86].

Otros ejemplos de aventuras de Tintín que sufrieron censura fueron, por ejemplo, la versión para los países escandinavos de *Tintín en el Congo*, en la que en la página 56 el rinoceronte no estalla por la dinamita sino que huye ante un disparo que el mismo animal provoca al dejar caer el arma de Tintín; o la versión de 1967 de *Stock de Coque*, en la que Hergé tuvo que sustituir la lengua “pidgin”[87] de los esclavos por otra con connotaciones menos racistas para la opinión pública, y que resultó ciertamente impostada ya que se trataba de una transposición de cómo se expresan los negros en inglés en la que se eliminan algunas letras[88]. Por ejemplo, el término “*missié*” con el que se dirigen a Tintín o a Haddock se transformó en “*M’sieur*”. Hergé cambió, además, la carta que remite el Emir Ben Kalish Ezab al capitán para darle un carácter de mayor formalidad, acorde con su posición. También en la versión serializada de *La oreja rota* la revista francesa *Coeurs Vaillants* pidió a Hergé que ajustara a los ideales cristianos del medio la viñeta en la que unos demonios se llevan en volandas a los dos malhechores, Ramón y Alonzo, en representación de su muerte. El resultado fue muy distinto, ya que en esta nueva viñeta se muestra a Tintín rogando porque Dios se apiade de su alma[89].

Por otra parte, en el mundo árabe hay viñetas que no serían aceptadas, como señala Ziad Bentahar en su artículo *Tintin in the Arab World and Arabic in the World of Tintin*. Se trata de aquellas que muestran la elevación de los brazos en el momento del rezo de varios árabes en *Tintín en el país del oro negro*, un gesto que nunca se realiza (en este título además Hernández y Fernández irrumpen en mitad de una mezquita con un jeep o patean a un árabe mientras reza). Tanto en esa aventura como en *Stock de Coque*, existen, además, figuras árabes controvertidas como dirigentes, algo que posiblemente haya sido el motivo para no haberlas traducido a esta lengua. Sin embargo, la figura de Omar Ben Salaad como traficante de opio no fue impedimento para que *El cangrejo de las pinzas de oro* sí se tradujera, pero solo porque no se trata de un personaje de oriente próximo, lugar donde se ubica la editorial traductora al árabe, que se encuentra en Egipto. *Los cigarros del Faraón* tampoco se encuentra en árabe, posiblemente porque la banda de traficantes de opio opera en este país en una pirámide[90].

En otros casos la aventura tuvo que adaptarse a los nuevos tiempos por no reflejar una situación contemporánea de su edición, como sucedió cuando los editores británicos convencieron a Hergé para remodelar por completo *La Isla Negra* en 1966 por motivos simplemente “estéticos”, o las primeras páginas de *Tintín en el país del oro negro* como ya se ha tratado anteriormente. Más sutiles fueron los cambios que en 1974 se realizaron en aquellas inscripciones en chino de *El Loto Azul* que rezaban “Boicotea a los productos japoneses” y también en algunas viñetas de *El cangrejo de las pinzas de oro* en 1959 y de *Tintín en América* en los años ochenta[91] en las que se sustituyeron a personajes negros por blancos o mulatos, ya que los editores de EE.UU. no veían con buenos ojos la mezcla racial en una viñeta en el primer caso, y no les resultaba un hecho históricamente creíble en el segundo. Por último, en *Tintín en el Tibet*, la compañía *Indian Airways* con la que tuvo el accidente Tchang tuvo que sustituirse a partir de 1975 por la ficticia *Sari Airways*, ya que la empresa denunció “publicidad negativa” por verse asociada a una catástrofe aérea.

Los primeros cambios se realizaron por el propio dibujante cuando trasladó sus aventuras del blanco y negro al color en los años cuarenta, la mayoría de ellos orientados a eliminar la vinculación de su protagonista a Bélgica, como cuando en *Tintín en el Congo* la clase de geografía “colonial” que Tintín imparte a los pequeños congoleños se transforma en una de aritmética[92]. Esta “autocensura” estuvo encaminada a dotar de una mayor universalidad a Tintín y así aumentar el número de lectores que se identificaran con él[93].

Más tarde también fueron importantes los cambios que se produjeron en el momento de trasladar las aventuras desde los medios donde se publicaban serializados a su formato de libro. Fueron aplicados por los editores de Casterman y tuvieron su más conocido ejemplo en la nota que el astronauta Wolff deja escrita antes de lanzarse al espacio desde el cohete en su regreso a la Tierra. Sin este sacrificio todos sus tripulantes no hubieran logrado regresar a la Tierra con vida. En este caso, la frase “habré desaparecido para siempre en la inmensidad del espacio”, que apareció en la revista *Tintin*, fue sustituida por un “tal vez un milagro me permita salvarme también”, aligerando el peso de un gesto que no fue bien visto por la opinión católica, una imposición que no terminó de convencer a Hergé[94]. También para suavizar ciertas “debilidades” del capitán Haddock en *El Templo del Sol*, se eliminaron las viñetas en las que tomaba hojas de coca contra el mal de altura o se llenaba los bolsillos con pepitas de oro[95].

Por último, en algunos países se alteraron las nacionalidades de algunos personajes con el único fin de no tener una imagen negativa o potenciar la suya propia. Jocko y Zette fueron franceses en su edición del diario francés *Coeurs Vaillants* y belgas para *Le Petit Vingtième*. También Quick et Flupke fueron parisinos para *Le monde Ouvrier*^[96]. Para *Coeurs Vaillants* también se cambió en 1940 la nacionalidad del sosias judío con el que confunden a Tintín en *Tintín en el país del oro negro*, pasando a ser un francés llamado Durand en lugar de Finkelstein, apellido con el que bautizado para *Le petit Vingtième*. Este cambio también se mantuvo en su edición en otro diario católico francés, *La Voix de l'ouest*. En este caso se trataba de restar protagonismo al pueblo judío en la Francia ocupada y Hergé defendió su idea original cuando la aventura fue completada en la revista *Tintin*, en la que el doble del reportero aparecía con el nombre de Salomon Goldstein^[97]. Uno de los casos más sorprendentes lo representa Oliveira da Figueira, el comerciante portugués que para los propios portugueses en la revista *O Papagaio* fue nada más y nada menos que español.

La propaganda vista por Hergé

Para finalizar esta primera reflexión sobre Hergé y la censura conviene retomar los casos de propaganda con los que se iniciaba este apartado a los que asiste el propio Tintín y que comenzaron con su viaje a Rusia. Hay otro ejemplo en *El Loto Azul* en el que Hergé resulta magistral. Se trata del ataque de Japón a su propia línea de ferrocarril de Mukden situada en China y que posteriormente el país nipón hizo pasar por un sabotaje de China, tomándolo como excusa para la invasión de Manchuria^[98]. En apenas tres páginas de su versión original en blanco y negro, vemos cómo se produce la explosión de las vías y cómo los saboteadores lo comunican al Ministerio de Guerra en Tokyo, que a su vez lo remite a los medios. El ataque se produce sin daños materiales importantes pero el locutor de Radio Tokyo se encarga de amplificarlos con un lacónico “¡Bueno!, nosotros vamos a darles importancia”. Para mostrar el poder de la comunicación, Hergé muestra en varias viñetas a distintos habitantes del planeta escuchando la noticia por radio y, a continuación, los diarios de la mañana en Japón ya muestran el ataque en portada. Tras ello se ve cómo las tropas japonesas llegan al lugar del ataque para reparar las vías y concluye el episodio con el enviado a la Sociedad de Naciones que realiza un discurso a favor de la invasión japonesa de Manchuria como solución a los problemas de los atentados. Todo esto sucede en una noche en la que Tintín asiste al sabotaje y es perseguido y capturado por Mitsuhirato, el ejecutor del mismo. Estas viñetas se intercalan con las anteriores

para acentuar la inmediatez de los medios de comunicación y del ejercicio de la propaganda[99].

Con mayor ironía se trata en *La oreja rota* la invasión de Etiopía por parte de Italia, que había sucedido unos meses antes del comienzo de la aventura (hay que advertir que esta secuencia se ha eliminado en la versión a color)[100]. Cuando Tintín escucha la radio, las noticias que proceden de Adis-Abeba son totalmente contrarias a las que provienen de Roma, en un ejemplo de crítica satírica al propio ejercicio de la propaganda. Este hecho también fue representado por Quick et Flupke en uno de sus *gags* en el que ambos, uno disfrazado de Mussolini y el otro de un dirigente nombrado como Mr. Negus (apelativo de los gobernantes de Etiopía) se arrojan mutuamente hojas con palabras como “comunicado” o “desmentido”[101]. Con respecto a este conflicto, los medios católicos en los que colaboró Hergé en aquella época defendían de forma unilateral la invasión italiana, aunque en su representación no se toma partido por ninguna de las partes. Otro caso parecido sucede en *El Asunto Tornasol*, cuando Tintín y Haddock leen la noticia de un avión Syldavo que atraviesa el territorio Bordurio, con opiniones confrontadas de los dos países sobre el incidente. En clave de humor aparece también en *Tintín y Los Pícaros* un caso de propaganda cruzada entre el general Tapioca y el capitán Haddock, que aprovechan a los propios medios para mostrar sus diferencias. Por último, en *Tintín en el país del oro negro*, se muestra otro de los distintos elementos utilizados en la propaganda de guerra: las octavillas. En este caso provienen del emir Ben Kalish Ezab y son lanzadas en avioneta sobre el campamento del jeque Bab El Ehr, impactando un paquete de ellas sobre su cabeza tras jactarse de que sus hombres no saben leer (en la primera versión de esta aventura eran los ingleses quienes lanzaban las octavillas y los soldados del jeque no eran tan iletrados, ya que el jeque amenazó con el fusilamiento a quien las leyese).

Una primera conclusión

En esta primera parte hemos podido comprobar cómo la censura y la propaganda han estado muy vinculadas a la obra y vida Hergé, siempre en una labor de elogio de los ideales de la Europa conservadora y católica, fruto de la orientación ideológica del dibujante y de la influencia de su círculo social y laboral. Sin embargo esta inclinación política no puede ser utilizada para tildarle de colonialista, antisemita o fascista, a pesar de que en ciertos momentos estas tendencias se manifestaran en su obra de forma esporádica. Hay que tener en cuenta, por tanto, el contexto histórico en cada una ellos y pensar que si bien el dibujante no militó en ningún partido y apenas se prestó a

la propaganda fue una persona influenciable, al menos hasta mediados de la ocupación, momento en el que posiblemente al ser consciente del extremo al que habían llegado los nazis se tomó más en serio el uso de ciertos estereotipos. Tras la guerra sufrió un duro periodo de rehabilitación que acabó por hacerle ver que su trabajo no era solo entendido como un divertimento, sino algo mucho más relevante, y eso llevó a Tintín a no entrometerse en los grandes asuntos de los estados que visitaba, y a denunciar sólo problemas globales como la crisis del petróleo o la trata de esclavos. En su última entrevista, concedida en 1982 a uno de los estudiosos de su obra, Benoit Peeters, Hergé confesó que el periodo tras la liberación fue la época que más le marcó, ya que vio a compañeros fusilados que para él fueron patriotas. Una etapa que puede resumirse en sus palabras: “Fue una experiencia de intolerancia absoluta. ¡Fue horrible, horrible!”[\[102\]](#).

Tintín y la censura en España[\[103\]](#)

En nuestro país no hemos sido ajenos a los ejercicios de censura antes revisados ya que, durante un periodo de tiempo no muy lejano, estuvimos sometidos a una larga dictadura (1939-1975). Fue en esta época cuando la obra de Hergé llegó a España y se vio afectada por el aparato represor del régimen, un episodio más del control que se ha ejercido sobre los medios en nuestro país. Si atendemos a la investigación de Antonio Martín, podemos datar el nacimiento del cómic en España en 1875, con historias principalmente aparecidas en prensa, surgiendo las primeras revistas infantiles a principios del siglo XX y el primer tebeo en 1915, llamado Dominguín[\[104\]](#). Sin embargo, no fue hasta bien entrado el franquismo cuando se dictó la primera legislación que afectaba a las publicaciones periódicas infantiles y juveniles mediante la Orden Ministerial de 21 de enero de 1952, que creaba una Junta Asesora de la Prensa Infantil, estableciendo por Decreto de 24 de junio de 1955 las normas a que han de ajustarse este tipo de publicaciones. Ya en 1938, se había dictado la primera gran legislación sobre censura, la Ley de prensa de 22 de abril, que fue concebida con carácter provisional aunque permaneció vigente hasta 1966. En ella “correspondía al Estado la organización, la vigilancia y el control de la prensa periódica”. Esta fue una de las primeras acciones del Ministerio del Interior del bando nacional a cargo de Ramón Serrano Súñer, cuyo órgano administrativo en esta materia era el Servicio Nacional de Prensa y del que opinaba que era “el instrumento más poderoso que hasta entonces había manejado para intervenir en la vida pública española”; sin duda un elemento crucial para la comunicación en un régimen totalitario[\[105\]](#). Previamente había sido el ejército el encargado del control de

prensa y ya desde 1938 la Falange estuvo también involucrada, siendo su periodo de mayor control de 1941 a 1945. Posteriormente se harían cargo el Ministerio de Educación Nacional (1945-1951) y finalmente el Ministerio de Información y Turismo (1951-1975). En este último y bajo la dirección de Gabriel Arias Salgado (1951-1962), se intentó realizar un mayor control sobre las publicaciones destinadas al público infantil, algo que ya había sucedido en otros países como Estados Unidos o Francia, momento en el que la educación y las políticas de protección de la infancia y la juventud ejercieron una mayor oposición a un entretenimiento que se veía como una gran amenaza para el futuro de la juventud y, por lo tanto, del país. Fue con el mandato de Manuel Fraga Iribarne (1962-1968) cuando esta vigilancia se recrudeció, primero con la creación de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ) en 1962 y, posteriormente, con la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta (conocida como Ley Fraga) y con el Decreto 195/1967 de 19 de enero en el que se aprobó el Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles.

En España, al margen de la legislación, una de las primeras publicaciones en preocuparse sobre estas lecturas fue *¿Qué leen vuestros hijos?*, uno de los llamados “folletos” de la editorial católica PPC que tanto éxito tuvieron a mediados de los años cincuenta[106]. Los autores de este título fueron Jesús M^a Vázquez y Manuel Duato. El primero de ellos fue conocido coloquialmente como el Padre Vázquez y tuvo un papel decisivo en la censura de prensa infantil en nuestro país en los años sesenta al frente de la CIPIJ. Sorprende más encontrarnos con el segundo, ya que formó parte del proyecto editorial *3 amigos*, también de la editorial PPC, en el que se publicaron algunas de las aventuras de Tintín entre los años 1957 y 1961[107]. En realidad la tendencia de los distintos medios fue la de acoger las aventuras de Tintín de manera muy positiva y que alcanzaron una notable popularidad aunque irrumpieran inicialmente como libro en el mercado español, un formato para el que éste no estaba preparado. Salvador Vázquez de Parga afirma sobre ello que no “se adoptó en España hasta época reciente la costumbre europea de publicar en forma de libro o álbum las historietas anteriormente aparecidas por entregas en las revistas de cómics. Y es que la sociedad española seguía considerando el libro de historietas como un tebeo, en el sentido más peyorativo del término, que no admitía comparación formativa y pedagógica con cualquier otro tipo de libro infantil[108]”. Hay que recordar también las palabras de Concepción Zendrera al comentar que la Editorial Juventud nunca había publicado cómics previamente a Tintín y que algunos miembros del consejo no los veían como algo serio[109]. Lo cierto es que representó una

ruptura importante frente al tebeo nacional que por aquella época triunfaba con personajes que o bien realizaban una crítica audaz (escuela Bruguera) o servían de canalización a la ideológica autoritaria del momento (Diego Valor, El guerrero del Antifaz, Roberto Alcázar y Pedrín)[110].

Así en 1959 aparecieron los primeros títulos que la Editorial Juventud comenzó a publicar en nuestro país de forma continuada[111], tras un primer intento de comercialización en España por parte de la editorial Casterman de *El secreto del Unicornio* y *El tesoro de Rackham el Rojo* en 1952 que fue un auténtico fracaso. Sin embargo, el éxito alcanzado por crítica y público tuvo un paso previo no muy conocido actualmente pero muy habitual en su época, cuando existía un control sobre la literatura destinada al público infantil y juvenil que comenzaba en los procesos de censura y que se veía complementado con diversas publicaciones que ejercían de orientación para padres (además de contar en los planes de estudio con listados de lecturas recomendadas para los distintos niveles educativos). Al frente de esta vigilancia se encontraba la Dirección General de Información, creada a través del Decreto orgánico de 15 de febrero de 1952 del recién creado Ministerio de Información y Turismo, y a la que le correspondía “desarrollar las actividades y funciones propias del Ministerio respecto a actos públicos, solemnidades, edición de libros, folletos, carteles y publicaciones no periódicas y la ejecución de las órdenes que del Ministro reciba para el gobierno de los servicios que le están adscritos[112].” Este control sobre la edición del libro incluía una normativa respecto al trámite a seguir, cuya documentación generada puede consultarse actualmente en el Archivo General de la Administración, ubicado en Alcalá de Henares. Es importante hacer hincapié en este carácter especial del cómic en formato de libro, ya que el control sobre el tebeo de publicación periódica se realizó a través de la citada Junta Asesora de la Prensa Infantil, cuya legislación ha sido ampliamente documentada por el periodista Vicent Sanchís en dos de sus libros: *Franco contra Flash Gordon* (Editorial Tres i Quatre, 2009) y *Tebeos mutilados: La censura franquista contra la Editorial Bruguera* (EditorialB, 2010).

Por todo ello, es interesante detenernos aquí para analizar algunos de los expedientes que la censura franquista completó en su momento sobre las aventuras de Tintín y que ahora representan un testimonio singular sobre la opinión del régimen acerca de esta obra. Antes de ello hay que señalar que los trámites de censura para libros fueron obligatorios hasta el año 1966, momento en el que se convirtieron en voluntarios mediante la aprobación de la nueva Ley de Prensa[113]. Afortunadamente, la Editorial Juventud presentó a

censura todos los títulos de la obra de Hergé, incluso en consulta voluntaria, desde el año 1958 hasta el año 1976^[114], por lo que prácticamente existe información de toda la trayectoria editorial en nuestro país, excepto de *Tintín en el país de los Sóviets* (1983) y *Tintín y el Arte-Alfa* (1987). Seguiremos el rastro a *El cetro de Ottokar*, el primer título de las aventuras de Tintín ante el que tuvieron que enfrentarse los censores en España.

El expediente de El cetro de Ottokar

El primer paso que debía realizar una editorial para obtener la autorización para la impresión de una obra era remitir una instancia de solicitud al Ministerio de Información y Turismo. En ella debían incluirse algunos datos descriptivos sobre la publicación, como el título, el autor, el número de páginas o la tirada. En el caso de *El cetro de Ottokar* puede observarse que los sellos de entrada del organismo censor son de fecha de 24 de diciembre de 1958, víspera de Navidad. En el Ministerio esta solicitud era tramitada por la Dirección General de Información, a través del Servicio de Inspección de Libros^[115], cuya tarea principal era la de cumplimentar el formulario del expediente de censura, que constaba de cuatro páginas del tamaño de una cuartilla. Era el Jefe de Lectorado^[116] el responsable de este primer paso, incluyendo en su encabezado el número de expediente seguido de las dos últimas cifras del año en el que se presentaba. En este caso se trata del número de expediente 5884-58. A continuación se comprobaban los posibles antecedentes por parte del Jefe de Negociado de Circulación y Ficheros, es decir, se verificaba si existían coincidencias con expedientes precedentes o si había habido denegación previa para la impresión.

Tras ello, el expediente se trasladaba al Jefe de la Sección de Lectorado, que se lo asignaba al lector destinado a emitir un primer dictamen sobre la obra. Este negociado “disponía de una veintena de lectores fijos, funcionarios en la nómina del Ministerio, a menudo de procedencia clerical o militar. Sin embargo, en casos peculiares, el Lectorado disponía de lectores especialistas, funcionarios de otros departamentos que actuaban como lectores ocasionalmente, cobrando por lectura realizada”^[117]. Esta especialización incluía la literatura infantil y juvenil, algo que sucedió con las aventuras de Tintín en varios periodos donde un mismo lector revisó numerosos expedientes.

El texto al que se enfrentaban los lectores era un ejemplar manuscrito que la editorial enviaba junto a la instancia de solicitud^[118]. En el caso de las aventuras de Tintín, el ejemplar solía ser una edición que la

Editorial Casterman había enviado a la Editorial Juventud, es decir, que estaba escrito en francés. Hubo algunos casos excepcionales, como cuando se remitieron las páginas que se habían publicado recientemente en la revista Tintín española de *Tintín en el Congo*, que ya estaban traducidas al castellano[119].

En principio sobre el lector no hay más que una cifra en el expediente, un número que designaba a una persona cuyo trabajo era evaluar cada libro principalmente en base a unos criterios que se indicaban en la segunda página del expediente: ¿Ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Tras ello había un apartado titulado “Informe y otras observaciones”, donde el lector podía añadir aquellas apreciaciones que para él eran importantes de resaltar. Finalmente el lector firmaba, dando su autorización o denegación. Es a través de esta firma donde salen de su anonimato y se puede comprobar como la mayoría de lectores que se encontraron con una aventura de Tintín fueron mujeres.

En este caso el lector autorizó la publicación de la obra el 31 de diciembre de 1958 (habiendo sido designado para esa tarea dos días antes) con estas palabras: “Nada que oponer a la presente historieta para niños.” Otros títulos, sobre todo en los primeros años, tuvieron algunos reparos, como por ejemplo *La estrella misteriosa*[120], *Las 7 bolas de cristal*[121], *La Isla Negra*[122] o *Tintín y Los Pícaros*[123]. Aquí se demuestra la cierta incoherencia en la elaboración de los expedientes, ya que *La oreja rota*[124] no tuvo ningún comentario a pesar de que su crítica a las dictaduras es mucho mayor que en el caso de *Tintín y Los Pícaros*. Acerca de ello Vicent Sanchis comenta que “una de las características que van a definir la censura durante todo el franquismo es la arbitrariedad. Los criterios de los encargados de ejercerla era diferentes y, por lo tanto, contradictorios. Dependían mucho de cada individuo”[125].

Para el conjunto de títulos hay que destacar que apenas se realizaba un resumen claro de la aventura, con comentarios singulares en los que se llegaba a calificar a Tornasol de “profesor atómico”. En otras ocasiones el lector se limitaba a afirmar: “Es autorizable (infantil)”. Hay dos casos que, tras haberse publicado numerosa documentación, resultan sorprendentes por las apreciaciones que de ellos hace el lector-censor. Uno es *Tintín en el Tibet*[126], que queda muy lejos de la historia de amistad y redención que Hergé planteó en su día. El segundo es el que corresponde a *Las joyas de la*

Castafiore[\[127\]](#), cuya intrascendencia es algo sobre lo que sin duda el tintinólogo Benoit Peeters tendría algo que decir, ya que dedicó un libro al análisis viñeta a viñeta de dicha historia con ciertas conclusiones que hubieran provocado la denegación de la impresión de la obra en su tiempo[\[128\]](#).

Para esta labor de lectura, además del expediente, en la Sección de Lectorado se completaba una pequeña ficha en la que incluían los datos principales de la obra, la fecha en la que la se entregaba para su lectura y el número asignado del lector. En el reverso figuraba el resultado de la resolución (si se autorizaba o no) y si esta era positiva las fechas en las que se producía. También podían reflejarse las posibles reimpressiones, como ocurre en este título.

En este instante el expediente pasaba de nuevo al Jefe de la Sección de Lectorado, que confirmaba o no el resultado de esa primera lectura al comienzo de su tercera página. A continuación, en el apartado “Resolución”, el expediente se enviaba al Jefe de Servicio de Inspección de Libros, que debía reflejar su decisión final sobre la obra de acuerdo a la siguiente publicación de la Vicesecretaría de Educación Popular del BOE de 29 de junio de 1945: “... en el expediente en que se acuerde autorizar la circulación de un libro, harán también la calificación del mismo, con arreglo a las siguientes categorías: Libro recomendable, Autorizado o Tolerado.” En su artículo 2, además, se menciona que “la calificación que de las obras se hagan, producirá los siguientes efectos publicitarios: a) De las obras toleradas sólo se podrán hacer publicidad mediante su inclusión en catálogos, y por consiguiente, queda prohibida la exhibición de las mismas en escaparates de librerías, vitrinas y demás lugares de exposición y publicidad de los libro; b) De las obras autorizadas se podrá hacer una publicidad normal en los catálogos y en las vitrinas o escaparates y en éstos sólo se podrá exhibir un solo ejemplar; c) Las obras recomendables deberán ser destacadas por los editores y librereros, tanto en los catálogos como en los lugares de exhibición.” Las aventuras de Tintín figuraban en todos los casos como “autorizadas”. Al final de esta misma página del expediente hay un espacio final para la firma de conformidad del Director General, aunque en las aventuras de Tintín nunca aparece[\[129\]](#). Además, en la última página, había una última revisión del expediente por el Oficial de Comprobación (que posteriormente sería el Jefe de Negociado de Circulación y Ficheros) que tampoco figuraba como realizada, por lo que podemos suponer que en el caso de estas publicaciones el Jefe del Sección de Inspección de Libros tenía la máxima autoridad. En este caso, este trámite de verificación del trabajo del lector se realizó el 3 de enero de 1959, sábado, fecha que se registró además en

el reverso de la ficha de lectura.

Una vez finalizado el proceso, se comunicaba mediante instancia a la editorial el resultado de la revisión. En el caso de la obra de Hergé, todos los títulos fueron autorizados. El siguiente paso era el depósito, por parte de la editorial en el mismo Ministerio, de tres ejemplares correspondientes a la edición que se deseaba comercializar. En este caso, este hecho se produjo el 10 de enero de 1959, también sábado, y era el acto que cerraba el expediente de censura, ratificado por el Jefe de Negociado de Circulación y Ficheros. Previamente a esta última firma, la editorial completaba la instancia de depósito, donde reflejaba el título de la obra y el autor y declaraba que los ejemplares que entregaba eran idénticos a los que iba a comercializar y que su contenido era idéntico al revisado en el proceso de censura[130].

Se ha podido comprobar cómo la duración de todo el proceso no era muy extensa, ya que desde la presentación de la primera instancia el 24 de diciembre de 1958 hasta el depósito final de 10 de enero de 1959 transcurrieron poco más de dos semanas. Sin embargo en posteriores expedientes el tiempo fue mucho mayor y esto era porque desde la fecha de autorización hasta el depósito transcurrían varios meses en los que se realizaba la traducción, maquetación, impresión y encuadernación. En *El centro de Ottokar* el texto remitido para censura lo constituían los pliegos de la obra traducida sin cortar ni encuadernar, por lo que la Editorial Juventud solo tuvo que realizar esos últimos trabajos antes de poder comercializar la aventura, todo ello en un breve espacio de tiempo, algo similar a lo que sucedió con *Tintín y las Naranjas Azules*[131]. Además, llama la atención el caso de *Tintín en América*[132], ya que su solicitud fue presentada el 18 de noviembre de 1966, su autorización se produjo el 3 de diciembre de 1966 y, sin embargo, el depósito no se produjo hasta el 18 de junio de 1968, ¡más de un año y medio después! El motivo lo encontramos en la recientemente creada revista *Tintín*, donde apareció esta aventura, inédita en España, entre el 15 de noviembre de 1967 y el 15 de mayo de 1968. Una decisión sin duda tomada para que el libro no “pisara” a esta nueva publicación.

Por otra parte, un análisis detallado de las fechas de depósito nos indica que este se producía en momentos muy concretos y siempre cercanos al día de Reyes, al Día del Libro o a las vacaciones de verano, ya que se trataba de un producto que no estaba al alcance de todo el público y debía ponerse a la venta aprovechando algún acontecimiento especial que motivara su compra[133]. Además, comparadas con las fechas que figuraban en el interior de los ejemplares, se ha comprobado cómo las primeras eran siempre

posteriores, por lo que ofrecen un dato más fiable del momento exacto de la puesta en el mercado de cada título. Por ejemplo, el título *Los cigarros del Faraón* fue depositado el 12 de enero de 1965, mientras que en el interior del libro se indicaba la primera edición de julio de 1964.

Un último apunte

A modo de conclusión puede afirmarse que el tratamiento de las aventuras de Tintin por parte de la censura en España no impidió su publicación en ningún momento y salvo por algunos reparos en ciertos títulos reflejados por los lectores toda la obra fue autorizada sin necesidad de realizar correcciones o modificaciones sobre la misma. Otra suerte corrió, por ejemplo, el título *El dictador y los champiñones* de la serie de cómic franco-belga Spirou (traducido inicialmente aquí como Espiru cuando fue publicado por Jaimes Libros a partir de 1964), ya que no obtuvo la autorización para publicarse hasta 1975 tras su denegación en dos ocasiones en 1969 y 1972 por sus alusiones que ridiculizaban a un dictador y a un país que para la censura se acercaban demasiado al contexto político y social de España por aquel entonces^[134].

Este “apoyo institucional” para Tintín fue respaldado por las críticas recibidas en la prensa que ayudaron a la consolidación de una serie cuyo formato de libro lo convertía en un artículo no precisamente asequible para la época. Además, y al margen ya de los expedientes revisados, hay que señalar finalmente que la propia Editorial Juventud aplicó en un principio una cierta autocensura en la traducción de algunos de sus títulos al castellano, algo que les animo a descubrir comparándolos con sus versiones en francés, aunque dense prisa porque ya se están corrigiendo en las nuevas versiones que ahora se pueden encontrar a la venta.

NOTA: Se han revisado todos los expedientes de censura presentes en el Archivo General de la Administración sobre las primeras ediciones de la obra de Hergé en castellano. Existen, asimismo, un número similar para la obra presentada en catalán, que remiten a los títulos ya presentados en castellano en el apartado de “Antecedentes”.

[1] Se trata del avión con el que Tintín intenta regresar a Syldavia al final de la aventura, presente en las planchas 93 a 96 (*Entretiens avec Hergé, édition définitive*, Numa Sadoul, Casterman-Moulinsart, 1989. Págs. 110).

[2] Hay que señalar que la edición facsímil de *El Cetro de Ottokar*

corresponde al año 1942 (Casterman, 2009), último en el que aparecieron las versiones en blanco y negro de las primeras aventuras de Tintín. Esta versión conserva la inscripción de la marca Heinkel en el carenado del avión, mientras que la aparición del álbum en color en 1947 ya no la llevaba. Philippe Goddin señala en su libro *Hergé, lignes de vie* (Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 293) que Hergé no pudo comunicarlo a tiempo a su editor Casterman. Casterman es la editorial que publica la obra de Hergé desde 1934.

[3] Citado por Pierre Assouline en *Hergé* (Destino, 1997, Pág. 129), este hecho parece que ya fue advertido por la propia editorial Casterman antes de la guerra, según Philippe Goddin en *Hergé, lignes de vie* (Éditions Moulinsart, 2007, Pág. 251). Casterman es la editorial que publica la obra de Hergé desde 1934.

[4] *La propaganda negra en la Segunda Guerra Mundial*, Stanley Newcourt-Nowodworski, Algaba Ediciones, 2006. Pág. 19.

[5] Esta imagen de la Rusia Soviética fue también mostrada en un mapa del mundo que Hergé dibujó para *Le petit Vingtième* el 1 de diciembre de 1932, en el que aparecía un ciudadano con harapos y otro preso picando piedra en Siberia.

[6] Para una visión de cómo los hechos históricos se reflejan en las aventuras de Tintín se recomienda la lectura de *Tintin-Hergé. Una vida del siglo XX* (Fernando Castillo, Fórcola, 2011).

[7] La influencia de este personaje y su fuerte personalidad están documentadas en todas las biografías sobre Hergé. Remito al siguiente artículo para obtener una rápida impresión del mismo: “Tintín, Hergé y la mujer”, *Tebeosfera n° 9*, Jordi Joan Gran Lapeña y Alejandro Martínez Turégano, 2012 (http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/herge_tintin_y_la_mujer.html).

[8] Estas primeras aventuras gozaron de una publicidad y promoción inusitada, incluyendo la recepción masiva en Bruselas del protagonista interpretado por un niño tras finalizar la publicación de cada una de ellas. *Tintin y en el país de los Soviets*, además, vendió en su primer año 10.000 ejemplares, una cifra nunca igualada por una aventura del personaje publicada antes de la II Guerra Mundial (*Chronologie d'une Oeuvre, Tome 1 (1907-1931)*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2000. Págs. 343 y 353).

[9] Hergé realizó numerosos encargos en aquella época para empresas y diarios que está ampliamente documentados en el libro *Chronologie d'une Oeuvre, Tome 1 (1907-1931)*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2000

[10] A pesar de esta separación Hergé mantuvo contacto con el padre Wallez hasta su muerte en 1952, al que se sentía muy ligado por haberle dado la oportunidad de publicar a Tintin por primera vez. Bien es cierto que también sintió un cierto alivio cuando el abate abandonó la redacción ya que su primera mujer, Germaine Kieckens, con la que se casó en 1932 y que primero había sido la secretaria del religioso, sentía una auténtica veneración por los valores de Wallez que nunca encontró en su marido. Este carácter intransigente llevó a Hergé a enamorarse de una de sus ayudantes, Fanny Vlamynck, con la que comenzó a vivir en 1960, aunque hasta 1977 no se separó de Germaine, a la que continuó visitando regularmente.

[11] “Un héros catholique”, Denis Tillinac, *L'Osservatore Romano*, 8 de noviembre de 2011.

[12] Se trata de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, la enciclopedia publicada de 1751 a 1772 en [Francia](#) y cuyos directores fueron [Denis Diderot](#) y [Jean d'Alembert](#). Louis de Jaucourt fue un [médico](#), [filósofo](#) y [escritor francés](#), el que más contribuyó a dicha obra con un mayor número de artículos.

[13] *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Peter Burke, Crítica bolsillo, 2005. Pag 76.

[14] *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Peter Burke, Crítica bolsillo, 2005. Pag 239.

[15] “M. Vandervelde sur la corde raide”, *Le Sifflet*, 19 de mayo de 1929.

[16] “Le Chien de Monsieur Schinler“, “Schinler chez le dentiste” y “Une blague de Monsieur Schinler”, publicados en *Le Sifflet*, respectivamente , el 10 de marzo, el 31 de marzo y el 21 de septiembre de 1929.

[17] “Place aux pauvres”, *Le Sifflet*, 26 de mayo de 1929.

[18] Citado pero no mostrado por Philippe Goddin en su libro *Chronologie d'une Oeuvre, Tome 1 (1907-1931)* (Éditions Moulinsart, 2000, Pág. 259).

[19] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 126.

[20] La ideología de Tintín fue debatida en la sesión parlamentaria el 3 de febrero de 1999 en la Asamblea Nacional Francesa, a la que asistieron el embajador de Bélgica y su viuda, Fanny Vlamynck. Se editó un libro conmemorativo: *Tintin est-il de droite ou de gauche?*, L'Archer, 1999.

[21] La amistad entre ambos fue deliberadamente exagerada por Degrelle en su libro póstumo *Tintin mon copain* (Éditions du Pélican d'or, 2000, aunque escrito en 1992), en el que afirmaba que Tintín se creó a imagen suya y en el que intentaba demostrar la vinculación de Hergé a su partido y al fascismo. Fue visitado por el tintinófilo Stéphane Steeman en 1991 en un intento de evitar que se publicara el libro que podría manchar la imagen de Tintín (*Tintin et les héritiers*, Hugues Dayez, Éditions Luc Pire, 1999, Págs. 104-105). En una entrevista a un medio portugués Degrelle confirmó que Steeman le visitó para revisar el manuscrito. Esta visita le causó a Steeman ser acusado también de un pasado comprometido al recordar sus trabajos publicados en la editorial Rex antes de la II Guerra Mundial (“Eu, SS Tintim”, *O Independente*, 26 de junio de 1992). Y también le ocasionó un perjuicio importante al no poder reproducir su exposición Tout Tintin en Bruselas, algo que había realizado con enorme éxito en 1991 en Welkenraedt, una pequeña localidad belga (*Tintin et les héritiers*, Hugues Dayez, Éditions Luc Pire, 1999, Pág. 105).

[22] En esa época Degrelle fue contratado por el padre Wallez y su primer trabajo fue realizar un viaje a Méjico a finales de 1929 para cubrir la Guerra de los Cristeros que plasmó en su libro *Mes aventures au Mexique* (Éditions Rex, 1933). Parece que con sus crónicas también enviaba a la redacción de *Le Vingtième Siecle* periódicos con historietas de dibujantes estadounidenses que

terminaron por influir en Hergé, como “Bringing up father”, de George McManus, aunque se produjeron posteriormente a la creación de Tintín.

[23] *Tracé RG*, Huibrecht Van Opstal, Lefrancq, 1998, Págs. 30 y 237.

[24] Léon Degrelle obtuvo la nacionalidad española, por lo que nunca fue extraditado a Bélgica para cumplir su pena de muerte. Para saber un poco más sobre la relación entre Degrelle y Hergé se recomienda el artículo “El mito y la calumnia: ¿Tintín nazi?”, publicado en la revista *¡Mil Rayos!* de *¡Mil Rayos!* Asociación Tintinófila de Habla Hispana (número 6, noviembre de 2012), realizado por Fernando Navarro García, autor del libro *Diccionario biográfico de nazismo y Tercer Reich* (Sepha, 2010).

[25] *Chronologie d'une Oeuvre, Tome 2 (1931-1935)*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2001, Pág. 125.

[26] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997, Págs. 76-78.

[27] *Herge, fils de Tintin*, Benoit Peeters, Flammarion, 2002. Págs. 159 y 160.

[28] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Pág. 169.

[29] El enemigo “amarillo” tuvo algunos de sus máximos exponentes a principios del S.XX en malvados como el doctor Fu Manchú o Ming (Flash Gordon). La primera novela que trató todos estos estereotipos negativos fue *El peligro amarillo* (1898), de M. P. Shiel, y Albert Londres, periodista al que Hergé admiraba, escribió en 1925 la novela *China en ascuas*, en la que contaba sus primeras experiencias en Asia. Londres murió en 1932 cuando el barco en el que regresaba de China se incendió y ha dado nombre al más prestigioso premio de periodismo en Francia.

[30] *Petit dictionnaire énervé de Tintin*, Albert Algoud, Les Editions de l'Oppotum, 2010, Págs. 171-175.

[31] Parte de la inspiración para *La Isla Negra* se encuentra en un episodio real de falsificación de moneda que se produjo antes de la II Guerra Mundial y que Hergé leyó en la revista *Le Crapouillot* de febrero de 1934. En el artículo *Une goutte de pétrole vaut une goutte de sang* (Una gota de petróleo cuesta una gota de sangre) se relata cómo el Dr. Georg Bell, escocés nacionalizado alemán, se dedicaba a falsificar rublos con el fin de desestabilizar el mercado ruso, al mismo tiempo que mantenía trato con los nazis. Esta posible enemistad de Alemania con Rusia se transformó en una amistad que sorprendió a Europa occidental y causó muchos desajustes en la política exterior de muchos países, que tardaron en comprender el alcance de las anexiones de la Alemania nazi.

[32] En total fueron cuatro historias que aparecieron del 7 al 28 de diciembre de 1939.

[33] Esta visita de Hitler se produjo el 14 de junio de 1938 y “Les dictateurs” fue publicado en *Le petit Vingtième* el 28 de junio de 1934, Págs. 12-13.

[34] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997, Págs. 96-99.

[35] *Cronologie d'une Oeuvre, Tome 2 (1931-1935)*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2001, Pág. 229.

[36] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág.

196.

[37] “De la musique avant toute chose”, *Le petit Vintième*, 3 de agosto de 1933, Págs. 12-13.

[38] “Une lettre”, *Le petit Vingtième*, 3 de mayo de 1934, Págs. 12-13.

[39] *Herge, fils de Tintin*, Benoit Peeters, Flammarion, 2002. Pag 174.

[40] Hergé también trabajó para dos medios belgas editados en flamenco controlados por los alemanes, *Het Laatste Nieuws* y *Het Algemeen Nieuws*.

[41] Hay que resaltar que Hergé también fue capaz de utilizar las imágenes como sátira del estereotipo, como cuando muestra las revoluciones y contrarrevoluciones en América Latina en *La oreja rota* o cuando personifica al burgués del S. XX en el agente de seguros Serafín Bombilla.

[42] A partir de entonces se han sucedido las parodias y pastiches que se sirven de la orientación ideológica Hergé para llevar a Tintín a un extremo ultraderechista. Aquí se pueden encontrar varios de ellos: <http://www.naufrageur.com/1politique.htm>.

[43] Este hecho fue confesado por el propio autor en su entrevista con Numa Sadoul (*Entretiens avec Hergé, édition définitive*, Casterman-Moulinsart, 1989. Págs. 75). En esta nueva versión este personaje ya no financia una misión de EE.UU. sino de un país imaginario llamado Sao Rico. También se ha criticado esta rivalidad entre EE.UU. y un grupo de científicos pertenecientes a países neutrales o afines al eje a los que apoya Tintín, algo que Michael Farr defiende como algo natural en una Europa ocupada (*Tintin. The complete companion*, Éditions Moulinsart, 2001. Pag 100).

[44] *Dossier Tintin*, Frederic Soumois, Jacques Antoine, 1987. Págs. 172 y 173.

[45] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 284.

[46] Esta tira fue publicada en el diario *Le Soir* el 11 de noviembre de 1941 y la obligación a los judíos de portar la estrella se produjo justo tras editar la aventura en formato de álbum, el 27 de mayo de 1942 (*Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 284).

[47] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Pág. 144.

[48] La publicación de esta ilustración tiene dos referencias bibliográficas, una es el diario *L'effort* y otra la publicación *Le Blé qui leve*. En la segunda de ellas estaría incluida como ilustración de la historia *L'homme aux clous* de P. Angelroth (*Chronologie d'une Oeuvre*, Tome 1 (1907-1931), Éditions Moulinsart, 2000, Pág. 111).

[49] El nombre de Rastapopoulos podría provenir de la palabra “rastaquouère”, que en tono despectivo calificaba a finales del S.XIX a una persona que hacía ostentación de un lujo de origen sospechoso. Esto es citado por Maxime Benoit-Jeannin en sus libros *Le mythe Hergé* (Éditions Golias, 2001) y *Les guerres d'Hergé* (Éditions Aden, 2007), ciertamente críticos con

Hergé.

[50] *Tintin et le mythe du surenfant*, Jean-Marie Apostolides, Éditions Moulinsart, 2003. Pág. 55-59.

[51] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 262.

[52] Casterman fue muy cauto y rehusó anunciarse en las páginas de *Le Soir* (*Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 267).

[53] Carta del 16 de octubre de 1940, reproducida por completo en el libro de Pierre Assouline *Hergé* (Destino, 1997. Pág. 132).

[54] La aventura de *Las 7 bolas de cristal* fue interrumpida en 1944 por la liberación de Bélgica y su continuación, *Tintín en el templo del sol*, fue el primer título de la revista *Tintin* el 26 de septiembre de 1946, concluyendo el 22 de abril de 1948.

[55] Leblanc se había asociado previamente con Pierre Ugeux y André Sinave formando un grupo editorial conocido como Éditions Yes, y fueron ellos quien le presentaron el proyecto de la revista *Tintin*.

[56] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 360, nota 106.

[57] EE.UU. y Francia fueron dos ejemplos (*Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Págs. 259-260).

[58] El suplemento *Le Soir Jeunesse* apenas duró un año, del 17 de octubre de 1940 al 3 de septiembre de 1941.

[59] Una de estas imágenes fue empleada para ilustrar el artículo “Tintín, ¿fascista?”, con un contenido quizás demasiado centrado en la amistad Degrelle-Hergé (*Hibris*, Eduardo Conolly de Pernas, número 40, julio-agosto 2007).

[60] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 277, nota 64.

[61] Esto le sucedió a sus anteriores jefes, Raymond de Becker y el padre Norbert Wallez, así como a los ilustradores Paul Jamin o Jacques Van Melkebeke, este último conocido de *Le Soir*, colaborador además de *Le Nouveau Journal*, donde trabajó con Robert Poulet que actuaba de director político de ese diario y que fue otro de los detenidos. También fue preso el periodista Marcel Dehayé, que trabajó en *Le Soir* y que se convirtió en el secretario de Hergé tras la guerra.

[62] Este fue el caso de José Streel, rexista que abandonó *Le Pays Réel* porque no compartía sus directrices y que Hergé conoció en *Le Soir*. Después de trabajar en Alemania volvió para entregarse sin saber que había sido condenado. Victor Meulenijzer, periodista en *Le Vingtième Siècle*, que sí permaneció en *Le Pays Réel*, también fue ejecutado.

[63] La entrevista fue realizada en 1971 y 1972, publicándose por primera vez en 1975 (*Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Casterman). y ampliándose ese año con nuevas aportaciones que aparecieron en una segunda edición de 1983

(*Entretiens avec Hergé. Tintin et moi*, Casterman. La única traducida al castellano por la Editorial Juventud en 1986 bajo el título *Conversaciones con Hergé*). Una última versión ampliada se editó en 1989 (*Entretiens avec Hergé. Édition définitive*, Casterman). Para conocer mejor esta faceta de Hergé y los medios se recomienda la lectura del libro *Dans la peau de Tintin* (Jean-Marie Apostolides, Les Impressions Nouvelles, 2010. Págs. 253 a 262).

[64] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Págs. 132.

[65] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 263.

[66] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Págs. 130 y 131.

[67] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Pág. 137.

[68] Esta fue una decisión puramente comercial que no terminó de convencer a Hergé.

[69] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 264.

[70] Hay que tener en cuenta que en el conflicto que se vivía en Palestina la posición del Irgún comenzaba a radicalizarse, aunque hasta la fecha habían renunciado a la lucha armada.

[71] De hecho la historia fue bastante censurada a finales de los años cuarenta en la revista francesa *Coeurs Vaillants*, donde el judío con el que confunden a Tintín es en realidad un francés (*Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Págs. 136 y 137).

[72] En esta época incluso llegó a plantearse emigrar a Argentina, pero su crítica relación con su esposa le hizo abandonar esta idea.

[73] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007, Pág. 441.

[74] *Entretien avec Hergé*, Patrice Hamel y Benoit Peeters, *Minuit 25*, Septiembre 1977. Pág. 7.

[75] Su pasividad en América del Sur es objeto de crítica en el artículo “Tintín en Hispanoamérica” (Niall Binns, *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 568, octubre 1997).

[76] Los gitanos fueron declarados como inferiores en 1936 por los nazis. En Malinas hubo un campo de concentración con judíos y gitanos de Bélgica, en el que estuvieron más de 25.000 de ellos (*Petit dictionnaire énervé de Tintín*, Albert Algoud, Les Editions de l'Opportun, 2010, Pág. 122).

[77] *Les Bijoux ravis*, Benoit Peeters, Magic Strip, 1984.

[78] Jacobs siempre entendió su colaboración como una pieza esencial de un equipo, pero Hergé siempre firmó sus obras en solitario. Su amistad en un comienzo fue muy fuerte y tras la liberación Jacobs acudió una vez a casa de Hergé con el ánimo de defenderle de posibles agresores que le acusaban de colaboracionista.

[79] [79] Esta pequeña reseña sobre los colaboradores de Hergé ha sido tomada de la lectura de *Hergé, lignes de vie* (Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007).

[80] Parece que este el mayor impedimento de Hergé para publicar sus aventuras en una revista fue que otras obras publicadas fueran competencia de la suya, por ello no comenzó a trabajar en otras revistas hasta que le fue propuesto este proyecto con Tintín como protagonista absoluto (*Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 349, nota 64).

[81] Este título se publica con una banda protectora advirtiendo de su contenido y un texto que explica el contexto histórico de la aventura.

[82] Para conocer mejor como surgió esta polémica puede leerse *Tintin au Congo de Papa* (Daniel Couvreur, Éditions Moulinsart, 2010).

[83] Uno de los primeros registros de esta supuesta prohibición se realizó en la primera obra dedicada a Hergé titulada *Le Monde de Tintin*, escrita por Pol Vandromme (Gallimard, 1959, Pág. 51).

[84] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 304.

[85] *Hergé*, Pierre Assouline, Destino, 1997. Págs. 169 y 170.

[86] Citados por Pierre Assouline en su libro *Hergé* (Destino, 1997. Pág. 151), ¿podrían haber servido al dibujante como inspiración para los agentes bordurios que escoltan a Tintín y al capitán Haddock en *El Asunto Tornasol*, llamados Kronick y Himmerszcek? Al menos el nombre de Kardouk es empleado para uno de los militares presentes en la fortaleza de Bakhine, donde los bordurios tienen prisionero al profesor Tornasol.

[87] Pigdin” es una lengua empleada por individuos que no tienen una lengua común y por lo tanto suele ser utilizada por inmigrantes. Este es un término que utiliza Michael Farr (*Tintin. The complete companion*, Éditions Moulinsart, 2001. Pag 152) ya que Hergé emplea “petit nègre” (que puede traducirse por “hablar como los indios”) en su entrevista con Numa Sadoul (*Entretiens avec Hergé, édition définitive*, Numa Sadoul, Casterman-Moulinsart, 1989. Págs. 73 y 174).

[88] La crítica que motivó la revisión de este título fue publicada en el diario *Le Jeune Amerique* (nº 66, 3 de enero de 1962) bajo el título “Tintín el virtuoso” (*Entretiens avec Hergé, édition définitive*, Numa Sadoul, Casterman-Moulinsart, 1989. Pág. 174).

[89] Las dos viñetas pueden verse aquí: <http://stratonefh22.blogspot.com.es/2011/08/dios-se-apiade-de-sus-almas.html>.

[90] *Tintin in the Arab World and Arabic in the World of Tintin*, Brown University, Alternative Francophone, Vol. 1 nº5, 2012. <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/12250>.

[91] Frederic Soumois data estos cambios en Tintín en América en 1973 pero estos no se producen hasta los años ochenta ya que las primeras ediciones de las versiones de EE.UU. y de Reino Unido de finales de los años setenta

corresponden a la versión no modificada (*Dossier Tintin*, Frederic Soumois, Jacques Antoine, 1987. Págs. 51).

[92] Esta aventura tuvo otros cambios en el lenguaje empleado por los congoleños encaminados a reducir el carácter paternalista de la obra, aunque de acuerdo a las críticas que sigue recibiendo la historia no quedó perfectamente “corregido”.

[93] En esta época comenzó la internalización de las aventuras con la edición de sus títulos en flamenco a partir de 1946 y con la expansión a otros países como Alemania, Inglaterra y España en 1952, aunque solo en el primero de ellos esta iniciativa tuvo continuidad, ya que el mercado inglés y español no recibieron al personaje con éxito hasta finales de los años cincuenta.

[94] La diferencia en las notas puede apreciarse mejor en la entrada “Sobre la despedida de Wolff”, del blog *StratoneffH22*: http://stratoneffh22.blogspot.com.es/2011_03_01_archive.html.

[95] Estas “debilidades” pueden observarse en la edición especial de *El Templo del Sol* (Editorial Juventud, 1991).

[96] *Hergé, lignes de vie*, Philippe Goddin, Éditions Moulinsart, 2007. Pág. 233.

[97] En la versión modificada en 1971 este personaje desaparece, al eliminar las alusiones a británicos y judíos. Las tres imágenes de este cambio pueden verse aquí: <http://www.artalfa.es/?p=300>.

[98] El episodio fue real y ocurrió el 18 de septiembre de 1931.

[99] Este efecto se pierde en la versión coloreada en la que las escenas de Tintín transcurren previa y posteriormente al sabotaje.

[100] *La oreja rota* comenzó a publicarse el 5 de diciembre de 1935 y esta invasión realmente se produjo en el día 3 de octubre de 1935 fruto de la voluntad expansionista de la Italia fascista de Mussolini en un territorio rodeado de dos de sus colonias tomadas en 1880: Eritrea y Somalia. El 7 de mayo de 1936 el territorio fue oficialmente tomado por Italia y en 1941 liberado por tropas británicas.

[101] “Petite Guerre”, *Le Petit Vingtième*, 23 de enero de 1936, págs. 12 y 13.

[102] *Le monde d’Hergé*, Benoit Peeters, Casterman, 1983, Pág. 28.

[103] Este apartado se ha desarrollado de forma más amplia en la revista *¡Mil Rayos!* de ¡Mil Rayos! Asociación Tintinófila de Habla Hispana (número 6, noviembre de 2012), bajo el título “*Tintín bajo la lupa de la censura en España*”.

[104] Pueden consultarse las obras: *Historia del comic español* (Editorial Gustavo Gili, 1978), *Apuntes para una historia de los tebeos* (Ediciones Glénat, 2000) y *Los inventores del comic español 1873-1900* (Editorial PlanetaDeAgostini, 2000).

[105] Todos los apuntes sobre la censura en el periodo franquista han sido tomados del libro *La censura de prensa durante el franquismo* (Justino Sinova, Espasa-Calpe, 1989).

[106] Estos “folletos” eran libritos de pequeñas dimensiones (16x12cm) y precio reducido (los primeros números publicados en el año 1955 costaban 1,50 pesetas) con los que se pretendía llamar a la reflexión sobre algunos temas sociales como la educación, la vida en pareja o las relaciones personales, haciendo ver como a través de la religión católica se podía encontrar la ayuda y la solución a los problemas de la vida diaria.

[107] Los títulos que *3 amigos* publicó fueron: *El secreto del Unicornio*, *El tesoro de Rackham el Rojo* y *El caso Mariposa* (después titulado por la Editorial Juventud como *El asunto Tornasol*).

[108] Chicos editó como libro *El pájaro azul* (una historia de Cuto) en 1942 y la Editorial Augusta en 1945 cuatro títulos: *La princesa de las manos de oro*, *Morronguito en el río Perlas*, *Chispita*. *Yo quiero la luna* y *Pikis en Burrilandia*. No fue hasta la penetración del cómic franco-belga desde 1959 cuando se comenzaron a publicar en formato de libro aventuras de otros personajes como Lucky Luke, Astérix, Espirú y Fantasio, Tanguy, Blueberry, Iznogud,... y hasta 1969 no se publicarían por Bruguera las aventuras de *Mortadelo* y *Filemón* (*Los cómics del franquismo*, Salvador Vázquez de Parga, Editorial Planeta, 1980. Págs. 21 y 22).

[109] “Per molt anys, Hergé!”, *Presència*, nº 1824, 9 al 15 de febrero de 2007, entrevista a Concepción Zendrera. Pág. 8.

[110] “Tintin al país de les ideologies”, Bernat Hervás, *L'Avenc*, mayo 1983. Pág. 28.

[111] Esta publicación fue precedida por la aparición en prensa de algunas aventuras en las revistas *Blanco y Negro* y *3 amigos* en 1957, que ayudaron a hacer más popular al personaje, pero que no sufrieron los procesos de censura, al menos en las aventuras de Tintin publicadas.

[112] Previamente había sido el Servicio Nacional de Propaganda el encargado de estas tareas, creado por la Orden de 29 de abril de 1938. Dependiente de ella se encontraba la Sección de Censura, establecida por Orden de 15 de julio de 1939.

[113] El primer título presentado para consulta voluntaria por la Editorial Juventud de la obra de Hergé fueron los cuadernos de pintura de formato grande y pequeño, que se remitieron el 15 y el 18 de noviembre de 1966.

[114] Únicamente de los títulos *Objetivo: la Luna*, *Aterrizaje en la Luna*, *El secreto del Unicornio* y *El tesoro de Rackham el Rojo* no hay registro del proceso de censura de sus primeras ediciones, aunque sí de ediciones posteriores.

[115] En 1963 tomó el nombre de Sección de Orientación Bibliográfica. A partir de la Ley de prensa de 1966 tomó el nombre de Sección de Ordenación Editorial y la Dirección General de Información pasó a llamarse Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

[116] Este cargo era el superior de los lectores que revisaban las obras, es decir, de los conocidos como censores. Posteriormente sería el Jefe de Negociado del Registro el que sustituyó al Jefe de Lectorado a la hora de completar este primer registro.

[117] “La censura y el caso de Manuel Pedrolo”, Lidwina M. van den Hout, *Represura* nº 4, octubre 2007

(http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.html)

[118] En realidad se enviaban dos ejemplares, uno quedaba como depósito para realizar posibles comprobaciones con la obra definitiva y otro se devolvía a la editorial para realizar su impresión final.

[119] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/19307, documento: 8705-68.

[120] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/12962, documento: 5061-60.

[121] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/12962, documento: 5062-60.

[122] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/12962, documento: 5063-60.

[123] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 73/05803, documento: 13286-76.

[124] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/16091, documento: 2282-65.

[125] *Franco contra Flash Gordon*, Vicent Sanchis, Tres i Quatre, 2009. Pág. 117.

[126] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/13275, documento: 2168-61.

[127] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/14626, documento: 3547-63.

[128] *Les bijoux ravis*, Benoit Peeters, Éditions Magic Strip, 1984.

[129] En ciertas ocasiones el Director incluso podía solicitar opiniones de otros lectores, pero en el caso de la obra de Hergé en ningún caso fue preciso realizarlo.

[130] El término galerada hace referencia a una prueba de impresión sobre la que se realizaban correcciones para su impresión definitiva (la galera era la tabla donde se ubicaban las líneas de letras que componían los textos de las páginas).


[131] En realidad la duración total del proceso no fue menor que en el resto de títulos, pero desde el Ministerio se solicitó para su revisión la traducción al castellano de la obra, por lo que Editorial Juventud tuvo que preparar primero el libro, enviarlo y una vez recibió la autorización procedió a su venta casi de inmediato (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 66/2554, documento: 1373-69).

[132] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 21/17703, documento: 7612-66.

[133] Las 75 pesetas de su precio equivaldrían a unos 45 euros actualmente

(“Tintin a La Vanguardia”, Joan Manuel Soldevilla, *Jo encara diria més*, nº 15, revista de 1001, la Associació Catalana de Tintinaires, junio 2011. Pág. 22).

[134] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja: 66/3398, documento: 8789-69; y Caja: 73/01584, documento: 1445/72.

 [Anterior](#) [Siguiete](#) 

 [Volver a la página principal de Represura](#)