Tintín en Hispanoamérica: Augusto Monterroso y los estereotipos del cómic

Para muchos escritores 'modernos', la cultura de masas –o 'popular', en el sentido actual de la palabra– fue el enemigo por excelencia de la literatura, contra el cual había que defenderse con una fe, tan heroica como inoperante, en la pureza estética. En las últimas décadas, ha caído este muro que separaba, o pretendía separar tan tajantemente la cultura 'alta' de la masiva, y el escritor, en tiempos postmodernos, se ha visto obligado –a regañadientes en ocasiones, gozosamente en otras– a enfrentarse al mundo del cine, del *best-seller* y el cómic, de la radio, la televisión y el vídeo, incorporando estos nuevos géneros (¿sub?)artísticos como temas, pero también rítmica e intertextualmente en la escritura. Dentro del contexto hispanoamericano, destacan, en este sentido, narradores como Manuel Puig y Antonio Skármeta, y poetas como Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.

El presente artículo tratará de lo que Carlos Monsiváis ha llamado la «penetración cultural» de Estados Unidos y Europa en Hispanoamérica: es decir, la penetración de una visión del mundo y una serie de valores principalmente 'primermundistas', exportadas por los medios de comunicación, y digeridas más o menos pasivamente por los lectores, oyentes y televidentes de la América hispana[1]. De un modo particular y quizás ejemplar, me interesa ver cómo esta penetración cultural se efectúa a través de la recepción en Hispanoamérica de los comics de Hergé y examinar, a continuación, cómo el cuentista guatemalteco Augusto Monterroso, responde intertextualmente a ella en dos narraciones de su libro *Obras completas (y otros cuentos)*.

Walt Disney en Hispanoamérica

A comienzos de los años setenta, Ariel Dorfman y Armando Mattelart publicaron *Para leer al Pato Donald*, un ensayo que denuncia la ideología

[1] *Monsiváis, «Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)», en Pablo González Casanova, coord.,* No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina, *México, Siglo XXI-UNAM, 1983: 75-89.*

imperialista propagada por Walt Disney en Hispanoamérica. Los autores desarticulan (desde una perspectiva rigurosa pero seductoramente marxista) la supuesta universalidad del mundo de Disney, para señalar que éste no es sólo un acto de propaganda del *American way of life*, sino también una representación del *American dream of life:* o sea, de la forma en que la burguesía norteamericana ha soñado (y sigue soñando) el mundo y la vida.

En Disney, los hispanoamericanos aparecen engalanados con la parafernalia de los estereotipos folclóricos; «Aztecland» e «Inca-Blinca» son retratados, como señalan Dorfman y Mattelart, con todo el pintoresquismo de un folleto turístico:

> Es indudable que Aztecland es México: todos los prototipos del «ser» mejicano de tarjeta postal se guarecen aquí. Burros, siestas, volcanes, cactus, sombreros enormes, ponchos, serenatas, machismo, indios de viejas civilizaciones. No importa que el nombre sea otro, porque reconocemos y fijamos al país de acuerdo con esta tipicidad grotesca. El cambio de nombre, petrificando el embrión arquetípico, aprovechando todos los prejuicios superficiales y estereotipos acerca del país, permite *Disneylandizarlo* sin trabas. Es México para todos los efectos de reconocimiento y lejanía marginal; no es México para todas las contradicciones reales y conflictos verdaderos de ese país americano[2].

Según esta visión, Hispanoamérica sigue anclada *–disneylandizada–* en el pasado de sus civilizaciones precolombinas, carece de estructuras modernas, y se ve condenada al inmovilismo de una circularidad sin salida posible, que reina siempre en el universo de Disney. Los hispanoamericanos aquí son unos buenos salvajes ingenuos, infantiles (aunque sin la inteligencia de los niños de metrópolis), indefensos contra el saqueo de conquistadores pasados y presentes (los «chicos malos»), necesitados de la protección que les ofrecen Donald y sus amigos, e indiferentes al oro que éstos les quitan o 'compran'.

Es esta visión del continente petrificado en un subdesarrollo inmutable, la que objetan Dorfman y Mattelart, por las nefastas consecuencias que su recepción acarrea en un público lector urgentemente necesitado de cambios: «Estas historietas son recibidas por los pueblos subdesarrollados como una manifestación plagiada del modo en que se les insta a que

[2] Para leer al Pato Donald, *Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2ª ed., 1973: 57. Compárese la visión de Inca-Blinca: «Quién podría negar que el peruano (...) es somnoliento, vende greda, está acuclillado, come ají caliente, tiene una cultura milenaria, según los prejuicios dislocados que se proclaman en los mismos afiches publicitarios. Disney no descubre esta caricatura, pero la explota hasta su máxima eficacia encerrando todos esos lugares comunes sociales, enraizados en las visiones del mundo de las clases dominantes nacionales e internacionales, dentro de un sistema que afianza su coherencia» (69).*

vivan y el modo en que efectivamente se representan sus relaciones con el polo central». Los autores concluyen el libro con una aseveración lapidaria: para un hispanoamericano, «leer Disneylandia es tragar y digerir su condición de explotado» (157).

Para leer a Tintín

Walt Disney sueña el mundo como una fuente inagotable de tesoros (y aventuras) para el consumo de sus héroes. En el sueño del belga Hergé, Tintín también pasea por el mundo buscando aventuras, o cayendo en ellas casualmente a la vez que endereza entuertos y rescata a amigos secuestrados. Sin embargo, los puntos de vista son levemente divergentes: la ideología materialista de Disney se trueca, en el personaje de Tintín, por una ideología cristiana más 'filantrópica', y de hecho, es notable que el 'héroe' de Hergé no suele aceptar los tesoros que se le ofrecen. No obstante esta diferencia, la visión estereotipada presente en las tres 'aventuras' situadas en Hispanoamérica –*La oreja rota* (1937), *El templo del Sol* (1949) y *Tintín y los pícaros* (1976)–, posee un parentesco indiscutible con la de Disney: el ingenuo 'salvaje', atrapado en un presente arcaico y sin futuro, es irremediablemente inferior tanto a Tintín como a Donald.

La oreja rota trata de un crimen –un asesinato, asociado misteriosamente con el robo de una escultura indígena en un museo europeo–, que lleva a Tintín a la república hispanoamericana de San Teodoro, donde sucesivos golpes de Estado suben y bajan del poder a dos generales igualmente corruptos: Tapioca y el revolucionario Alcázar. En un clima crispado de violencia interna, Alcázar, aconsejado y sobornado por un representante de la General American Oil Company, declara la guerra contra el país vecino de Nuevo-Rico, cuyos gobernantes, a su vez, actúan según los consejos y sobornos de British South-American Petrol[3]. No sólo los dirigentes, sino todos los hispanoamericanos, en esta 'aventura' de Tintín, carecen de principios éticos, son corruptos, incompetentes (los atentados terroristas fracasan absurdamente) e inconstantes (el pueblo celebra con las mismas ¡vivas! la llegada al poder de los dos generales).

La decadencia de la vida en la ciudad contrasta, sin embargo, con el primitivismo 'natural' de las tribus indígenas en la selva. Tintín se hace amigo de los arumbayas, una tribu de 'buenos salvajes' (aparte del brujo, que quiere matar a Milú), y es tomado preso por sus enemigos, los rumbabas: unos salvajes decididamente malos, y especialistas en la reducción

[3] La oreja rota, *Barcelona, Juventud, 1974: 33, 42. La guerra por los campos del Gran Chapo, supuestamente ricos en petróleo, constituye una alusión clarísima a la guerra del Chaco (1932-1935).*

de cabezas. El explorador inglés Ridgewell explica cómo los rumbabas van a «cortarnos la cabeza, y luego, mediante un proceso muy ingenioso, la reducirán al tamaño de una manzana». Afortunadamente, Ridgewell logra engañarlos mediante un acto de ventrilocuismo, diciendo, por boca del dios de la tribu, que no se acepta el sacrificio: los indígenas, venerándolos como seres supranaturales, liberan a ambos europeos (50-51).

Tintín y los pícaros, publicado en París en 1976, vuelve a la República de San Teodoro, donde los mismos generales siguen luchando entre sí por el poder. Sin embargo, el contexto político ha cambiado: si la guerra del Chaco sirve como el trasfondo de *La oreja rota*, Hergé se basa aquí en la Revolución Cubana y en las experiencias de Régis Debray con los tupamaros. Es notable, como en el libro anterior, que ninguno de los dos lados posee la más mínima ideología política, salvo la de la ambición personal desmesurada. Una vez más, la violencia, la traición y la ingenuidad (contrastada con la ingeniosidad de Tintín y sus amigos, tan pacíficos como leales) son características inalterables de los hispanoamericanos. Así, cuando Tintín quiere hacer prometer a Alcázar que no matará a nadie, después de tomar el poder, el general se enfurece con semejante idea, acusando a Tintín de traidor, y amenazándolo de muerte (después, obligado por la necesidad de la ayuda, el general se doblega a las condiciones del 'héroe')[4]. Tapioca, por su parte, se siente paralelamente mortificado cuando se le perdona la vida, implora que no lo deshonren de ese modo, y ambos generales se quejan amargamente de los jóvenes idealistas como Tintín, tan poco respetuosos con las viejas tradiciones (57).

Esta visión de la supremacía ética e intelectual del europeo se observa también en *El templo del Sol*, publicado por primera vez (en francés) en 1949[5]. Aquí, Tintín viaja al Perú con el capitán Haddock, en busca de su amigo, el profesor Tornasol, quien ha sido secuestrado y condenado a muerte por unos indígenas (quechuas), por haberse puesto un adorno sagrado de los incas. La pista de Tornasol conduce a los 'héroes' al Templo del Sol, escondido en las montañas, donde la sociedad incaica sigue milagrosamente en pie. Los dos amigos son apresados, y condenados a muerte junto con el profesor. No obstante, un truco del ingenioso Tintín sirve para liberarlos de la muerte.

La ideología de Hergé

Miguel Rojas Mix, en su artículo «Tintín: un héroe cristiano occidental», señala dos influencias determinantes en la formación ética e intelectual de

[4] Tintín y los pícaros, *Barcelona, Juventud: 43.*
[5] El templo del Sol, *Barcelona, Juventud.*

Hergé. En primer lugar, recorren su obra las huellas de su participación en los *scouts*, y el puesto de jefe de patrulla que obtuvo a los diecisiete años. Según el articulista: «La experiencia scoutista lo marcó indeleblemente, dándole una moral: las virtudes legendarias de lealtad, cortesía, dedicación, franqueza, etc., que él va a traspasar por entero a su héroe»[6].

Por otro lado, Rojas Mix destaca la influencia del movimiento político «Rex», inspirado en la Acción Francesa de Charles Maurras, que fue lanzado en 1925 en *XXème Siècle*, la revista donde él publicaba sus primeras historietas. El *rexismo* «defendía las jerarquías naturales al interior de la sociedad, el valor de la familia y la propiedad, la dignidad de la persona humana y creía que los pueblos de Occidente a través de la moral cristiana tenían la función 'misional' de restablecer el orden y defender la civilización en el Tercer Mundo». Uno de sus lemas era «Ni Washington ni Moscú» (158).

Como producto de estas dos influencias –los *scouts* y el Movimiento Rex–, Rojas Mix habla del colonialismo y del «mal disimulado racismo» de Hergé, recordando que en la versión original de *Tintín en el Congo*, Tintín se refiere al colonialismo como «una misión sagrada de la civilización» (160-161)[7]. En las aventuras propiamente hispanoamericanas, esta visión racista y colonialista se observa, según Rojas Mix, sobre todo en el exotismo, en la visión caótica de unas luchas sociales vaciadas de su contenido político, y en el papel que representa Tintín como «salvador» de la barbarie, de la ignorancia y del subdesarrollo (161-163).

La verdad es, sin embargo, que Tintín se preocupa muy poco por el destino de los países hispanoamericanos que visita. Intenta remediar, eso sí, las 'injusticias' que encuentra en el camino, pero la amoralidad imperante en estos países, parecería estar demasiado arraigada para que él interviniera como «salvador». De hecho, su participación en la vida política hispanoamericana se debe, en cada momento, a factores puramente estratégicos: la búsqueda de la escultura robada en *La oreja rota*, del Profesor Tornasol en *El templo del Sol*, y de Bianca Castafiore en *Tintín y los pícaros*.

Charles Wiener y Hergé

Aparte de las influencias señaladas por Rojas Mix, habría que resaltar el impacto de *Pérou et Bolivie* (1880), de Charles Wiener, en la visión

[6] Araucaria de Chile *27, Madrid (1984): 156.*

[7] *Estas ideas de Rojas Mix son compartidas por Valentine Cunningham, en un artículo «Xenophobia for Beginners», quien destaca cómo Tintín critica sólo el imperialismo ajeno (recuérdese el papel de las compañías norteamericana e inglesa en* La oreja rota*): «Hergé appears to criticise only the imperialism of nations other than his own. The behaviour abroad of Germans, Russians, Greeks, Americans, Britons and Japanese is what appals Tintin»* (Times Literary Supplement, *25 de Noviembre de 1983: 1316).*

que tiene Hergé de Hispanoamérica[8]. Este libro fue el resultado de una expedición arqueológica y etnográfica de dos años (1875-1877), dirigida por el propio Wiener, que volvió a Francia con cuatro mil piezas para el nuevo Muséum Ethnographique de París[9]. Los dibujos de *Pérou et Bolivie* han dejado una huella inconfundible en el dios solar y las momias incaicas de *El templo del Sol*, pero incluso más importante, quizás, ha sido la influencia sobre Hergé de la celebración que hace Wiener de la civilización incaica, y sus lamentos por la decadencia de la cultura indígena posterior a la Conquista.

En el prólogo del libro, Wiener declara su intención de rescatar del olvido la grandeza de la sociedad incaica precolombina: «Ce soleil des incas brutalemente éteint à l'apparition de la croix espagnole» (ii). En cambio, el etnógrafo francés consideraba el país que él visitó, a finales del siglo pasado, un lugar irremediablemente decadente y corrupto. Incluso los 'blancos', tan bien adaptados –en apariencia– a la sociedad peruana, pronto se corrompían: «Des familles de sang complètement blanc commencent généralement à dépérir à la troisième génération et s'éteignent dans un incurable rachitisme» (30)[10].

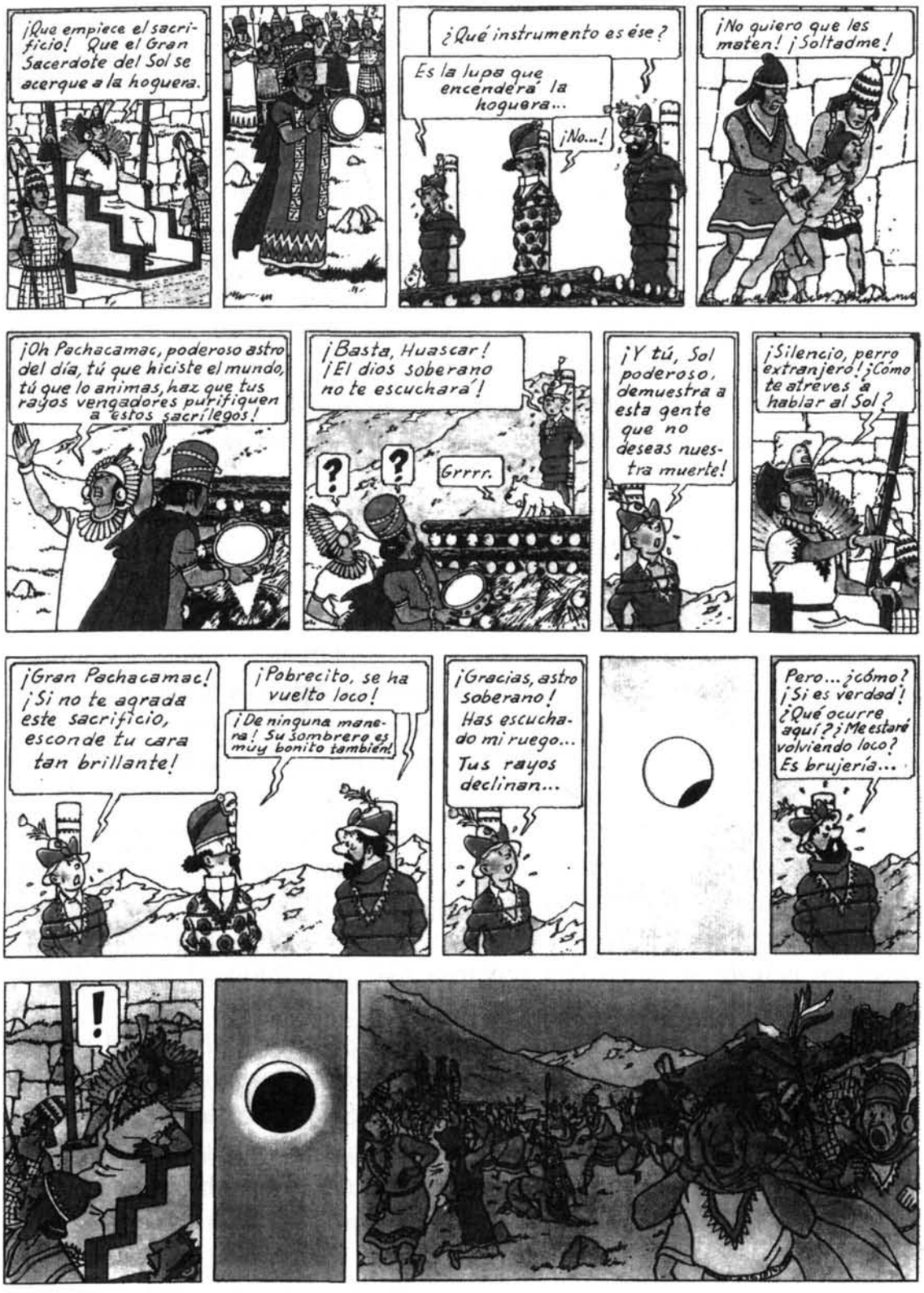
Los indígenas, por su lado, despojados de la fuerza unificadora del Inca (748), se habían visto reducidos a un «déplorable état de faiblesse morale», un pálido remedo de sus antepasados: «l'homme autochtone du Pérou est si bien mort, que, sans le sceau de granit qui se trouve au bas de son extrait de naissance lacéré par le *conquistador*, on ne saurait croire qu'il ait jamais vécu» (732). Como soldados, dice Wiener, los indígenas retenían algo del valor sangriento de los incas, pero sin ningún sentido de patriotismo, y sin poder adaptarse a la 'modernidad' (en el furor de la batalla, inevitablemente, tiraban los fusiles, para atacar mano-a-mano con sus machetes)[11]. Habían perdido, eso sí, la tradición incaica del trabajo. El indígena «ne compte plus au point de vue économique», carecía del sentido de la propiedad privada que caracteriza (dice Wiener) a los pueblos que se desarrollan y se agrandan. En fin, el indígena peruano, bajo la

[8] *Harry Thompson ha subrayado la importancia del libro de Wiener en* El templo del Sol *(*Hergé and His Creation, *London, Sceptre, 1991: 136).*

[9] Pérou et Bolivie: récit de voyages suivi d'études archéologiques et ethnografiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes, *París, Librairie Hachette, 1880: viii.*

[10] *Hay algunos detalles de Wiener que Hergé modifica con bastante gracia. Por ejemplo, el* hidalguismo *enfermizo de la sociedad criolla condujo, según Wiener, a un ejército que contaba con un coronel por cada seis soldados (30); Hergé parodia esta situación al referirse a las condecoraciones repartidas con tanta facilidad por Alcázar, hasta el punto de tener 3.487 coroneles y sólo 49 soldados (*La oreja rota*: 22).*

[11] *Wiener ofrece una imagen grotesca de este salvajismo (estereotipado) de los indígenas: «Il se bat quand son officier le commande, sans conviction, mais avec une rage effrayante. Il ne blesse pas, il tue; alors sa figure mélancolique s'anime, son regard s'allume, sa bouche s'ouvre dans un large rire de satisfaction» (737).*


¡Que empiece el sacrificio! Que el Gran Sacerdote del Sol se acerque a la hoguera.
¿Qué instrumento es ése?
Es la lupa que encenderá la hoguera...
¡No...!
¡No quiero que les maten! ¡Soltadme!
¡Oh Pachacamac, poderoso astro del día, tú que hiciste el mundo, tú que lo animas, haz que tus rayos vengadores purifiquen a estos sacrílegos!
¡Basta, Huascar! ¡El dios soberano no te escuchará!
?
?
Grrrr.
¡Y tú, Sol poderoso, demuestra a esta gente que no deseas nuestra muerte!
¡Silencio, perro extranjero! ¿Cómo te atreves a hablar al Sol?
¡Gran Pachacamac! ¡Si no te agrada este sacrificio, esconde tu cara tan brillante!
¡Pobrecito, se ha vuelto loco!
¡De ninguna manera! Su sombrero es muy bonito también!
¡Gracias, astro soberano! Has escuchado mi ruego... Tus rayos declinan...
Pero... ¿cómo? ¡Si es verdad! ¿Qué ocurre aquí? ¿Me estaré volviendo loco? Es brujería...
!

mirada del francés, era poco más que un animal: «Il n'est pas même égoïste, il est nul, semblable à la bête qui boit quand ella a soif, qui va au pâturage quand elle a faim, sans emmagasiner l'eau, sans faire provision de fourrage» (736).

Este eurocentrismo puro y duro de Wiener, con su nostálgica visión de la grandeza perdida de los incas y de la degradación irreparable de la actualidad peruana (hispanoamericana), cabía muy bien dentro de la visión del mundo de Hergé. Éste traslada las ideas del francés a otro contexto histórico, pero Hispanoamérica, a mediados del siglo XX, sigue retratándose como un continente fatalmente condenado a una sucesión incesante de generales amorales y sangrientos, y a una decadencia *esencial*, en flagrante contraste con la grandeza esencial de la sociedad incaica anterior a la Conquista.

Monterroso y *El templo del Sol*

De acuerdo con las tesis de Wiener, hay un contraste, en *El templo del Sol*, entre la corrupción y la cobardía de los peruanos –blancos e indígenas– en Callao y Jauja, y la imagen grandiosa del Inca y sus seguidores, enclaustrados en un pasado inmortalizado. Hergé hace un gran esfuerzo por exaltar la nobleza de esta sociedad, mostrando comprensión por el odio del Inca hacia los conquistadores que saquearon las tumbas de sus antepasados[12]. No obstante, estos indígenas nobles no dejan de ser seres primitivos e ingenuos, fácilmente engañados por la astucia europea. Condenado a muerte –a la hora y en el día de su propia elección, según la merced ofrecida por el Inca–, Tintín lee, en un recorte de periódico, que habrá un eclipse solar en dos semanas más. Inspirado, el joven 'héroe' articula un plan...

En las últimas páginas de su libro, Hergé presenta a Tintín, al capitán Haddock y al profesor Tornasol, ataviados para el sacrificio encima de una hoguera. A la hora estipulada, el Gran Sacerdote del Sol se acerca con una lupa para encenderla, mientras otro sacerdote entona una oración al Sol –«¡Oh Pachacamac, poderoso astro del día, tú que hiciste el mundo, tú que lo animas, haz que tus rayos verdaderos purifiquen a estos sacrílegos» (58)–. De repente, Tintín lo interrumpe, pidiendo al «Sol poderoso»

[12] *En cambio, Hergé insiste en la excepcionalidad de 'saqueadores' posteriores como Wiener. La historia de* El templo del Sol *tiene que ver con una misteriosa enfermedad sufrida por siete arqueólogos, después de una expedición al Perú. Una vez liberado, al final del libro, Tintín le pide un favor al Inca: que libere también a estos hombres de su sufrimiento. Cuando el Inca argumenta que merecen el castigo, por haber violado las tumbas y robado tesoros sagrados, Tintín discrepa, señalando que su único deseo (como el de Wiener) fue el de divulgar por el mundo el esplendor de la civilización incaica (60).*

que demuestre su oposición al sacrificio: «¡Gran Pachacamac! ¡Si no te agrada este sacrificio, esconde tu cara tan brillante!»; y acto seguido, el eclipse comienza a tapar el sol, provocando en boca del Inca un enorme signo de exclamación («!»), y aterrando a los indígenas, que se arrodillan o huyen despavoridos. El Inca pide piedad –«¡Perdónanos, extranjero, te lo ruego! Haz que luzca el sol otra vez... ¡Te daré todo lo que pidas!»–, y Tintín accede a ordenar el fin del eclipse: «¡Oh Sol, poderoso astro del día, yo te conjuro! ¡Sé clemente y ten piedad de tus hijos y dales tu luz!». Cuando vuelve la luz, el Inca ordena la libertad de los tres amigos, agradeciendo al Sol «por haberte dignado escuchar al joven extranjero» (59).

Harry Thompson ha comentado que, a pesar de lo ingenioso de la escena del eclipse en *El templo del Sol*, Hergé nunca se sintió contento con ella: «In retrospect, one cut Hergé would have liked to have made was the ending. It reads ingeniously enough.(...) In real life, though, the Incas were astronomers of some expertise. As worshippers of the sun they would have known all about a solar eclipse, a lapse in accuracy that always disturbed Hergé»[13].

Monterroso y Tintín

La preocupación de Hergé estaba justificada: es justamente este *lapsus* que provoca una irónica respuesta de Monterroso, en el texto «El eclipse», publicado en *Obras completas (y otros cuentos)*[14]. Este breve relato cuenta la historia de fray Bartolomé Arrazola, perdido en «la selva poderosa de Guatemala», que se despierta rodeado por unos indígenas que están preparándose a sacrificarlo ante un altar. El fraile logra comunicarse a medias con ellos, usando las lenguas nativas que había aprendido durante sus tres años en el país, y empieza a urdir una trama magistral:

> Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.
>
> –Si me matáis –les dijo– puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura. (53)

El fraile espera la reacción de los indígenas, «confiado, no sin cierto desdén». No obstante, su trama fracasa, y en el último párrafo del cuento, Monterroso da la vuelta al desenlace de *El templo del Sol*, subvertiendo la carga eurocéntrica presente tanto en Hergé como en el fraile español:

[13] Hergé and His Creation: *136.*
[14] *México, Era, 1990: 53-54.*

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles. (54)

El argumento, como se ve, empieza siendo casi idéntico al de *El templo del Sol*: en ambos casos, los indígenas se disponen a sacrificar a unos europeos, y éstos intentan escapar del percance mediante el engaño, basándose en sus conocimientos privilegiados sobre el eclipse. Se podría resaltar, eso sí, la mayor verosimilitud del cuento de Monterroso, que ofrece un encuentro históricamente plausible, situado en el siglo XVI, en contraste con la imaginaria recreación del pasado de Hergé[15]; y también el reconocimiento, en Monterroso, de los problemas lingüísticos entre indígenas y europeos, algo que Hergé pasa por alto, con el desparpajo permitido por la flexibilidad genérica del cómic.

Significativa, por otro lado, es la diferencia de las formas en que Tintín y el fraile saben del eclipse venidero. Tintín, periodista de profesión, encuentra la información en una hoja de periódico que había guardado para hacer un fuego[16]. No es casual que el periódico, un fenómeno tan ligado a la modernidad europea, sea el instrumento que permite a estos europeos salvarse y engañar a unos indígenas 'primitivos', todavía empozados en la premodernidad. El fraile de Monterroso, en cambio, dispone de un «arduo conocimiento de Aristóteles», piedra angular de su «cultura universal», que le proporciona sus conocimientos sobre el eclipse. La equivalencia implícita dibujada aquí entre cultura grecolatina y universalidad, es indicativa de la visión eurocentrista de la modernidad, que negaría la importancia de una cultura aborigen.

Hergé renueva, y Monterroso hereda, el tópico tan pintoresco de los sacrificios humanos de la América precolombina, pero los 'salvajes' que el guatemalteco presenta no son ni buenos ni malos[17]; tampoco son ingenuos, sino *cultos,* poseedores de unos códices que les ofrecían, aun en la ausencia de Aristóteles, el legado de una cultura enormemente sofisticada[18].

[15] *Francisca Noguerol Jiménez, en su libro* La trampa de la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso, *recuerda que ardides de la misma especie fueron constantes en la conquista de América, y señala que «El eclipse», que ha sido catalogado por la crítica como un cuento «fantástico», es, al contrario, bastante realista (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995: 83-84).*

[16] El templo del Sol: *52.*

[17] *Que el fraile tenga el nombre de Bartolomé puede ser una alusión a Bartolomé de las Casas, cuya visión del 'buen salvaje' peca también de un eurocentrismo despectivo.*

[18] *Desde otra perspectiva, algo perversa, se podría leer «El eclipse» no sólo como un alegato contra el eurocentrismo de Hergé, sino también como una defensa patriótica de la cultura maya, frente al relativo 'subdesarrollo' intelectual de los incas.*

Dicen los críticos...

«El eclipse» ha sido considerado un paradigma de la irreverencia de Monterroso. En palabras de Alfredo Bryce Echenique: «Monterroso no respeta a nadie ni nada. Un buen ejemplo sería *El eclipse*, verdadera burla de un misionero que piensa escapar a la muerte amenazando a los indígenas con un inmediato oscurecimiento del Sol»[19]. Otros han subrayado el castigo ejemplar provocado por la prepotencia intelectual del fraile: «No cabe duda de que el etnocentrismo del fraile es la causa de su defunción»[20]; aunque este castigo no deje de ser simbólico, como señala Saúl Sosnowski: «*El eclipse* es el triunfo de los mayas cuyos astrónomos obtuvieron ese conocimiento sin la ayuda de Aristóteles y la cultura que se ancló en sus postulados; es la victoria limitada al caso aislado que desde el humor vindica el conocimiento nativo y desplaza la arrogancia de la avanzada colonizadora»[21].

Sin embargo, aparte de la satisfacción política que pudiera otorgar el cuento, con esta victoria limitada obtenida –literariamente– por la cultura oprimida, «El eclipse» ha sido considerado uno de los textos «menos felices» de Monterroso[22]. Esta opinión quizás tenga que ver con la sorpresa final, aparentemente demasiado fácil, o demasiado ingeniosa. Dice Jaime Labastida:

> Monterroso es un escritor para escritores, que hace continuas referencias cruzadas en sus textos, que alude a otros escritores (siempre sin pedantería, siempre de modo autocrítico). Por eso es que, en muchas ocasiones, sus citas son implícitas: no considera imbécil al lector, sino que lo supone (cada autor se construye un lector, es decir, un interlocutor ideal, con el que dialoga) tan intransigente como él[23].

Claro: la mayoría de los críticos (modernos: reacios a la cultura masiva) tienen una «cultura universal» y un «arduo conocimiento» de los escritores del Canon Occidental; pocos, en cambio, serán capaces de captar referencias cruzadas que vienen del mundo de Tintín (¿subliteratura para lectores *imbéciles*?), y de apreciar la riqueza (inter)textual de «El eclipse». Wilfrido Corral, en su estudio minucioso de la obra de

[19] *«Augusto Monterroso o nuestra imagen ante un espejo»*, Oiga, *Lima, 7 de Junio de 1974: 7.*

[20] *Wilfrido Corral,* Lector, sociedad y género en Monterroso, *Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985: 81.*

[21] *«Augusto Monterroso: la sátira del poder», en Marco Antonio Campos, intro.,* La literatura de Augusto Monterroso, *México, UNAM, 1988: 150.*

[22] *Campos, «Alrededor de Augusto Monterroso», en* La literatura de Augusto Monterroso: *23.*

[23] *»Informe sobre Monterroso», en* La literatura de Augusto Monterroso: *89.*

Monterroso, busca en el cuento una relación intertextual con tres otros relatos que escenifican un choque frontal de culturas distintas: *The Woman who rode away* de D.H. Lawrence, «La noche boca arriba» de Cortázar y *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain. Afirma: «Al preguntarle este lector a Monterroso sobre la posibilidad intertextual de su cuento con las obras mencionadas, el autor respondió que quería hacer un 'contra-Twain', de manera que si su lector hubiera leído a Tintín no dejaría *El eclipse* y sentiría el mismo efecto en menos palabras»[24].

La respuesta es característica de la actitud elusiva y juguetona que Monterroso suele adoptar en las entrevistas. Porque no cabe duda de que la relación intertextual establecida con Hergé, es muchísimo más directa que las que pudiera haber con los autores mencionados por Corral. Es una relación que enriquece la interpretación del cuento en varios sentidos. En primer lugar, «El eclipse», mediante su reescritura de *El templo del Sol*, deja constancia de que la actitud desdeñosa de los europeos hacia Hispanoamérica ha cambiado poco desde la Conquista hasta mediados del siglo XX. Muestra, por otro lado, que esta actitud pertenece no sólo a las élites (el fraile), sino que está compartida a nivel masivo (las 'masas' que leen a Hergé). De este modo, la parodia del cómic implica una crítica de la 'Industria Cultural', en su propagación de visiones estereotipadas del (tercer) mundo, que luego penetran en ese mismo mundo, sirviendo sólo para ensanchar las diferencias existentes entre los países del 'centro' y las periferias hispanoamericanas.

Míster Taylor

En «El eclipse», Monterroso parodia la visión estereotipada del Perú ofrecida por Hergé en *El templo del Sol*. La desarticulación o deconstrucción de los estereotipos de Hispanoamérica, fomentados en los países del Primer Mundo, se observa también en el primer texto de *Obras completas (y otros cuentos)*[25]. «Míster Taylor» fue escrito en 1954 y, como ha afirmado el autor, «está dirigido particularmente contra el

[24] Lector, sociedad y género en Monterroso: *81*.

[25] *Carlos Monsiváis ha estudiado cómo, desde mediados del siglo XIX, se iba construyendo el estereotipo del mexicano: «El interés nacionalista de Estados Unidos ordena una visión del mexicano: cobarde, haragán, traidor, criatura del fandango, incapaz de un esfuerzo mental sostenido» («Penetración cultural y nacionalismo»: 83). La penetración cultural se consolida cuando los propios mexicanos, receptores de este estereotipo, acaban aceptándolo como la verdad: esta aceptación se ve facilitada, claro es, por la ubicuidad en suelo mexicano de los* mass-media *norteamericanos. Este mismo proceso se repetiría, de modos distintos y más distantes, también en los otros países de Hispanoamérica.*

imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático». En ello, Monterroso buscó un equilibrio entre su indignación por lo sucedido y sus ideas sobre la literatura[26].

Estas ideas sobre la literatura, evidentemente, suponían un rechazo al realismo socialista, practicado por tantos escritores de la época. De hecho, en el mismo año de 1954, el más 'grande' de ellos, Pablo Neruda, publicó una oda a Guatemala, que se convierte en una defensa abierta de Arbenz, y una denuncia del intervencionismo norteamericano:

. . . . . .
cuando Arbenz
decidió la justicia,
y con la tierra repartió fusiles,
cuando los
cafeteros
feudales
y los aventureros de Chicago
encontraron
en la casa de gobierno
no un títere despótico,
sino un hombre,
entonces
fue la furia,
se llenaron los periódicos
de comunicados:
ardía Guatemala[27].

En «Míster Taylor», en cambio, Monterroso escribe un cuento *desde* el estereotipo prevalente, fabricando una Hispanoamérica de cartón piedra de acuerdo con las visiones 'primermundistas' infiltradas, mediante la penetración cultural, en el continente hispanoamericano. A partir de esta visión, el cuento avanza con una lógica delirante, salpicada con una ironía virulenta, en una pulcra *reductio ad absurdum* de los estereotipos. Si la función de éstos es la de generalizar, el narrador comienza «Míster Taylor» con una declaración de carácter también ejemplar, o sea, generalizable, de la historia que él contará:

–Menos rara, aunque sin duda más ejemplar –dijo entonces el otro–, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica[28].

[26] *En Sosnowski, «Monterroso: la sátira del poder»: 144.*
[27] Odas elementales, *Madrid, Cátedra, 1985: 135.*
[28] Obras completas (y otros cuentos)*: 11.*

La entrada *in medias res* resalta, desde el inicio, que ésta es sólo *una* historia de las muchas que se pudieran contar sobre el mismo tema y, además, que es una historia –por muy fantástica y grotesca que parezca– menos rara o fantástica que otras, y por tanto más ejemplificadora de un comportamiento generalizado.

Rubén Darío, en uno de sus juicios históricos menos caprichosos, llamó a Roosevelt el Cazador, «futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena». El Mr. Taylor de Monterroso, por su parte, en su profesión de «cazador de cabezas», es un modelo del invasor de mediados del siglo (¿y todavía en activo, hoy, a su fin?): el empresario norteamericano que se enriquece desangrando (económicamente) a los ingenuos americanos del Sur. Además, Mr. Taylor cuenta con la astuta colaboración de su tío Mr. Ralston, que vive en Nueva York y dirige la venta de las cabezas, recogidas por su sobrino, y luego jibarescamente reducidas, en un mercado norteamericano hambriento por semejantes novedades[29].

Mr. Ralston tenía, desde su infancia, «una fuerte inclinación por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos», una inclinación pronto compartida por sus compatriotas, cuando se entregan al consumo masivo de las cabezas. Como 'manifestación cultural', desde luego, la reducción de cabezas corresponde a una de las visiones más pintorescas, y más estereotipadas, de una Hispanoamérica primitiva y violenta, todavía poblada de 'salvajes'. No es casual, por tanto, que los rumbabas de *La oreja rota* tuvieran (como señalé arriba) la misma costumbre, y estuvieran a punto de practicarla con Tintín y el inglés Ridgewell.

A lo largo de «Míster Taylor», es evidente que la violencia practicada por la tribu, en su producción de las cabezas, no se ve cuestionada en ningún momento. Aumentar el número de muertes los obliga, sucesivamente y sin grandes traumas al respecto, a establecer la pena de muerte por las faltas más nimias, a premiar la muerte veloz de los enfermos graves, a premiarlos aun más si logran infectar a sus parientes, a declarar la guerra y diezmar a las tribus vecinas y, por fin, a enviar a Mr. Ralston cabezas de niños, de señoras y de diputados: los últimos sobrevivientes, se supone, de la tribu.

La violencia aceptada como norma de conducta, manifiesta en la tremenda *reductio ad absurdum* de este exterminio y autoexterminio, practicado por los 'salvajes', coincide con una visión también hiperbólica del

[29] *Noguerol ha destacado la carga simbólica de los diversos nombres en este cuento: Mr. Taylor debería su apellido a Frederick Winslow Taylor (1856-1915), uno de los padres del sistema económico norteamericano; el apellido Rolston, por su parte, aludiría a Lyndon Johnson, un promotor de la política imperialista estadounidense en Hispanoamérica (*La trampa en la sonrisa: *69-70).*

estereotipo de la ingenuidad hispanoamericana, engañada con pasmosa facilidad por Mr. Taylor. «Escaso trabajo» le costó al norteamericano persuadir a los dirigentes de la tribu a seguir sus consejos, y sus falsas promesas incluyen la promesa (inconcebible) de revelar hasta los secretos más arcanos de su patria: «luego luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) de beber un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría» (14).

Esta ingenuidad se revela, por otro lado, en la alegría con que la tribu adopta y celebra un burdo remedo de la afluencia norteamericana. La descripción de sus dirigentes –el «guerrero Ejecutivo» y los «brujos Legislativos»– ya es indicativa del abismo que los distancia del modelo anhelado, y el 'progreso' que celebran con tanto regocijo constituye una caricatura brutal de la 'modernidad' hispanoamericana:

> Mientras tanto, la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía. (15)

El estereotipo irradia aquí en dos sentidos. Es la constatación (tan realista como hiperbólica) de una modernidad experimentada siempre de un modo parcial y superficial en Hispanoamérica: en vez de autopistas, una veredita; bicicletas en lugar de Cadillacs. También es, por otro lado, una visión que niega a Hispanoamérica la capacidad misma de 'civilizarse' o adaptarse a los códigos primermundistas de la modernidad. Se hizo célebre, en su tiempo, un comentario despectivo de Unamuno sobre la pluma que se le veía al «indio» Darío; pues aquí también, en el cuento de Monterroso, los diputados se muestran incapaces de moldearse a la solemnidad de su papel (van «muy serios riéndose»), y caminan orgullosamente por las vereditas de su modernidad, todavía «luciendo sus plumas».

Conviene recordar, además, la simbología inherente en la idea misma de las cabezas reducidas. Después de la muerte de un periodista, condenado por estornudar de manera injustificada, «los académicos de la lengua reconocieron que ese periodista era una de las más grandes cabezas del país; pero una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia» (17). El juego de palabras, provocado por el uso metonímico de «cabeza» por «cerebro», hace recordar que esta 'manifestación cultural' de las cabezas reducidas, tiene un paralelo, en Estados Unidos, en la visión estereotipada de la inferioridad intelectual, o plena estupidez, del hispanoamericano.

Conclusión

Como ocurrió con el fracaso del fraile en «El eclipse», el final de «Míster Taylor» ofrece una especie de justicia poética, cuando Mr. Ralston, antes de suicidarse por el fracaso del negocio, recibe la cabeza reducida del propio Mr. Taylor. De esta manera, trabajando contra el grano, Monterroso inventa una «victoria limitada» de los mayas en el primer cuento, y augura, en el segundo, un fin apocalíptico, no sólo para los americanos del Sur, si no saben cambiar su relación con los poderes imperialistas, sino también para los del Norte, si continúan en el despiadado saqueo capitalista de Hispanoamérica. A la vez, ambos cuentos han desarticulado los estereotipos primermundistas sobre la ingenuidad del 'salvaje' tercermundista, criticando la penetración masiva de estos estereotipos en la cultura hispanoamericana, que se efectúa tanto en los comics de Hergé, como en 'manifestaciones culturales' divulgadas por medios bastante más poderosos, como la televisión.

Niall Binns