

EL TRACTAMENT DE LA MORT I EL SUÏCIDI EN L'OBRA D'HERGÉ

JOAN MANUEL SOLDEVILLA

Institut Ramon Muntaner

RESUM: Aquest article vol reflexionar sobre la mort i especialment sobre el suïcidi a partir de la lectura i anàlisi de *Les aventures de Tintín*, la universal obra d'Hergé. A través d'un recorregut pels diversos àlbums de la col·lecció, el nostre estudi vol mostrar la presència d'un tema tabú en una obra inicialment adreçada al públic jove i també com una de les obres fonamentals de la cultura de masses del segle XX, "Les aventures de Tintín", és un portal de coneixement d'enorme vàlua on se'ns mostren experiències humanes d'una extraordinària complexitat des de perspectives plurals i flexibles

PARAULES CLAU: Hergé, Tintín, suïcidi, mort, tabú

202

Death and Suicide as portrayed in the work of Hergé

ABSTRACT: This article seeks to address the subject of death and more especially suicide from the perspective of an analysis and revision of 'The Adventures of Tintin' the world famous creation of Hergé. Based on material from a selection of the albums of the collection, the intention of our study is to demonstrate the presence of a taboo subject in a series that was initially published for a young readership, and to illustrate how one of the foundations of popular culture of the Twentieth Century, Tintin, is an opening to knowledge of enormous value in which human experiences of great complexity are shown from diverse and flexible points of view.

KEY-WORDS: Hergé, Tintin, suicide, death, taboo

Georges Remi, conegut com Hergé (Etterbeeck, 1907 - Brussel·les, 1983) va convertir la seva obra en l'eix de la seva vida i va aconseguir transformar aquest mitjà i dignificar la feina del dibuixant de tebeos; al llarg dels més de cinquanta anys que va invertir en l'elaboració dels seus llegendaris àlbums va anar transformant i canviant la manera d'entendre la seva feina, però sempre ho va fer des d'un ferm compromís ètic i estètic. Compromís amb un camí expressiu –la historieta–, sovint menystingut, i compromís amb uns valor morals que ell sempre va tenir presents des del

moment en què assumia amb plena responsabilitat que els destinataris naturals de les seves creacions eren els joves. Avui els adults llegim i analitzem Tintín des de múltiples perspectives, però, cal no oblidar-ho, avui també –i així ha estat des de 1929, any de l'aparició del personatge– Tintín és un tebeo per a nens i nenes. Aquesta és potser una de les claus que expliquen el perquè del seu èxit transfronterer i transgeneracional: els àlbums de Tintín no són una gran obra per als joves, sinó que Tintín és una gran obra que, perquè és rica, complexa i multiforme, també pot ser fruita pel públic jove.

L'obra d'Hergé va arribar a casa nostra a finals dels anys cinquanta en les primeres traduccions castellanes, però fou a partir de 1964 que l'Editorial Joventut va començar a publicar les exquisides traduccions catalanes de Joaquim Ventalló. Per a una generació de lectors, Tintín va ser la primera lectura en català en uns anys en què la llengua del país estava exclosa dels mitjans de comunicació i prohibida en el sistema educatiu. Amb Tintín s'aprenia la pròpia llengua i això, juntament amb una tradició molt sòlida del país en el camp de la il·lustració i el dibuix, va propiciar que es tingués una percepció molt nostrada d'aquesta creació sorgida des de la relativament llunyana Bèlgica; no és estrany que al llarg de les darreres dècades hagin sovintejat a casa nostra homenatges, publicacions i exposicions diverses, que els àlbums de Tintín es trobin a totes les biblioteques públiques i a moltes de les llibreries del país, que sigui un inquilí freqüent a les lleixes de mil i una llars o que l'any 2004 es creés l'associació *Tintincat*, avui rebatejada com *1001* –una iniciativa que en l'actualitat ja compta amb més de tres-cents socis actius.

Tintín ha estat sempre per al país quelcom especial i, en les seves prodigioses vinyetes, els lectors no només vam aprendre la llengua, sinó que vam assistir a magnífiques lliçons de geografia, de cultura universal, d'etnologia, d'astronomia, de gastronomia o d'història. També vam poder descobrir coses que no s'explicaven explícitament a l'escola, com que el mal tenia moltes cares –segrestadors, assassins, lladres, traficants, esclavistes eren personatges recurrents en aquest univers de ficció... –, però que sempre era possible enfrontar-s'hi des de la dignitat, el coratge i la fermesa. Àlbum a àlbum els lectors descobríem –i els joves lectors d'avui continuen descobrint– coses molt complexes: que hi ha moltes maneres d'afrontar l'existència que la mort és una realitat que sempre ens acompanya i que, davant d'ella i dels seus misteris, cal aprendre a respectar les actituds i disposicions alienes. Quan llegíem un dels títols llegendaris de la col·lecció, *Hem caminat damunt la lluna*, a més d'una sòlida lliçó

de ciència i tecnologia, se'ns oferia, davant la nostra mirada desconcertada, una realitat de què sovint havíem sentit parlar, però gairebé sempre des del xiuxiueig i l'eufemisme: un suïcidi, un acte voluntari d'interrupció de la pròpia vida. Un dels personatges més complexos de la sèrie, l'enginyer Wolff, decidia sacrificar-se per expiar els seus pecats i salvar la vida dels seus companys d'expedició. Moltes nenes i nens vam descobrir en aquelles vinyetes terribles i commovedores que els conceptes del bé i del mal, de la vida i la mort, anaven molt més enllà de les formulacions reduccionistes amb què la família i l'escola ens volien preservar de la realitat i de la seva cruesa.

Aquest estudi arrenca d'aquesta seqüència inoblidable i de les moltes emocions i reflexions que ha generat, però hi volem mostrar com aquest suïcidi no és un episodi anecdòtic, una curiositat un xic desconcertant, sinó que és un tema que té una presència recurrent en *Les aventures de Tintín*. Les darreres biografies publicades sobre Hergé, més enllà de la imatge que l'artista va voler difondre sobre ell mateix, on es presentava davant dels seus lectors com un simpàtic ninotaire, ens han descobert una personalitat complexa, sovint turmentada davant la incomprensió de la societat envers la seva feina, un artista castigat per atacs d'angoixa i d'incertesa, en alguns moments prostrat patint cicles depressius severos... No és estrany que a la seva obra, concebuda per ell com una mena de prolongació de la seva pròpia vida, emergissin fantasmes i pors que es presenten lligades a la condició humana. Potser per aquesta raó sovint tenim la intuïció que als àlbums de Tintín, amb freqüència, hi surten moltes de les coses veritablement importants a la vida.

A través d'una minuciosa relectura de la col·lecció, volem mostrar com el suïcidi ens permet descobrir de quina manera l'autor va anar madurant i com s'apropava a aquest fet amb una progressiva complexitat. L'autor belga va anar creixent com a persona a mesura que desenvolupava la seva obra; així, des de ser un jove escolta voluntarista que dibuixava gairebé per manament del seu guia espiritual i ho feia amb una certa inconsciència, passaria a convertir-se en el primer gran dibuixant europeu de tebeos que aconseguia sortir de les classificacions despectives i passar a ser considerat un dels creadors clau de la cultura de masses universal del segle XX. Un artista progressivament madur i, com dèiem, compromès amb el seu art i amb el seu públic; un creador responsable que gosava plantejar damunt la taula aspectes que amb freqüència eren silenciats o amagats.

El nostre estudi es planteja com un assaig, és a dir, com una divagació personal, una interpretació, en aquest cas, sobre una complexa decisió humana tot resseguint el seu tractament en una de les obres cabdals de la historieta del segle XX. Rigorós però alhora subjectiu, es presenta descarregat de tot l'aparell erudit que un estudi presenta en forma de notes a peu de pàgina, tot i que s'hi incorpora una bibliografia final que pugui donar pistes complementàries al lector. Aquest treball vol reflexionar sobre el suïcidi –un enigma fascinant i desconcertant– i vol fer-ho a partir d'una experiència cultural compartida per diverses generacions de lectors d'arreu del món. Més enllà dels tabús, emergeix un tebeo i en ell Tintín ens mostra com podem mirar els grans enigmes que ens envolten des de la claredat i la transparència d'un dibuix i d'uns guions que ens han ajudat a formar-nos com a persones i com a societat.

La llei del silenci

La mort és el gran tabú de la nostra cultura actual i el suïcidi en resulta la manifestació més inquietant i silenciada. Sexe, política o religió són objecte de debat públic fins a límits sorprenents, mentre que la mort és negada, oblidada, fins al moment de la seva inevitable presència i imperi. Davant la mort, i especialment davant la mort voluntària, la perplexitat i el silenci es manifesten de manera més rotunda, explícita i abassegadora, com si nos fos possible parlar de realitats que ens posen de forma explícita davant dels límits de la nostra condició.

En l'actualitat, i dins de la nostra societat, el suïcidi és la principal causa de mort per davant dels accidents de cotxe o de les malalties cardiovasculars. Malgrat això, gairebé no se'n parla. Aquest silenci al seu voltant no implica un oblit de la seva existència, sinó que, paradoxalment, es converteix en el senyal més inquietant de la seva transcendència en el nostre entorn. Del suïcidi, no se'n diu res, però aquesta negació reiterada fa més intensa la seva presència a la consciència –o subconsciència– de tots aquells que formem part de la societat. Per aquesta raó, malgrat l'existència d'una tàcita llei del silenci, o potser precisament a causa d'aquesta mena de llei no formulada però respectada per tots, el suïcidi surt per les esquerdes més insospitades, com una estranya i inabastable boira que s'escampa pels racons més desconcertants i es manifesta quan menys l'esperem.

És interessant observar com el suïcidi –l'actualitat s'imposa– és notícia freqüent als mitjans de comunicació; no és estranya la infor-

mació que ens assabenta de la mort voluntària d'algun personatge públic. En aquell moment és especialment revelador observar de manera detallada de quina manera aquests mitjans passen discretament, com de puntetes, davant una decisió que sembla provocar desconcert, commiseració i respecte. Mentre crims i barbaritats diverses són mostrades amb absoluta impudícia, quan el respecte a la intimitat és sovint menystingut per emissores, cadenes de televisió, revistes i diaris, el suïcidi encara desperta un respecte gairebé sagrat, un neguit difícil d'assumir, com un misteri davant del qual només es pogués estendre una ràpida i immediata capa d'oblit.

Sense voler entrar en un estudi detallat de la fenomenologia del suïcidi ni de la seva inquietant i alhora fascinant història, sembla clar que, al món que podríem anomenar occidental, aquell articulat des d'una concepció judeocristiana al llarg dels darrers segles, la percepció del *matar-se* –aquí el pronom reflexiu té el seu sentit més pur– ha anat transformant-se al llarg de les tres últimes centúries. És a partir de la Il·lustració i de la progressiva pèrdua del poder de l'Església que el suïcidi deixa de ser el pecat infame; des del segle XVII, el suïcidi passa a ser quelcom que, molt lentament, abandona el territori de la clandestinitat més absoluta per passar a convertir-se en una realitat lentament assumida que, això sí, encara arrossega fins als nostres dies el seu component tabú. La literatura, especialment a partir del romanticisme durant la primera meitat del segle XIX, i més endavant, ja en ple segle XX, els mitjans de comunicació de masses –el cinema i en menor grau la historieta– van anar convertint el suïcidi en matèria narrativa o lírica; com si el terreny de la ficció fos un espai on exorcitzar els dimonis col·lectius. Werther, Madame Bovary, Ana Karenina, Andrés Hurtado, Jordi Friginals o les cinematogràfiques Thelma i Louise van decidir acabar les seves vides a través d'una decisió irreversible; els autors van poder mostrar així aquest veritable fantasma latent que s'agita de manera inquietant a les capes més profundes de la consciència de la societat moderna. Potser és oportú recordar com una de les més cèlebres pel·lícules de la història del cinema, *Què bonic és viure –It's a wonderful life* (1946)–, la sovint incompresa obra de Frank Capra protagonitzada per James Stewart –George Bailey a la ficció–, és, al mig de moltes altres coses, un lúcid llargmetratge que s'enfronta com pocs a la terrible soledat del suïcida i la mostra amb tota la seva cruesa i complexitat.

Com hem apuntat anteriorment, el mitjà de la historieta ha estat poc permeable a parlar d'aquest aspecte en els seus més de cent anys d'història. És indubtable que el fet que a Europa, durant molts

anys, els tebeos s'adrecessin al públic juvenil i que als Estats Units hi hagués una llarga tradició d'organismes censors dels mitjans de comunicació de masses va provocar que, fins a la dècada dels anys seixanta del segle passat –quan els artistes comencen a crear més enllà de les limitacions tradicionals del mercat i de la moral convencional–, la interrupció voluntària de la pròpia vida fos quelcom absent de les ficcions que creaven els artistes d'aquest camp.

Cal remarcar, però, que aquesta absència no va ser quelcom tàcit o espontani, sinó que des de les institucions encarregades de vetllar per la moralitat de les publicacions va haver-hi la voluntat de prohibir-ne qualsevol referència. En aquest sentit, tenim un exemple proper i explícit: l'any 1952, quan a Espanya es comença a definir una política que va més enllà de la ferotge repressió de postguerra i quan progressivament els anomenats tecnòcrates es fan amb el poder, el govern franquista va formular unes *Normas sobre la prensa infantil y juvenil* que intentaven regular ideològicament el cada cop més actiu mercat editorial de la historieta. Tant en el primer punt de les normes per a publicacions infantils adreçades a lectors entre 6 i 10 anys –*Se prohiben cuentos de crímenes y suicidios*– com en el sisè punt de les normes per als lectors juvenils, aquells entre 10 i 14 anys –*Se prohíbe la exaltación del suicidio y la eutanasia*–, quedava clar que aquest era un assumpte que no podia aparèixer mai, sota cap concepte, en cap publicació de les que eren autoritzades a sortir al mercat.

El suïcidi no només era un assumpte tabú assumit com a tal per la majoria de la població, sinó que, explícitament, era perseguit i amagat; una veritable llei del silenci en prohibia de manera explícita qualsevol tipus de referència o menció. Aquesta circumstància no hem de pensar, però, que fos exclusiva del règim franquista; en l'època d'esplendor d'aquest mitjà de comunicació de masses –cap a la meitat del segle XX, abans de l'arribada massiva dels televisors a les llars– tots els tebeos adreçats al públic jove sempre eren vigilats escrupolosament per comissions de savis –sovint en elles tenien veu i vot membres de l'Església– que definien quins temes eren pertinents i quins evitables en aquests tipus de publicacions. Això passava a la monàrquica Bèlgica d'Hergé, a la republicana França o als Estats Units. Cal recordar en el cas belga com la majoria dels àlbums de Tintín van veure la llum des d'àmbits conservadors –en el cas dels primers títols, podríem parlar d'editors gairebé reaccionaris– sotmesos a una rigorosa censura. A França, és bo recordar que existia, des de 1949, una llei severa “*sur les publications destinées a la jeunesse*” i que, en el cas dels Estats Units, és important no

oblidar com, a mitjan segle XX, la publicació del llibre de Frederic Wertham *The seduction of the innocent* (1954) va propiciar la creació del *Comic code*, un codi sever que l'aplicava la mateixa indústria i que valorava què es podia publicar i què no. A Europa o a Amèrica, en el marc de sòlides democràcies o sota rígides dictadures, quedava explícit que als lectors joves no se'ls podia mostrar de cap manera cap referència a la interrupció voluntària de la vida.

Les aventures de Tintín¹

Situats en aquest punt de la nostra reflexió, i malgrat tot el que hem dit fins ara, a molts lectors d'arreu del món ens ve a la memòria que, precisament en el còmic més universal i conegut, *Les aventures de Tintín*, el suïcidi té un protagonisme real, una presència que, si no constant, sí que deixa una indubtable empremta en el lector. Quan l'any 1946 va sortir al mercat la revista *Tintin* –i llavors el personatge ja tenia una llarga trajectòria que s'havia iniciat a les pàgines de *Le Petit Vingtième*, el gener de l'any 1929, amb *Tintin au pays des soviets*–, Hergé, el seu creador, va idear una fórmula que es va fer cèlebre: *Tintin* era una revista per a joves de 7 a 77 anys. Hergé pensava, inicialment, en un públic jove per a la seva creació –jove d'edat i jove d'esperit– i, malgrat això, molts recordem com el suïcidi apareix i reapareix amb notable freqüència en un territori –les publicacions per a joves– on aquest assumpte sempre havia estat absent. Igual que Tintín ens va ensenyar com anar a la lluna, què era la sigil·lografia, què era Sildàvia i què era la dignitat i l'amistat, també ens va mostrar, des de diferents perspectives, què era el suïcidi.

Avui en dia, celebrats ja els vuitanta anys de vida del personatge, celebrat el centenari del naixement de l'autor –l'any 2007 va ser, indubtablement, un any Hergé–, inaugurat l'esplèndid Museu Hergé a Brussel·les o sent imminent l'estrena cinematogràfica de la versió de Spielberg de les seves aventures, el fenomen Tintín és quelcom que, al temps que segueix exercint una fascinació real en els joves

¹ Per a les cites als àlbums de Tintín, ens referirem a les edicions de color definitives que segueixen el model universal d'edició de l'obra d'Hergé. Per citar una pàgina d'un àlbum, s'indica aquest amb una paraula clau (per exemple, El ceptre d'Ottokar és *Ceptre*) i la pàgina, amb l'anotació "ss" si es volen citar les pàgines següents. Per citar una vinyeta, es menciona l'àlbum i després el número de la pàgina; mitjançant una lletra, s'indica a quina de les quatre tires que componen la pàgina ens referim (A,B,C o D) i, amb un número, la vinyeta concreta d'aquella tira. Totes les nostres cites tintinaires s'extreuen de les traduccions dutes a terme per Joaquim Ventalló publicades per Editorial Joventut.

lectors, ja ha ultrapassat aquest límits per passar a convertir-se en una obra de referència per entendre el segle XX i el món que coneixem. Al voltant de Tintín s'han publicat més de cent cinquanta llibres i un nombre que sembla gairebé infinit d'articles que han analitzat l'obra des de les més diverses perspectives, a voltes des del rigor i de vegades des de la simpatia i l'extravagància, la gastronomia, l'astronomia, la psicoanàlisi, la semiòtica, la història, la tecnologia, entre moltes d'altres, han estat disciplines que s'han apropiat als àlbums i n'han intentat explicar, des del seu camp, els valors i significats. S'han creat associacions arreu del món, s'han fet adaptacions a d'altres mitjans –cinema, dibuixos animats, teatre, ràdio, novel·la– i, per damunt de tot, *Les aventures de Tintín* s'han traduït a més de vuitanta llengües i varietats dialectals i se n'han venut desenes de milions d'exemplars arreu del món.

Quin és el secret de Tintín? Si intentem esbrinar aquest enigma, podem trobar bones explicacions parcials. Podríem parlar, abans de res, del seu dibuix, net i clar; de la seva capacitat de barrejar detallisme documental en els fons de les vinyetes amb personatges d'una extrema simplicitat gràfica, gairebé caricaturesca; dels seus colors, uniformes i vius, que exerceixen un magnetisme sorprenent que fa que, quan obrim un Tintín, quedem enlluernats pel seu impacte gràfic. Podríem explicar l'èxit i pervivència de Tintín pels guions de les seves aventures, uns guions perfectament equilibrats, on Hergé sap mantenir en tot moment l'atenció del lector combinant aventura, emoció i humor; a *Les aventures de Tintín* tot encaixa al seu lloc i la història avança sempre impecable, amb la precisió d'un mecanisme de rellotgeria. Però no ens trobem només amb unes excel·lents històries admirablement dibuixades, sinó que hi descobrim una galeria de personatges inoblidables; més enllà de Tintín, heroi admirable però també discret, tots recordem el capità Haddock, en Milú, el professor Tornassol, els Dupont i Dupond, la Castafiore... Quan el lector entra en el món de Tintín, ho fa amb la certesa que es retrobarà una colla de vells amics que, amb les seves imperfeccions i rareses, sentim molt propers a nosaltres. En aquesta reflexió sobre els motius de la transcendència de Tintín, no podríem deixar de parlar d'un altre aspecte que els darrers anys hem anat descobrint tot llegint els àlbums de la col·lecció i l'abundant bibliografia publicada: la desmesurada tasca de documentació duta a terme per fer versemblants les aventures. Estiguin situades aquestes a països reals o a països de ficció –sempre portarem Sildàvia al cor–, Hergé va dibuixar un món autònom *per se*, però que naixia de la realitat coneguda; per

això, llegir qualsevol Tintin ha estat sempre obrir una finestra al món que ens envolta.

Dibuix, guió, personatges, documentació...; dèiem abans que aquestes eren bones explicacions parcials que ens expliquen per què *Les aventures de Tintín* són a gairebé totes les llars. Però, a més a més, hi ha un factor difícil d'explicar, gairebé màgic, que provoca que avui, dècades després que l'aventura fos dibuixada, una nena de set anys obre i llegeix, per exemple, *Tintín al Tibet* –publicat per primer cop l'any 1958– i continua trobant que aquesta és una història magnífica en la qual paga la pena invertir una bona part del seu temps. No només perquè sigui divertida o entretinguda, que indubtablement també ho és, sinó perquè hi descobrirà moltes de les múltiples cares del món, fins i tot aquelles que es volen emmascarar i silenciar.

Perseguit per la mort

El títol en català de la que va ser coneguda durant anys a casa nostra com *Con la muerte en los talones*, la llegendària pel·lícula d'Alfred Hitchcock, protagonitzada per un impecable i esplèndid Cary Grant –*North by Northwest* era el seu títol original–, aquest títol, dèiem, defineix a la perfecció l'estructura narrativa de moltes manifestacions del gènere d'aventures. Sigui Indiana Jones, Tintín, El Capitán Trueno o Sandokan, l'heroi de la novel·la d'aventures viu sota l'amenaça constant de la mort. Aquesta mort, però, no és percebuda com a real pels lectors i seguidors de les seves peripècies: tots sabem que, al final, l'heroi se salvarà, que aquella tempesta no acabarà amb la seva vida, que miraculosament sobreviurà a aquell afusellament, que aquell cul de sac oferirà una sortida sorprenent... La mort dins el gènere d'aventures, almenys en les seves formulacions tradicionals, no és més que un dinamitzador narratiu, una amenaça que activa l'acció i que permet que l'heroi manifesti la seva grandesa. Fins i tot la mort dels antagonistes té sempre quelcom d'irreal; quan els perseguidors del protagonista cauen per un penya-segat, són devorats pels taurons o són víctimes de les pistoles, espases i armes diverses que pot utilitzar el protagonista, aquestes morts són percebudes com simples obstacles superats, mai com a crims o accions que han acabat amb l'existència d'éssers humans.

En aquestes coordenades de gènere, el suïcidi té un encaix difícil. El suïcidi de l'heroi és impossible i només és viable l'acció heroica desesperada que pot acabar amb la seva vida, una manifestació més de la seva capacitat de sacrifici per la comunitat –i sempre sabent

els lectors que aquest acte suprem de valentia mai serà finalment necessari. El suïcidi del malfactor tampoc és narrativament fructífer perquè, a efectes de tensió dramàtica, l'autoimmolació de l'enemic suposa la seva rendició incondicional i la negació del desitjat enfrontament amb l'heroi; si l'antagonista es mata, l'aventura es mor d'una manera poc efectiva i es desmunta el clímax exigít pels lectors o espectadors.

La mort, doncs, malgrat tenir una presència constant dins el gènere d'aventures, sorgeix sempre com un element descarregat de tot el seu component escatològic i transcendent. La mort és un element més del joc de la ficció, com succeeix en el món del joc infantil on les nenes i els nens juguen a matar-se amb una absoluta impudícia que sovint és reprimida pel món adult que no entén –que ha oblidat– les regles del multiforme univers lúdic infantil.

Tintín viu perseguit per la mort, especialment a les seves primeres aventures. A *Tintín al país del soviets* podem comptabilitzar més de vint intents d'assassinat que pateix el nostre pobre heroi per part dels pèrfids comunistes, però és que a partir d'aquell moment veurem com és llançat des d'un avió –*El ceptre d'Ottokar*–, és afusellat –*Els cigars del faraó*–, es ofert a cocodrils afamats –*Tintín al Congo*–, és metrallat al mig del mar Roig per un Messermicht –*Stoc de Coc*–, és atacat per un tauró –*El tresor de Rackham el Roig*–, és convertir en diana de mil i un pistolers –*Tintín a Amèrica, L'orella escapçada* o *El secret de l'Unicorn*–, pateix atemptats ferotges –*L'afer Tornassol*– i tot plegat en una espiral de la qual tots els lectors sabem que, per difícil o inversemblant que sigui la salvació, serà finalment la que s'imposarà.

Aquesta mort “narrativa”, dinamitzadora de l'acció, no és, però, l'únic model de mort que sorgeix al llarg dels àlbums de la col·lecció. No és estranya la mort inquietant, aquella que no ens deixa indiferents i que, sovint com a joves lectors, ha deixat una empremta intensa en la nostra formació. Quan observem com un delinqüent és devorat pels cocodrils, aquella mort ens sembla terrible (*Congo*, 48B2); la terrible notícia de la mort d'un amic provoca, a *Tintín al Tibet*, la commoció dels personatges i dels lectors (*Tibet*, 5A3). La mort i la transcendència sorgeixen de manera trasbalsadora al final de *L'orella escapçada*, quan els malvats Alonso Pérez i Ramon Bada, ja morts, són arrossegats al més enllà per uns foscos dimoniets, joiosos de poder infringir patiments eternals als malfactors (*Orella*, 61D3). Dins d'aquesta remarcable presència de la mort en el conjunt de *Les aventures de Tintín*, presència que cal entendre com una manifestació potser inconscient que arrenca de la sòlida formació

cristiana d'Hergé, el suïcidi no és quelcom estrany, sinó que se'ns presenta des de diferents perspectives: com quelcom exòtic, com una mena de càstig, com un acte de covardia, com un acte d'heroisme admirable i, fins i tot, com un acte suprem d'amor i amistat.

El suïcidi, malgrat la recurrent voluntat de mantenir-lo amagat i silenciats, és una realitat que emergeix de manera tossuda i perseverant. Les creacions artístiques sovint es converteixen en terrenys propicis on poden aparèixer les pors individuals i col·lectives més enllà dels pactes socials que es puguin formular. Hergé va entendre la seva obra com un singular terreny on la realitat humana es manifestava mostrant moltes de les seves grandeses i misèries, un territori on poder parlar de la complexitat de la nostra identitat; no és estrany ni casual que el suïcidi, malgrat les prevencions morals i doctrinals que volien limitar-ne l'aparició, es mostrés de forma complexa en les pàgines d'alguns dels àlbums de la col·lecció.

El lotus blau. Exotisme i càstig

212

El lotus blau es va començar a publicar l'any 1934 a *Le Petit Vingtième*, el suplement per a nens del diari *Le Vingtième siècle*, on van veure la llum els primers vuit títols de la col·lecció. La seva primera edició en àlbum en blanc i negre és de l'any 1936 i la seva primera edició en àlbum en color –la que avui tots coneixem– és de l'any 1946.

Dins de la història de la col·lecció, aquest és un títol fonamental; Tintín i Hergé van assolir la majoria d'edat quan van descobrir la Xina. Quan Hergé havia acabat *Els cigars del faraó* i va anunciar que la següent aventura es desenvoluparia a l'Extrem Orient, va rebre una carta decisiva. Un capellà de Lovaina que havia passat molts anys a la Xina com a missioner, el pare Gosset, es va posar en contacte amb el jove dibuixant per a demanar-li que aquest nou viatge de Tintín fos un treball rigorós que permetés als lectors conèixer la veritable Xina, més enllà dels tòpics absurds que la identificaven. Per ajudar-lo, el pare Gosset li oferia la col·laboració d'un jove alumne seu que era a Bèlgica estudiant Belles Arts. Hergé va acceptar l'ofertament i així es van conèixer el pare de Tintín i l'artista Xang-Xong-Gen.

Xang va canviar Hergé; no només van establir lligams d'una profunda amistat que va resistir el pas dels anys, sinó que el jove xinès li va ensenyar la realitat cultural, social i política de la Xina, que en aquells anys estava patint l'ocupació de les tropes japoneses. Amb *El lotus blau*, Hergé va descobrir que el rigor, la documentació i el

compromís eren imprescindibles per a construir històries atractives, sòlides i versemblants; per agrair al seu amic aquesta decisiva intervenció, Hergé va fer aparèixer Xang a l'aventura com el jove amic xinès que ajudarà Tintín a resoldre l'aventura.

Llibre d'ambientació exemplar –les extraordinàries escenes pels carrers i molls de Xangai ens transmeten la impressió d'haver caminat per la ciutat–, d'inequívoc compromís polític –la denúncia de l'expansionisme japonès va provocar una queixa formal de l'ambaixada nipona– i d'emoció intensa –en ell veurem una cosa tan poc habitual com són les llàgrimes de Tintín–, *El lotus blau* ha estat considerat, sense cap mena de discussió, com la primera obra mestra de la col·lecció.

Al llarg de la complexa aventura, destaca amb especial contundència el malvat Mitsuhirato, un pèrfid japonès que, sota la pantalla de desenvolupar a Xangai una activitat comercial, en realitat duu una tasca clandestina destinada a preparar amb diversos sabotatges i actes terroristes la invasió de les tropes japoneses de la zona de Manxúria. Quan Mitsuhirato sap de l'arribada de Tintín i del risc que suposa per als seus projectes la presència d'un reporter famós com ja és el nostre heroi, decideix enganyar-lo i fer-lo marxar de la ciutat xinesa; a mesura que vegi que les seves astutes accions no arriben a bon port i Tintín es queda a Xangai investigant, no dubtarà a emprendre una veritable creuada personal contra ell: l'intentarà matar de diverses maneres –amb un ganivet o amb un tret– l'intentarà emmetzinar, gairebé aconseguirà injectar-li una droga que torna boges les seves víctimes, aconseguirà que les autoritats el condemnin a mort... Quan al final de l'àlbum Tintín aconseguixi, gràcies a la col·laboració de Xang, desmuntar la xarxa delictiva al servei de la política expansionista del Japó organitzada per Mitsuhirato, aquest es farà l'harakiri i pagarà d'aquesta manera pels seus crims.

L'harakiri o, dit amb més precisió, el seppuku –traduït literalment, “obrir-se el ventre” – era un acte ritual tradicional japonès que, encara que tenia el seu origen en l'època feudal, havia arribat amb relativa força fins al segle XX. Inicialment formava part del codi d'honor dels guerrers samurais que volien d'aquesta manera evitar el deshonor de caure en mans dels enemics o expiar una falta o una actitud innoble. Més tard es va convertir en un mètode indirecte d'execució utilitzat per l'autoritat imperial, de tal manera que qualsevol noble que rebia un missatge del mikado que exposava que la seva mort resultava essencial per a l'Imperi sabia que havia d'acabar amb la seva pròpia vida. Quan aquest harakiri era practicat

per les diverses capes socials, el seu sentit era el de manifestar la devoció cap a un superior o de formular, d'una manera rotunda, una protesta cap a alguna determinada mesura del govern. Tot i que l'harakiri com a forma de suïcidi obligatori va quedar abolit el 1868, cal recordar com al final de la Segona Guerra Mundial –pocs anys després de la publicació d'*El lotus blau*– molts soldats japonesos van optar per fer-se'l per evitar la vergonya de la derrota. Més a prop en el temps, la mort de l'escriptor Yukio Mishima, l'any 1968, va demostrar la pervivència d'aquest acte ritual de profund valor simbòlic.

A inicis del segle XX, l'Extrem Orient començava a ser conegut des del món occidental. Els ràpids avenços en el camp dels mitjans de transport i de comunicació al llarg del segle anterior havien permès establir lligams comercials i culturals que, a poc a poc, apropaven a la nostra realitat un món que sempre era percebut com a exòtic i misteriós. Ja a finals del segle XIX, les *japonaiseries* i *chinoiseries* s'havien convertit en moda propiciada pels moviments culturals de final de segle, especialment el decadentisme i el simbolisme a França i el modernisme a casa nostra; malgrat això, els tòpics i les visions simplificadores –i amb la intenció de desmuntar-los, recordem, es construeix *El lotus blau*– articulaven la percepció que es tenia des d'Occident del món oriental.

214

Hergé intenta plantar cara a les visions ridícules que de la Xina circulen per Europa –l'amistat amb en Xang-Xong-Gen és decisiva en aquesta tasca– i ofereix una visió àmplia i rica d'aquesta realitat. Pel que fa al món japonès, però, la tasca no es tan minuciosa essencialment perquè els japonesos són presentats, de manera unívoca, com els malvats, aquells que, a través de les accions individuals dels seus ciutadans o de la política del seu govern, es converteixen en encarnació del mal. Aquest rol negatiu condiciona una visió que tendeix a simplista, fins i tot de vegades a la caricatura, i que contrasta amb el veritable aprofundiment que hi ha sobre la realitat xinesa. Des d'aquesta perspectiva, l'harakiri tal com apareix a *El lotus blau* se'ns presenta com una mostra, gairebé incomprendible, d'una realitat cultural –la japonesa– que se'ns ha presentat com a estranya, pèrfida i cruel.

Tintín –i els lectors– rebem la notícia de la mort de Mitsuhiro a través de la premsa xinesa, a les pàgines del Diari de Xangai: "*El Sr. Mitsuhiro s'ha fet l'harakiri*" (*Lotus*, 61B4), diu el titular, que va acompanyat d'una fotografia del malfactor i d'una breu nota de premsa que no dóna detalls sobre com s'han desenvolupat els fets. No sabem si es tracta d'un suïcidi pur, un ritual per

evitar el deshonor o si ha estat propiciat pels seus caps perquè no parli més del compte i esquitxi el discutible prestigi de les autoritats japoneses. En tot cas, no deixa de ser estrany –molt estrany– que, detingut com estava a les cel·les de les autoritats xineses, el malvat japonès hagués pogut accedir al ganivet que li permetria obrir-se el ventre, així com tenir al costat el company armat d'un sabre que havia de decapitar-lo un cop iniciat el ritual. Davant d'aquesta notícia, el comentari de Tintín és d'una crueltat insospitada: “*Déu l’hagi perdonat! Però era un mala pinta!*” (Lotus, 61B5). Davant la mort del terrible enemic –possiblement un dels antagonistes més implacables que l’heroi trobarà al llarg de les seves aventures–, Tintín apel·la a la misericòrdia divina, atribut propi del Déu cristià, però al mateix temps remarca com aquesta mort és, d’alguna manera, un càstig just per la seva –innegable– condició de miserable. El suïcidi, doncs, és un acte prohibit, un pecat que necessita el perdó de Déu, però la mort suposa el càstig just a una vida que sempre va actuar al servei del mal. L’harakiri permet castigar el malvat amb tota la contundència possible, però ho fa sense que l’heroi es converteixi en braç executor d’una justícia implacable: el suïcidi se’ns presenta com una manifestació més de la crueltat d’una cultura, la japonesa, que al llarg de tot el llibre ha estat descrita des d’una òptica explícitament negativa, una acció incomprendible, però pròpia d’un poble que, així se’ns ha presentat al llarg de l’àlbum, podem qualificar de bàrbar i inhumà. El suïcidi de Mitsuhiro no desperta compassió, no planteja incerteses, no obre interrogants, no és una acció inquietant: és només un alliberament per a l’heroi i per als lectors. El mal ha estat definitivament destruït amb les seves pròpies armes.

El jove Hergé –té 29 anys– encara viu sota l’empara de la religió cristiana. L’abat Wallez, el seu mentor, protector i guia espiritual marca amb mà ferma el seu itinerari vital indicant-li el camí recte a seguir en cada ocasió. És ell qui li troba feina de dibuixant, qui l’anima a crear Tintín, qui li aconsella amb qui s’ha de casar; des d’aquesta tutela personal i doctrinal, el suïcidi només pot ser mostrat com una acció infame, pròpia de pagans, de bàrbars sense principis.

Tintín al país de l’or negre. Covardia i farsa

El que seria catorzè àlbum de la col·lecció va ser començat a publicar a la revista *Le Petit Vingtième* l’any 1939, poc després d’iniciar-se la Segona Guerra Mundial i la seva edició es va veure interrompuda

a causa de la invasió de Bèlgica per part de les tropes alemanyes. Durant anys va deixar Hergé aquest projecte inacabat mentre duia els seus herois a la recerca de tresors submergits o a les muntanyes perdudes dels Andes. Va ser després d'haver finalitzat *El temple del sol*, l'any 1948, que se'n va reprendre la publicació a la revista *Tintin*. La primera edició en àlbum es va fer l'any 1949.

Tintín al país de l'or negre és un àlbum d'aventures trepidant en el qual el nostre heroi descobreix com els interessos petrolífers mouen gran part de les tensions del Pròxim Orient. I ho fa retrobant-se amb vells amics com Oliveira da Figueira, aquest comerciant portuguès de verborrea imparable que ja havia sortit a *Els cigars del faraó*, i plantant cara a vells enemics com el doctor Müller –aquí conegut com a professor Smith–, l'antagonista de *L'illa negra*, que en aquest àlbum se'ns mostra com un miserable de la pitjor condició. I, per si no fos poc, encara té temps de fer amistat –o si més no, coneixença– amb nous personatges com l'emir Ben Kalis Ezab i, molt especialment, amb el seu infernal fill, l'Abdallah –anomenat paradoxalment “terrosset de sucre” o “angelet bufador” –, una veritable troballa que, per sort per als lectors però per desgràcia per al capità Haddock, reapareixerà en moltes aventures posteriors.

 216

La narració es planteja com un mecanisme de rellotgeria precís on la investigació que duu a terme l'heroi el posa en contacte amb complexes conjuntures polítiques i econòmiques que es veu obligar a comprendre i, en la mesura del possible, resoldre. Sense entrar en un detallat resum de l'argument, la història convergeix cap a un clímax trepidant on el pervers Müller –ja desemmascarada la seva pèrfida condició– fuig a la desesperada i s'emporta com a hostatge el fill de l'emir Ben Kalis Ezab, l'insuportable Abdallah. Al llarg de diverses pàgines (*Or*, 55-59) es desenvolupa una intensa persecució per les dunes del desert d'Aràbia entre el Buick Roadmaster que condueix Müller i el Lancia Aprilia que porten en Tintín i el capità Haddock. Un accident provocat per l'ús de pólvores de la picor, un intens tiroteig i diversos esdeveniments porten finalment a una situació desesperada per a en Müller: sense bales i només amb la pistola que li ha donat l'Abdallah, acorralat, veient com s'aproximen els seus perseguïdors...: “Els homes de l'Emir, és veritat. M'agafaran i em lliuraran a aquest vampir cruel. Seré torturat, empalat, cremat de mica en mica. Ah, no! Mai de la vida!” (*Or*, 59B2). Davant d'això, Müller troba la pistola que li havia donat el fill de l'emir, s'encara amb en Tintín i l'avisava de la seva decisió irreversible: “Us he dit que mai no m'agafareu viu. I compleixo la paraula” (*Or*, 59B5). La tragèdia sembla inevitable. Tintín, commogut davant de la temptativa de suïcidi,

crida desesperadament: “*En nom del cel, malaurat, no ho feu*” (Or, 59C1); en aquell moment dramàtic on sembla no haver-hi solució possible, en un instant d'intensitat màxima, Hergé aconsegueix resoldre la situació amb un brillant cop d'efecte: la sorpresa és extrema quan els lectors veiem en Müller, tant perplex com nosaltres –un gran signe d'interrogació envolta la seva singular calba–, amb la cara plena de tinta; el revòlver proporcionat per l'Abdallah no era més que una pistola de joguina carregada de tinta, perfecte per poder fer bromes de gust dubtós (Or, 59C2).

Des del primer suïcidi aparegut a les pàgines d'*El lotus blau*, han passat tretze anys decisius a la vida d'Hergé. En el terreny creatiu, han estat anys de consolidació del seu talent i possiblement aquells que podríem qualificar com a etapa daurada de *Les aventures de Tintín*. En el terreny personal han estat anys difícils ja que la guerra, la seva actitud més aviat acomodàcia durant l'ocupació alemanya i especialment les posteriors acusacions de col·laboracionisme han anat perfilant el tarannà de l'artista; la por, el sentiment d'injustícia i de ser tractat com una mena de boc emissari, potser els remordiments per no haver sabut mantenir-se en una actitud digna, l'han abocat a un estat depressiu que es va manifestant al llarg d'aquests anys en diversos atacs d'ansietat, en períodes d'inactivitat i en la voluntat de canviar totalment de vida, fins i tot d'abandonar Bèlgica per anar-se'n a viure a l'Argentina. Aquests documentats projectes de canviar totalment de vida i el seu caràcter de tendències depressives fan pensar que segurament, i més d'una vegada, la idea del suïcidi va passar –i diem només la idea– per la seva ment. En uns moments personals en què se sentia acorralat, sense sortida, injustament tractat, l'impuls d'engegar-ho tot a dida emergia com una possibilitat inquietant, una amenaça latent que es presentava i que era ràpidament descartada. Fins que tornava a sortir. Els esdeveniments històrics que ell havia viscut en primera línia amb una actitud que podríem qualificar més aviat d'ambigua, l'havien fet madurar definitivament; amb Hergé també ho havien fet també els seus personatges.

Si a les aventures a l'exòtica Xina l'harakiri de Mitsuhirato es veia com la culminació de la seva maldat –i com un càstig just que necessitava de la misericòrdia divina per ser perdonat–, l'intent de suïcidi de Müller rep un tractament radicalment diferent. Hergé ha passat una guerra i ha vist com la mort i la destrucció s'escampava pertot arreu amb una brutalitat devastadora. Els antagonistes de moltes de les aventures dibuixades fins llavors podien morir en alguns dels àlbums anteriors i això propiciava en els lectors una

satisfacció gairebé infantil; l'any 1948, Hergé no vol –no pot– matar impunement els malfactors que s'enfronten amb Tintín. Després d'Auschwitz, Hiroshima i Dresde, la mort s'ha tornat quelcom massa seriós; tant, que només podem enfrontar-nos-hi amb una broma, amb un somriure alliberador que ens permet respirar davant dels dubtes que planteja la fi de l'existència.

A *El lotus blau*, Tintín no experimentava cap mena de commiseració cap a Mitsuhiro, gairebé veia la seva mort com a quelcom inevitable i, fins i tot, justa, alliberadora. Davant de la perspectiva que Müller s'engegui un tret al cap, Tintín experimenta un impuls salvífic. Müller no és un malvat qualsevol, és un enemic terrible de la mateixa alçada moral –cap– que en Mitsuhiro; ja a *L'illa negra* havia intentat matar el nostre heroi en més d'una ocasió i, com a falsificador de moneda o comerciant corrupte, no havia tingut mai escrúpols a l'hora de robar, segrestar o matar; malgrat això, Tintín, ara ja un heroi madur i serè, entén que la mort no és la solució: intenta evitar l'acció, invoca el nom de Déu. No la seva misericòrdia –així ho feia a *El lotus blau*–, sinó el seu amor –“*En nom del cel!*”–, com si aquesta apel·lació fos l'última oportunitat de salvació abans de la davallada definitiva.

218

Müller es planteja el suïcidi com una solució desesperada; com una bèstia acorralada, es troba en una situació extrema. Ho ha perdut tot i, fins i tot, el seu intent de fer servir com a hostatge l'Abdallah se li ha tornat en contra i l'ha portat a un carreró sense sortida. La por de les represàlies de l'emir Ben Kalis Ezab, saber-se definitivament vençut, el porten cap a un acte suprem on es barreja la covardia i la dignitat. En aquell instant que nosaltres no veiem però que intuïm a través dels ulls espantats de Tintín, el moment en què Müller recolza el canó de la pistola al seu cap, se'ns presenta amb una estranya grandesa. Malgrat la seva covardia, aquest home opta per morir des de la fermesa que implica la decisió d'acabar amb la seva pròpia vida. En aquell instant, el malvat s'humanitza i es dignifica davant dels nostres ulls, però la burla de la pistola de tinta el rebaixa i el destrueix. El suïcidi d'un personatge abjecte, un suïcidi nascut de la seva covardia i la desesperació, podia haver-lo dignificat als ulls del lector; Tintín i el Capità –i consegüentment nosaltres, els lectors– haurien experimentat perplexitat i respecte davant el cos sense vida de Müller, que hauria triomfat al quedar com un fantasma en la memòria de personatges i lectors. El glop de tinta que li taca la cara el ridiculitza de manera definitiva i l'elimina de manera irreversible. El ridícul acaba amb el malvat; quan un antagonista genera una riallada, quan deixa de fer por i

respecte, aquest ha perdut tot el seu poder: ha quedat definitivament anorreat.

La maduresa progressiva de l'obra d'Hergé, que entrarà a partir d'aquest àlbum en la seva etapa de major complexitat de forma i contingut, es manifesta de forma clara en la seva actitud davant de la mort. Si abans el suïcidi era una acte bàrbar i un càstig, ara és vist com una decisió terrible, quelcom que ens posa a cara descoberta davant de les incerteses de l'existència. Un enigma. Potser per això, i amb uns elements icònics que no són pas gratuïts, Hergé, davant el suïcidi, ens proposa una gran taca de tinta i un gran interrogant.

Hem caminat damunt la lluna. Un bel morir...

El cicle lunar de les aventures de Tintín es va començar a publicar a la revista *Tintin* l'any 1950. Atesa l'extensió de la història, es va editar en dos volums, *Objectiu la lluna* –publicat l'any 1953– i *Hem caminat damunt la lluna*, que va veure la llum l'any 1954. Sense cap mena de dubte, ha estat la ficció més universalitzada de les creacions d'Hergé: sempre se n'ha valorat la seva dimensió precursora, la seva capacitat per avançar-se uns anys, amb rigor i esperit científic, al projecte Apol·lo XI integrat per Aldrin, Collins i Armstrong. Tintín va trepitjar la lluna el 25 de març de 1953, setze anys abans que, el 21 de juliol de 1969, Armstrong fes aquell petit pas per a un home, però gegant per a la humanitat.

No han estat els seus àlbums més venuts –aquest privilegi correspon a *El secret de l'Unicorn* i *El tresor de Rackham el Roig*, els títols que precisament serviran de base argumental per a l'adaptació cinematogràfica imminent d'Spielberg–, però és indubtable que el projecte aeroespacial sorgit del complex de Sbrodj (Sildàvia) constitueix un referent que s'ha instal·lat a l'imaginari col·lectiu amb una contundència comparable a l'empremta deixada per les obres de Verne, Conan Doyle o Stevenson. Tant és així que han estat freqüents els articles, exposicions i treballs que han mostrat i analitzat els encerts de l'anticipació hergeriana i els mitjans de comunicació han fet especial ressò de qualsevol descobriment ja anunciat a les vinyetes de l'autor belga; exemplar en aquest cas seria recordar el rebombori mediàtic de fa pocs anys quan es va poder comprovar científicament que, com es veia en els àlbums lunars, hi havia gel a la lluna. El cas extrem es dona en qualsevol aniversari al voltant del món de Tintín; tots els mitjans, de manera recurrent, destaquen el viatge a la lluna com la proesa més memorable de l'heroi.

Malgrat tot el que hem comentat, entre molts dels lectors i estudiosos de Tintín, aquests àlbums no semblen tenir un lloc tan privilegiat en el record i s'arriben a considerar, fins i tot, com una mena d'estrany parèntesi dins de la coherència narrativa del conjunt de les seves aventures. Sovint s'ha parlat d'una història massa freda, amb un excés de documentació científica que entorpeix el desenvolupament narratiu, un projecte no gaire reeixit que va deixar insatisfet el mateix autor ja que no va tornar a portar el seu personatge més enllà de, com diu a la darrera vinyeta dels àlbums, "la nostra bona i vella Terra" (Lluna, 62D3).

Per parlar-ne positivament o per retreure-li certs aspectes, és evident que s'ha insistit en només un aspecte de l'aventura, l'anticipació tecnològica, i s'ha oblidat de manera sistemàtica que en aquests dos àlbums, especialment en el segon, trobem una de les més apassionades i belles peripècies humanes creades per Hergé; no és estrany. Durant la realització d'aquesta aventura, l'autor belga es va veure submergit en una de les més intenses depressions de les moltes que van acompanyar la seva vida. Després de la guerra i de les depuracions que va patir, un cop endegat el projecte de la revista *Tintin*, que semblava restituir una certa normalitat a la seva vida, va venir la davallada emocional que el va prostrar amb terrible severitat.

220

La lluna d'Hergé no és només l'objectiu final d'una expedició científica. Després del cicle solar –*Les set boles de cristall* i *El Temple del sol*–, l'aventura que ens proposa Hergé no és només un repte tecnològic, sinó un viatge filosòfic. La lluna no és només un satèl·lit per explorar; la lluna és l'enigma pur, el desplaçament cap a l'ignot i la foscor. El viatge a la lluna és el viatge al cor de les tenebres.

Després de la preparació que suposa *Objectiu la lluna* –un excel·lent àlbum d'espionatge on es disposen tots els elements per al desenvolupament posterior–, *Hem caminat damunt la lluna* es converteix en la narració d'un viatge inquietant i obscur. Caracteritzat per un innegable aire èpic que reforcen els recurrents *hors de texte* –grans vinyetes panoràmiques sense text–, el color que domina a tota l'aventura és el negre, destacat sobre manera a més pel contrast que es produeix amb el color taronja llampant dels vestits dels astronautes. Negror que és la que correspon a l'espai, però que aquí es converteix en correlat de la foscor que cohesiona tota la peripècia. La idea de mort sobrevola totes les pàgines, de principi a fi, i és per això que el viatge d'anada és una experiència claustrofòbica, inquietant, amenaçadora, on el Capità es torna a convertir en un borratxo perillós que està a punt de provocar un accident fatal

(*Lluna*, 8ss); es baralla violentament amb els Dupond i Dupont fins al punt que aquests li exigeixen una reparació (*Lluna*, 18-19); en Tornassol està a punt de perdre els estreps (*Lluna*, 19D2), i fins i tot en Tintín escridassa el Capità (*Lluna*, 11C2); aquesta tensió es manifesta també en les reconciliacions, sovint acompanyades d'elements emotius i sentimentals (*Lluna*, 19C1). Tothom s'enfronta als seus més terribles fantasmes, l'alcoholisme –el Capità–, la bogeria –en Tornassol– o la solitud i la mort –en Tintín.

La mort amenaça constantment tots els personatges, des de la primera pàgina (*Lluna*, 1B2) a pràcticament la darrera (*Lluna*, 61C4); les sensibilitats estan a flor de pell, el viatge no és mai plaent, com mai pot ser-ho un descens als inferns. Arribar a la lluna no és motiu de joia per als qui participen en l'expedició; quan Tintín contempla un escenari que cap home ha vist abans, el paisatge de la Lluna, no es permet cap gran frase, cap vacil·lació poètica: “*És... com us ho diré? Un paisatge de malson, un panorama de mort, espantós de tan desolat... Ni un arbre, ni una flor, ni un bri d'herba... Cap ocell, cap soroll, cap núvol.*” (*Lluna*, 24D2). Entrar al coet és com fer-ho “*dins una tomba*” (*Lluna*, 60D3) ja que el viatge a la lluna és el viatge a la mort. La lluna d'Hergé és una lluna negra, lorquiana, poderosa i terrible, magnètica i destructiva. Lluna simbòlica, mitològica, reveladora de les profundes contradiccions que sacsegen la consciència humana.

La mort no és només una possibilitat més o menys remota; s'hi han d'enfrontar quan estan a punt de ser atrapats per l'òrbita d'un satèl·lit d'Adonis (*Lluna*, 9ss), quan la presència insospitada dels Dupond i Dupont –sempre còmica, aquí tràgica– els obliga a gastar més reserves d'oxigen que les previstes (*Lluna*, 3D2) o quan el pèrfid coronel Jorgen Boris –ja coneixíem la seva maligna condició des d'*El ceptre d'Ottokar*– intenta abandonar mitja expedició a la Lluna (*Lluna*, 42ss). La mort és fa evident, real, tangible amb la mort accidental del coronel esmentat i amb la contemplació del seu cadàver –en recordem algun altre en tots els altres àlbums? (*Lluna*, 52C4); però és potser l'enginyer Wolff i el seu heroic suïcidi el que acaba per convertir *Hem caminat damunt la lluna* en el llibre més existencialista de tota la col·lecció. Aquest personatge és, sens dubte, un dels més interessants de l'univers d'Hergé per la seva intensa ambigüïtat; ludòpata, pusil·lànim i covard és un traïdor, un titella a les mans dels espies internacionals que el coaccionen. Però al mateix temps, i aquí emergeix la seva grandesa, és capaç d'un sacrifici excepcional llançant-se a l'espai –i a una mort segura– per estalviar oxigen i així per poder salvar tots els membres de l'expedició. En la primera versió publicada a la revista *Tintin*, les darreres paraules

escrites per Wolff són terribles: “*Lorsque vous trouverez ces lignes, je me serai jeté dans le vide. Inutile de me rechercher. Vous savez bien que j’aurai disparu à jamais dans l’espace. Moi parti, peut-être aurez vous assez d’oxygène pour arriver sains et saufs jusqu’à la Terre. Adieu, et pardonnez-moi le mal que je vous ai fait*”. L’acció és tan terrible i trasbalsadora que els editors van obligar Hergé que, quan l’aventura es publicà en àlbum, el text de la nota que deixa el suïcida obrís alguna impossible porta a l’esperança: “*Pel que fa a mi, potser un miracle em permetrà que me n’escapi, també*” (Lluna, 55A3). L’autor belga sempre va considerar que aquestes breus paraules eren un error, una imposició que es va veure obligat a acceptar; “*he acabat per cedir i per escriure aquesta bestiesa*”, confessava a Numa Sadoul en el cèlebre llibre *Converses amb Hergé*. I precisava de forma inequívoca: “*No hi ha miracles possibles: Wolff està condemnat de totes maneres, i ell ho sap més que ningú*”.

 222

En el sever entorn moral dels anys cinquanta, Hergé planteja, en una publicació adreçada als joves, un dels temes tabú de la societat occidental; l’autor belga és ja un artista madur que mira la realitat des de la complexitat. Més enllà de les prohibicions i els prejudicis morals, les pàgines de *Tintin* es converteixen ja en aquests anys en un terreny fèrtil per poder parlar de la vida i de la mort, per reflexionar sobre la soledat, per mirar els fantasmes personals i col·lectius i intenta entendre la nostra contradictòria, rica i multiforme identitat.

Deia Petrarca, amb bellesa i intel·ligència pròpies que *un bel morir tutta una vita onora*; Wolff converteix en epitafi el bell vers del toscà i el seu suïcidi, com no podia ser d’una altra manera, genera un respecte gairebé sagrat en Tintín i el Capità. Si aquest darrer l’havia tractat amb el màxim menyspreu, com un miserable traïdor indigne de la seva misericòrdia, un cop és conscient del seu sacrifici, passa a considerar-lo un veritable heroi. La mort redimeix el miserable, el transforma i, als ulls dels lectors –lectors majoritàriament joves, recordem–, el suïcidi se’ns presenta amb una transparència absoluta, allunyat de les visions tradicionals judeocristianes, amb una notable ambigüitat, més enllà del tabú i les prohibicions, i obre interrogant i dubtes infinits, com l’espai al qual es llança Wolff.

Tintín al Tibet. Amistat i sacrifici

El títol que tradicionalment ha estat considerat el volum més espiritual de la col·lecció i, sense cap mena de dubte, una de les peces més exquisides i complexes de *Les aventures de Tintín* es va

començar a publicar a la revista *Tintin* l'any 1958 i va sortir per primer cop com a àlbum l'any 1960.

En aquells anys, Hergé arrossegava una profunda crisi personal; després d'anys d'haver estat casat amb Germaine Kieckens, la relació que havia iniciat amb Fanny Vlamynck, una jove col·laboradora dels Studios Hergé –els estudis que treballaven a ple rendiment per atendre tots els compromisos de la *Factoria Tintín*–, l'havia dut a iniciar un procés de separació matrimonial. Per a algú com Hergé, educat en el catolicisme més estricte i que sempre havia combregat amb la doctrina més ortodoxa, aquesta nova circumstància personal suposava un veritable terratrèmol, una fractura dels seus principis i un replantejament vital que afectava la seva visió personal del món. Les angoixes i incerteses, els dubtes i les pors es van manifestar en una sèrie de malsons obsessius que el van portar a visitar un psicoanalista deixeble de Jung –ja no un capellà, com havia fet en altres moments de la seva vida–, que va començar a analitzar i dissecar uns malsons on el color blanc era obsessiu. El metge li va recomanar que deixés de dibuixar l'aventura de Tintín que estava preparant, una narració gràfica on el color blanc era obsessiu i omnipresent; afortunadament Hergé no li va fer cas i va poder exorcitzar els seus dimonis gràcies a *Tintín al Tibet*.

223

Si recordem l'argument, ens vindrà a la memòria com, a l'inici de l'àlbum, Tintín rep la notícia del retorn del seu amic Xang, que no veia des dels temps d'*El lotus blau*; gairebé al mateix temps, però, s'assabenta del terrible accident de l'avió en què viatjava, estavellat a les muntanyes de l'Himàlaia. Estranys somnis li faran concebre la irracional esperança que Xang, malgrat totes les evidències, és viu, i a partir d'aquest moment començarà una recerca impossible de l'amic perdut. Acompanyat d'en Milú, el Capità i el xerpa Tharkey, res –ni assenyats consells, ni allaus ni ietis– podrà fer trontollar la seva fe, que es veurà recompensada amb el retrobament de l'amic estimat.

Escrit, com hem explicat, en un moment de terribles angoixes personals, *Tintín al Tibet* és el més intens, espiritual i autobiogràfic dels llibres forjats per Hergé, un veritable camí d'ascensió i d'autoconeixement que duu el personatge –i l'autor– a un final on troba la llum que li permet foragitar els monstres –el ieti– i recuperar així la pau interior perduda –Xang, el passat, el paradís perdut.... Obra de recerca interior dominada de dalt a baix pel color blanc de la neu que embolcalla tota l'aventura, àlbum fascinat per l'espiritualitat oriental –que en aquells anys despertava en Hergé un notable interès–, el llibre ens mostra un Tintín que, significativament, és

batejat pels lames del monestir de Khor-Biyong amb el nom de Cor Pur (*Tibet*, 44C2).

En un llibre d'aquestes característiques, un llibre intens i apassionant que neix i es desenvolupa com un exercici d'autoanàlisi, no és estrany que la presència de la mort sigui obsessiva; enfrontats a la reflexió sobre la nostra existència, la reflexió sobre la mort sorgeix de forma natural i necessària. En cap àlbum com aquest veurem Tintín tan desconsoladament commogut (*Tibet*, 5A3), en cap altra aventura veurem una escena tan trasbalsadora com la que veiem a les muntanyes de l'Himàlaia quan el nostre heroi, el Capità, Milú i un petit equip d'expedicionaris arriben a les restes de l'avió estavellat a les muntanyes quan s'apropava a Katmandú. En aquell silenciós i immens cementiri blanc, la ferralla de l'avió emergeix com un monstre prehistòric i la impressió de desolació és absoluta, devastadora. Enmig d'aquell malson blanc, Tintín troba un objecte que resumeix la intensitat de l'escena, un petit osset de pelfa amb una de les potes seccionades (*Tibet*, 29A1), record dolorós de la nena perduda i evidència palpable d'un futur que no existirà. En aquell moment, davant del misteri de la mort, el capità Haddock, potser per primer cop, plora.

224

En aquest context de reflexió sobre el misteri de la mort, el suïcidi sorgeix amb una força especial. De suïcida es titllada repetidament la decisió de Tintín d'anar a buscar el seu amic Xang i al voltant de la mort voluntària es desenvoluparan algunes de les vinyetes més intenses de tota la col·lecció (*Tibet*, 40-41): després d'una complexa ascensió i d'una incòmoda relliscada, el Capità es troba en una situació irreversible, sostingut a través d'una corda per en Tintín i penjat al buit de l'Himàlaia. Sap que en Tintín no només no podrà remuntar-lo, sinó que, de forma irreversible, si no es deslliga, el seu pes se'ls emportarà tots dos al buit; aquest mariner perdut entre les muntanyes prega al seu amic que talli la corda perquè aquesta és l'única manera que almenys un dels dos pugui salvar la vida. Davant de la presumible negativa, el Capità decideix tallar la corda, immolar-se per a salvar el seu amic alliberant-lo del seu pes. I ho fa sense estridències, sense renecs, amb la serenitat que deu donar saber que mors per qui i amb qui més estimes; finalment, l'arribada d'en Tharkey, el xerpa, solucionarà miraculosament una situació que semblava destinada a la tragèdia.

Com mai havia passat al llarg dels àlbums precedents, la mort és contemplada cara a cara, però sense escarafalls, dramatismes ni tampoc tòpics. Haddock remuga davant la decisió de llevar-se la vida – “*Doncs bé, ja ho faré jo! On és el ganivet? Apa. I tallem les amar-*

res!" (*Tibet*, 40D3) –, però no dubta. La vida pròpia no és el valor suprem, abans hi ha la dignitat i l'amistat, en definitiva, l'amor cap als altres. El sacrifici és testimoni d'una creença en uns valors determinats, morir a les sagrades muntanyes de l'Himàlaia és convertir-se en un màrtir en el seu significat més propi, quelcom que dóna testimoni d'una creença, d'una fe: l'amor cap als altres. Davant d'aquest misteri, no hi ha espai per a la feblesa en cap moment de l'aventura; Tintín no veu defallir mai la seva fe en el fet que Xang continua viu i la por a la mort en cap moment condiona cap de les seves decisions. El capità Haddock intenta desenfundar la seva navalla per tallar la corda –gairebé un cordó umbilical– que el lliga a la vida i al seu estimat fill espiritual, en Tintín, amb la certesa profunda que aquesta és l'única decisió possible.

Més enllà de visions simplistes sobre el suïcidi, contemplat com un acte bàrbar i un càstig diví a *El lotus blau*, superant les incerteses que es plantejaven a *Tintín al país de l'or negre*, plantejat sense els eufemismes de la nota que deixava en Wolff a *Hem caminat damunt la lluna*, un Hergé madur i en crisi personal planteja a *Tintín al Tibet* la certesa que podem decidir sobre la nostra vida i la nostra mort quan hi ha valors suprems a defensar.

En definitiva, l'àlbum ens formula l'assumpció que el suïcidi és quelcom extremadament complex que va més enllà de les condemes unívocues i dels tabús amb què la nostra cultura l'ha castigat tradicionalment; el Capità finalment se salva, però la fermesa i la generositat amb què s'enfronta a la mort queda a la memòria dels lectors com un dels actes més fermes que mai hem llegit. Quan sovint es recorda el vell llop de mar com un simple mariner rondinaire, simpàtic gràcies als seus exabruptes originals i creatius, fóra bo recordar que, més enllà de l'insult –elevat per ell a la categoria de veritable disciplina artística–, hi ha un personatge d'una riquesa i complexitat úniques.

Vol 714 a Sidney. El suïcidi secret

El que seria el penúltim títol de la col·lecció es va començar a publicar a la revista *Tintin* l'any 1968 i va ser editat com a àlbum l'any 1969. Si pensem en aquesta singular aventura desenvolupada als mars del Sud, tots recordarem com els nostres herois es retroben amb vells amics i enemics –el pilot estonià Piotr Szut, Rastapopulos o el capità Allan Thompson– i com coneixen personatges nous tan pintorescos que van des del multimilionari Laszlo Carreidas fins a uns enigmàtics extraterrestres dels quals no arribem a veure la

cara. Àlbum característic de final de cicle on Hergé revisa autopa-ròdicament el seu univers –res podia ser igual des de la publicació, l'any 1963, de *Les joies de la Castafiore*, possiblement l'obra mestra de la col·lecció i un dels llibres essencials del segle XX–, *Vol 714 a Sidney* és un àlbum que sovint ha estat llegit com un títol menor; error greu, ja que les seves seixanta-dues pàgines amaguen un relat d'aventures excel·lent –alguns estudiosos han analitzat la sèrie te-levisiva *Lost* com una revisió-homenatge a l'àlbum d'Hergé–, una reflexió postmoderna sobre els elements al voltant dels quals es construeix la ficció i una sòlida, amarga i madura reflexió sobre els difusos límits existents entre el bé i el mal.

Un llibre que evoluciona cap al que podríem anomenar *burlesque* sembla un terreny poc propici per parlar del suïcidi amb la intensitat amb què s'havia fet en títols precedents. Efectivament, així és: no hi trobem referències a aquesta decisió, però estudis recents sobre l'entorn d'Hergé –la bibliografia al voltant de l'autor belga i la seva obra comença a ser amplíssima, gairebé inabastable– han fet públics alguns esdeveniments inquietants i trasbalsadors.

A inicis dels anys seixanta, el *fenomen Tintín* començava ja a prendre volada més enllà del simple èxit comercial. Eren anys d'èxit ple i rotund, els seus àlbums no només es venien àmpliament a tot el món francòfon, sinó que ja començava el procés de traducció a dotzenes i dotzenes de llengües i varietats dialectals que el conver-tirien en quelcom universal. Encara l'*Asterix* creat per Goscinny i Uderzo no era rival i el reconeixement es manifestava no només en les vendes dels àlbums, de la revista *Tintin* i de mil i un *gadgets* i productes derivats, sinó en el fet que ja començaven a publicar-se articles que analitzaven l'autor i la seva obra. L'any 1959, la presti-giosa editorial Gallimard havia publicat el llibre de Pol Vandromme *Le monde de Tintin*, al temps que la presència d'Hergé als mitjans de comunicació era gairebé constant. Fins i tot el president De Gaulle declarava que el seu únic rival en el món francòfon, aquell que gosava superar-lo en universalitat, era... Tintín.

Els lectors sovint enviaven cartes a Hergé que ell s'esforçava a contestar personalment. En moltes d'elles hi havia demandes di-verses: un dibuix dedicat, que portés en Tintín a la ciutat o el país del lector, que tornés a fer sortir un personatge determinat... Una demanda força curiosa que no era estranya, i que òbviament no es podia atendre, era aquella en què la lectora o el lector demanava aparèixer en un àlbum; per això, enviava una foto i expressava la il·lusió que el seu rostre sortís entre els molts personatges sense nom que fan la seva discreta aparició al voltant de Tintín; sortir en

una vinyeta al costat de l'heroi..., infantil i entenedridora fantasia.

L'any 1962, un jove lector de dinou anys, Jean Taussat, va enviar una carta d'aquestes característiques a Hergé acompanyada d'algunes fotos seves. Signava amb el creatiu sobrenom de Jean Tauré de Bessat i hi explicava la seva profunda admiració pels àlbums de la col·lecció i com els personatges que hi apareixien havien estat veritables amics al llarg de la seva vida; fruit d'aquesta relació tan íntima amb aquests éssers de ficció, sorgia el somni i la demanda: "fóra possible, en una propera aventura, aparèixer en una vinyeta donant la mà al capità?" D'aquesta manera podria viure "més intensament en un món inaccessible per la vulgaritat i el mal".

A Hergé, potser per la barreja "d'espontaneïtat, senzillesa i entusiasme" –així ho deia la carta amb la qual li va contestar–, li va plaure molt aquesta demanda i li va semblar una idea simpàtica i possible de dur a terme. Això sí, amb dues condicions: que no tingués pressa i que aquest fos un secret entre autor i lector. Jean Taussat va acceptar entusiasmat les condicions proposades.

Els anys van anar passant i diversos projectes d'Hergé van anar desenvolupant-se. *Les joies de la Castafiore* es va publicar com a àlbum l'any 1963 i tot seguit es va iniciar una aventura, *Tintín et les bigotudos*, que es va interrompre diverses vegades fins que, anys després, el 1976, prendria la forma de *Tintín i els pícaros*, darrer títol de la col·lecció. Abans d'això, al llarg de 1967, Hergé i el seu equip de col·laboradors van anar donant forma a *Vol 714 a Sidney*; malgrat el pas dels anys i la magnitud de la feina duta a terme, l'autor belga no havia oblidat el compromís formulat amb Jean Taussat i, així, a la penúltima pàgina de l'àlbum, va decidir donar el rostre d'aquell entusiasta lector a un jove periodista televisiu que dóna la mà al capità Haddock (*Vol*, 61C). En una carta datada l'any 1967, Hergé anunciava a Taussat aquest privilegi excepcional, la realització del seu somni al temps que, elegantment, s'excusava per la tardança. Mai va obtenir resposta. Hergé va donar l'assumpte per tancat i, com feia sempre, les cartes rebudes i les còpies de les missives enviades van passar a ser escrupolosament arxivades.

Hergé mai va saber que, el 8 de novembre de 1965, Jean Taussat s'havia suïcidat. La carta que li va enviar dos anys després potser es va perdre. O potser els pares ni la van obrir. O la van destruir. Semblava que la mort del jove enterrava també un estrany secret, una singular mostra de complicitat entre un artista i el seu públic que mai es revelaria. Quaranta anys després d'aquests esdeveniments, quan ja Hergé era mort, a partir de la publicació de part de la correspondència de l'autor belga i de l'aparició de sòlides biogra-

fies –fins a quatre se n’han publicat fins ara–, els germans de Jean Taussat van anar lligant caps i així van descobrir que Jean Tauré de Bessat era en realitat el seu germà i que aquest havia mort sense saber que la seva fantasia s’havia fet realitat: que formava part de *Les aventures de Tintín* i que havia aconseguit una estranya eternitat on, per sempre més, estaria encaixant la mà del capità. El suïcidi del lector, aquesta era la darrera peça que ens faltava en aquest singular recorregut; Jean Taussat havia fugit definitivament de *la vulgaritat i el mal* i ho feia passant a formar part d’un univers de paper, traspasant els límits entre el món real i el món de la ficció i fonent-se amb aquells personatges que l’havien acompanyat al llarg del seu recorregut vital.

Una conclusió

Les aventures de Tintín han estat una de les obres fonamentals de la cultura de masses del segle XX. A través dels àlbums de la col·lecció, els lectors d’arreu del món hem anat descobrint que el món que ens envolta és multiforme i divers, a voltes magnífic, de vegades terrible. A les seves pàgines, el món se’ns ha mostrat com quelcom proper, real, i hi hem descobert mil i una coses: paisatges, cultures, emocions... També, potser per primer cop, se’ns ha mostrat com el mal existeix i es manifesta de moltes i molt diverses maneres: tràfic de drogues, tràfic d’armes, assassinats, segrestos, tràfic d’esclaus... Al mateix temps, però, hem vist com aquest mal no és una entitat invencible, sinó que pot ser vençut des de la dignitat i el coratge.

I més enllà del bé i el mal, la mort, el gran enigma. I com a manifestació màxima d’aquest enigma, el suïcidi. Hergé va anar creixent com a artista i com a ésser humà a mesura que anava desenvolupant els diversos àlbums. Des d’un grafisme elemental i una ideologia simplista, des de visions reduccionistes i senzilles sobre la realitat, l’artista belga va anar evolucionant fins a oferir complexes obres de ficció excepcionalment dibuixades i documentades que oferien una mirada carregada de matisos sobre el món que ens envolta.

El suïcidi, des d’aquesta perspectiva, va ser quelcom mostrat; més enllà del tabú i el silenci que ha envoltat sempre aquesta decisió sobre la pròpia existència, Hergé va voler fer aparèixer el suïcidi; la seva mirada sobre aquest acte va anar evolucionant, enriquint-se, oferint diverses perspectives que anaven més enllà de silencis i condemnes. En una obra inicialment adreçada a nens i joves –tot i que carregada d’una profunditat que permet l’aproximació apassionada del lector adult–, Hergé va voler parlar d’allò prohibit.

Inicialment el suïcidi va aparèixer com quelcom bàrbar, incompreensible, potser un càstig diví –*El lotus blau*–; posteriorment va ser contemplat com un gran interrogant –*Tintín al país de l'or negre*–, un enigma que arribava a despertar admiració i respecte –*Hem caminat damunt la lluna*. Finalment –*Tintín al Tibet*– se'ns va mostrar com una decisió suprema que demostrava la força de l'amistat i l'amor. Suïcidis reeixits –Matsuhirato, Wolff–, suïcidis fracassats –Müller, Haddock–, suïcidis reals i secrets –Jean Taussat–, tots ells van sorgir al voltant de Tintín i de les seves aventures. Els milions de lectors que al llarg de decennis ens hem apropat a aquesta obra de ficció hem descobert moltes coses que ens han ajudat a entendre'ns millor a nosaltres mateixos i a comprendre el món en què estàvem abocats a viure; Hergé ens va parlar –ens segueix parlant– de la vida i de la mort, i ho va fer amb transparència, amb una mirada oberta, amb la plena consciència que, darrere els grans enigmes –la mort o el suïcidi–, no poden haver-hi silencis sinó mirades franques i fermes. Mirades franques i fermes com una encaixada de mans al capità Haddock.

Pistes bibliogràfiques

 229

Al llarg d'aquest assaig hem consultat i rellegit els 23 àlbums de *Les aventures de Tintín* publicats per l'editorial Joventut des de 1964 i traduïts per Joaquim Ventalló. Cal igualment recordar que hi ha una altra excel·lent versió en català de la col·lecció, la publicada per Casterman/Panini a inicis de l'any 2000 i traduïda per l'equip Link.

Al voltant de la mort i el suïcidi

ANDRÉS, RAMÓN. *Historia del suicidio en Occidente*. Península, Barcelona, 2003

ARACIL, LLUÍS V. *La mort humana*. Empúries, 1998

DURKHEIM, ÉMILE. *El suicidio*. Akal, Barcelona, 1998

ESTRUCH, JOAN; CARDÚS, SALVADOR. *Plegar de viure: un estudi sobre els suïcidis*. Edicions 62, Barcelona, 1988

KÜBLEER-ROSS, ELIZABETH. *La mort: una aurora*. Luciérnaga, Barcelona, 1992

KÜBLEER-ROSS, ELIZABETH. *Los niños y la muerte*. Luciérnaga, Barcelona, 1995

Al voltant de Tintín i Hergé

ASSOULINE, PIERRE. *Hergé*. Barcelona, Destino, 1997

FARR, MICHAEL. *Tintin, el somni i la realitat*. Barcelona, Zendera Zariquey, 2002

GODDIN, PHILIPPE. *Chronologie d'une oeuvre. Tome I-VI*, Brussel·les,

Moulinsart, 2000-2008

GODDIN, PHILIPPE. *Lignes de vie*. Brussel·les, Moulinsart, 2007

PEETERS, BENOÎT. *Tintín y el mundo de Hergé*. Barcelona, Juventud, 1990

SADOUL, NUMA. *Converses amb Hergé*. Barcelona, Joventut, 1986

SOUMOIS, FREDERIC. *Dossier Tintin*. Brussel·les, Jacques Antoine, 1989

Joan Manuel Soldevilla Albertí
Catedràtic de llengua i literatura
Institut Ramon Muntaner (Figueres)
jsoldevi@xtec.cat