

El estigma en el Cómic Infantil: El caso de Tintín

Psychiatric Stigma in Comics for Children: The case of Tintin

Juan Medrano*, Pablo Malo*, José Juan Uriarte*, Ana Pía López**, Pablo Medrano

(*) Txori-Herri Medical Association

(**) CSM Gasteiz-Centro

Resumen: Existen algunos estudios sobre la presencia de imágenes estereotipadas sobre la enfermedad mental en el cine y la televisión dirigida a los niños. El cómic es también un vehículo para la transmisión de estereotipos. Los autores revisan la serie de Tintín y destacan cómo a pesar de las abundantes críticas formuladas contra sus contenidos nunca se ha comentado la imagen desfavorable que ofrece de los enfermos mentales, lo que consideran un reflejo de la actitud general de la sociedad hacia el colectivo.

Palabras clave: Estigma psiquiátrico – Prejuicio - Cómic infantil – Hergé.

Abstract: There are some studies on the stereotypes on mental illness in movies and television for children. Comic also conveys stereotypes. The authors review Tintin, emphasizing that even though the series has been criticized because of its contents, the unfavorable portrayal of the mentally disordered displayed in several books has never been commented, a feature that the authors consider a reflection of the society's global attitude towards this group.

Key Words: Psychiatric Stigma – Prejudice - Comics for Children – Hergé.

Los estereotipos en torno a la enfermedad mental están firmemente asentados en la sociedad y contribuyen a una imagen errónea y estigmatizante de los pacientes. Un primer estereotipo, el de la peligrosidad se ve reforzado por el hecho de que algunos pacientes cometen delitos graves sintomáticos de su enfermedad y que resultan chocantes y alarmantes vistos desde la perspectiva convencional. Un segundo estereotipo es el de la insensatez e incapacidad. El enfermo mental es “*inocente*” por lo irreflexivo e incontrolable de sus actos, y risible por su discurso y sus comportamientos, lo que justifica un abordaje paternalista e hiperprotector. El tercer estereotipo, el de la genialidad, sustentado en casos como el del Nobel John Nash, olvida que en

muchas ocasiones (como en este mismo caso) los trabajos y las creaciones geniales son previas a la eclosión de la enfermedad. Por último, el estereotipo de la etiología precisable, determinista y no siempre presentable de la enfermedad mental se ejemplifica en la presunta parálisis general progresiva de Nietzsche, o en la idea de la degeneración de Morel. En nuestros días el estereotipo de la etiología precisable está virando hacia el ultradeterminismo genético.

La literatura infantil, como vehículo de concepciones socioculturales y arquetipos humanos, ha propagado clásicamente una imagen estereotipada de la locura. Un ejemplo clásico son los personajes de la Liebre de Marzo y el Sombrero

Loco de *Alicia* (1865), dos referencias sarcásticas a la enfermedad mental y al comportamiento supuestamente propio de los enfermos, que se asimila al de la liebre desahogada en el periodo de celo o al del sombrerero afectado por la encefalopatía demenciante por mercurio, por aquellas fechas enfermedad profesional del gremio. Las conductas estrafalarias y risibles de estos personajes en la historia original se han mantenido en las adaptaciones posteriores de Disney (1951) o en la más reciente de Burton (2010). Cabría preguntarse si la exposición a estas imágenes o a estos estereotipos genera en los niños una idea prejuiciosa de los enfermos mentales.

Algunos artículos han estudiado la presencia de la enfermedad mental en la literatura y en los medios infantiles (1), pero no se ha publicado ningún trabajo que demuestre un efecto de sus contenidos sobre la concepción de niños y adultos acerca de la locura. Los neozelandeses Wilson *et al* (2) analizaron hace años series infantiles de televisión, encontrando frecuentes alusiones a la enfermedad mental, en tono peyorativo (pérdida de control, insensatez). A su vez los canadienses Lawson y Fouts (3), tras analizar los largometrajes Disney de animación estrenados hasta 2001, encontraron abundantes descripciones desfavorables de los pacientes o epítetos insultantes relacionados con la enfermedad mental. Recordemos a la madre “loca” de *Dumbo* (1941), película en la que es notoria la escena de la borrachera del protagonista y su amigo Timoteo, que se dice que fue diseñada por Dalí. Más explícito es el innoble personaje de Lefou (el loco) en *Bella y Bestia* (1992). En su estudio, Lawson y Fouts encontraron que las “referencias a la enfermedad mental” son mucho más abundantes en los filmes de Disney que en los programas de televisión analizados en el estudio previo. Aparecen en el 85% de las películas analizadas (4.6 referencias por film), muchas veces como mero insulto. Un poco más de la quinta parte de los personajes principales es descrito como enfermo mental, lo que según los casos equivale a excentricidad, peligrosidad, perversión, estupidez o pertenencia al estrato más bajo de la pirámide social, como sucede, según los autores, con las hienas de *El Rey León* (1994). Los autores consideran que estos filmes, de enorme difusión e influencia en el público

infantil, dan a los futuros adultos una imagen peyorativa, estereotipada o simplemente divertida de la enfermedad mental. Debe decirse que en los filmes posteriores a 2001 las cosas no han cambiado mucho. Los síntomas psiquiátricos siguen siendo recurso cómico, como la amnesia de Ben, el robot de *El planeta del tesoro* (2002) o el trastorno de memoria a corto plazo de Dory en *Nemo* (2003), en la que el tiburón Bruce y sus amigos siguen el esquema terapéutico de Alcohólicos Anónimos para rehabilitarse de su hábito de comer peces. En *Hermano Oso* (2003), el protagonista es descrito como loco e irreflexivo y en *Zafarrancho en el Rancho* (2004), el caballo Buck, al que las vacas califican repetidamente de loco, es diagnosticado por una de ellas de maniaco-depresivo, mientras que en *Los increíbles* (2004), por fin, se trivializa el suicidio.

No conocemos que se haya explorado la presencia de alusiones a la enfermedad mental en el campo específico del cómic destinado al público infantil, en el que existen personajes proclamados “locos” (*Carioco*, de Conti), series con frecuentes apariciones de enfermos o de psiquiatras (*Astérix*, *Lucky Luke*, de Goscinny) u otras en las que se asimila explícitamente a violencia a la enfermedad mental (*Mortadelo y Filemón*). En el presente artículo se revisa la serie de Tintín, la más antigua y una de las más duraderas del cómic europeo, y que fue además obra de un solo autor, el belga Georges Rémi (1907-1983), conocido como Hergé.

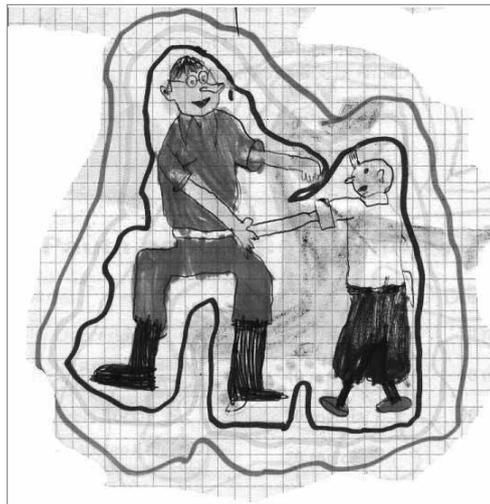
Hergé y la enfermedad mental

Nacido el 22 de mayo de 1907 en Bruselas, Hergé fue un innovador que revolucionó el cómic europeo importando del americano filacterios (bocadillos), onomatopeyas y signos de movimiento, dolor, turbación o excitación y creó la llamada *ligne claire*. En el terreno personal, fue un hombre oscuro, contradictorio, que alternó la generosidad y fidelidad hacia sus amigos con rencores y olvidos. Inicialmente admirado por sus compatriotas, fue después denostado por sus actitudes (o pasividades) políticas durante la ocupación alemana de Bélgica en la II Guerra Mundial, para ser finalmente rehabilitado y reivindicado en el ocaso de su vida.

A lo largo de su vida Hergé tuvo muchos puntos de contacto con la Psiquiatría. Al poco de ser

movilizado sufrió un eczema en las manos que le excluyó del servicio y que reaparecería años después en brotes, obstaculizando su trabajo, lo que para Rémi era un reflejo psicósomático de su creciente odio hacia Tintín. Desde los años 30, padeció depresiones recurrentes relacionadas con un extenuante trabajo, dificultades vitales o crisis de conciencia. Se desconoce si siguió tratamiento, pero sabemos que se quejó por la lentitud con la que según los médicos mejoraban la “depresión nerviosa” y la “anemia cerebral” que lo atormentaban (4). En la época en que lleno de remordimientos se planteaba abandonar a su esposa, como finalmente haría, consultó con un discípulo de Jung que le recomendó romper con sus prejuicios para huir del “demonio de la pureza” y dejar de dibujar. Hergé atendió a la primera recomendación y se unió a una dibujante de su estudio a la que doblaba en edad, pero continuó con Tintín, aunque sin ninguna satisfacción.

También contaba Hergé con antecedentes familiares de enfermedad mental. Su madre fue tratada con electroshock por una depresión psicótica, y falleció en un dispositivo psiquiátrico, un dato siempre omitido por Hergé, quien prohibía nombrar al centro y al especialista que trató a su madre. Según algunos biógrafos, su hermano Paul tuvo problemas con el alcohol, y él mismo parece haber sido un bebedor importante. A su vez, la personalidad de Rémi merecería un comentario psiquiátrico. Era consciente de su indecisión, que alcanzó su clímax en su vacilación entre las dos mujeres de su vida, y la relación con su signo zodiacal -Géminis-, describiéndola como la pugna de dos gemelos de opiniones contrapuestas que le llevaba a la inacción. La duda generaba angustia y necesidad de huir, generalmente a Suiza, a orillas del lago Léman, donde curó las heridas de varias depresiones. Eran características del dibujante la superstición, el perfeccionismo, la parsimonia creativa en sus últimos años y una agresividad soterrada. Aunque aseguraba que no había pensado en ellos al crear los personajes, Hergé contó a Nouma Sadoul que su padre y su tío, Alexis y Léon, vestían como Hernández y Fernández (*Dupond y Dupondt*), los dos detectives ridículos, gemelos de apellido diferente (5). En los años 40, para redibujar las primeras versiones de los libros, contó con la ayuda del futu-



ro creador de *Blake y Mortimer*, Edgard P. Jacobs, a quien honró con un egregio cameo en la recepción final de la versión coloreada de *El Cetro de Ottokar* (1945). Años después, la pretensión de Jacobs de firmar como coautor motivó la ruptura de ambos creadores, y Hergé se vengó de su antiguo colaborador dibujándolo perplejo en *Objetivo: La Luna* (1954) y momificado en la segunda versión de *Los Cigarros del Faraón* (1953). Siempre aseguró Hergé que para crear a Tintín se había inspirado en su hermano menor cuando era adolescente, pero las posteriores desavenencias entre ambos convirtieron al Paul adulto en el modelo del coronel Sponz, el malvado de *El Asunto Tornasol* (1956). Y otra venganza más, en este caso, precoz y significativa: en su mocedad, Georges fue el desafortunado pretendiente de una joven llamada Milú, cuyo nombre acabó ostentando el perro de Tintín.

Tintín, la enfermedad mental y los psiquiatras

En las aventuras tintinescas abundan las referencias psiquiátricas, al margen de la frecuentísima presencia del alcoholismo, personificada entre otros personajes en Haddock. Filemón Ciclón, el egiptólogo de *Los cigarros del Faraón* pierde la razón al recibir *rajaiah*, el veneno con el que los villanos neutralizan a sus adversarios provocándoles la locura. Bajo el efecto del veneno el científico se vuelve en ocasiones irreflexivamente peligroso, y en otras, pueril, como pue-

ril y risible se vuelve el escritor Zlotzky, víctima igualmente del *rajaajah*. También en *Los cigarros del Faraón* (1933, 1954) encontramos un manicomio cuyos asilados despliegan conductas bizarras y risibles mientras el director aclara que ninguno de ellos es peligroso, lo que implícitamente transmite al lector que existe un grupo de enfermos mentales caracterizados por su peligrosidad. Volvemos a encontrar a una víctima del veneno desplegando conductas absurdas como síntoma de locura en *El Loto Azul*, álbum en que otro personaje que ha sucumbido al *rajaajah* intenta decapitar a Tintín y, más adelante, a sus propios padres. En otra escena de este mismo libro Hernández y Fernández pretenden pasar desapercibidos con una ridícula indumentaria y son tachados de locos. En otro significativo episodio de *El Loto Azul* (1934) el villano Mitsuhirato inyecta una dosis pequeña del veneno a Tintín, aclarando que con una dosis mayor se convertiría en un loco “furioso”. Pero un aliado del héroe había sustituido el veneno por un líquido inocuo, por lo que Tintín no nota ningún efecto y para salir del paso simula estar loco mediante una serie de comportamientos absurdos, insensatos y pueriles que hacen que Milú se plantee el diagnóstico diferencial entre borrachera y locura y que implícitamente sugieren al lector que la enfermedad mental consiste en decir y hacer insensateces.

En *La estrella misteriosa* (1942), el antiguo astrónomo Philippulus, encarnación de la psicosis, está a punto de producir una catástrofe al intentar volar el navío de la expedición de los héroes al Ártico. Cuando Calys, un antiguo compañero, le insta a que atienda a lo que se le dice recordándole su amistad, Philippulus responde que Calys ha sido suplantado por un demonio que ha adquirido su cara, en un caso de síndrome de Capgras que mereció hace años un detallado comentario por parte de seis destacados psiquiatras británicos (6). En *Stock de Coque* (1958), Haddock, cuyos variopintos insultos merecieron una breve enciclopedia explicativa de los epítetos empleados por el capitán (7), llama “paranoico” y “esquizofrénico” a un tratante de esclavos. Curiosamente, los editores ingleses mantuvieron como insulto el primero de los dos términos, pero sustituyeron el segundo por psicópata (*psychopath*).

Un recurso común en Tintín es la pérdida de la razón o de la memoria a consecuencia de un traumatismo craneoencefálico, lo que enlaza con el estereotipo de la causa identificable de la locura. El espía de *Tintín en el País del Oro Negro* (1950), tras un golpe en la cabeza, se lanza a un discurso inconexo y absurdo, mientras que el agente syldavo de *El centro de Ottokar* (1938) pierde la memoria a consecuencia de un traumatismo similar. Mayor efecto dramático tiene en *Objetivo: la Luna* (1953) la amnesia del profesor Tornasol, que imposibilita la expedición de los héroes, y que Haddock intentará corregir mediante una serie de impresiones y estímulos de supuesto impacto emocional. Poco después del fallecimiento de Hergé, en un congreso de Neurología y Psiquiatría se propuso denominar a este tipo de amnesia “Síndrome de Tornasol” (8). Bajo el efecto de otro traumatismo hace Haddock perder la memoria autobiográfica y comete dislates en *Tintín y los Pícaros* (1976). El tema del traumatismo craneoencefálico y sus consecuencias sobre la memoria y la conducta es común en el comic y en la literatura infantil. Hergé ya lo había utilizado en *El ‘Manitoba’ no contesta* (1936, 1952), de la serie de *Jorge, Sara y Pipo*, haciendo además que la víctima del golpe, el científico genial y villano del álbum, recupere la memoria y el juicio con un nuevo traumatismo. Goscinny también emplea el recurso en *Astérix en Córcega* (1973), donde Salamix, el único legionario corso, que se alistó al perder la razón a causa de un traumatismo craneoencefálico, recuperará la cordura (expresada en un renacido odio al enemigo romano) gracias a un nuevo golpe sufrido tras recibir un puñetazo de Astérix. En *El combate de los jefes* (1966), tanto Panorámix, druida de la aldea, como Amnésix, colega del anterior, sufren un cuadro orgánico cerebral con amnesia y moría al recibir el impacto de un menhir lanzado por Obélix, quien en sus cavilaciones termina concluyendo que el remedio para el mal no puede ser otro que un nuevo menhirazo. En series más recientes de otros autores, como las del *Capitán Calzoncillos*, o *Gerónimo Stilton*, encontramos el recurso al golpe en la cabeza para desencadenar amnesia o comportamientos risibles. Y en Harry Potter, el Gilderoy Lockart concluirá amnésico sus andanzas en Hogwarts en un estado de amnesia.

Cabe preguntarse qué percepción tienen los niños de la forma en que aparecen los enfermos mentales en Tintín. Hace unos años, en una experiencia preliminar (9), se pidió a dos niños de 10 y 8 años que leyeran las aventuras de Tintín, y señalaran a los personajes que podrían tener una enfermedad mental. Los niños identificaron con facilidad las intoxicaciones y las psicosis y tuvieron más dificultades con los cuadros orgánicos cerebrales. Por otra parte, percibieron los comportamientos que en la serie definen a las enfermedades mentales como insensatos (89%), inmaduros (51%) y frecuentemente peligrosos (43%), por lo que se concluyó que el público infantil puede recibir las referencias estereotipadas y estigmatizantes en torno a la enfermedad mental.

Los psiquiatras son probablemente los médicos más presentes en los cómics. Según el análisis de Walter (10) acerca de la representación del psiquiatra en las historietas norteamericanas desde 1941 a 1990, la imagen del alienista no ha cambiado demasiado a lo largo de cinco décadas de historietas. Para el cómic, el psiquiatra es hombre, generalmente calvo, barbudo y con gafas, practica la Psicoterapia como método de tratamiento habitual, y suele estar loco, o es licencioso con sus pacientes, o simplemente no se interesa en absoluto por lo que le cuentan sus clientes. En los últimos tiempos, además, se ha vuelto más interesado por el dinero. Generalmente no produce ningún cambio en sus pacientes, aunque en un 15% de las historietas el paciente empeora y en un 2% mejora. El propio Walter, en otro trabajo (11), recoge los términos argot con que se designa a los psiquiatras en inglés, rastreando su etimología o el momento de su acuñación. Un término particularmente popular es el de “*shrinker*” o “*headshrinker*”, que asimila al psiquiatra a los jíbaros y su poder reductor de cabezas (en español se diría *comecocos*). Con todo, tal vez lo más curioso sea el juego de palabras en virtud del cual el *psychotherapist* (psicoterapeuta) se convierte en *psycho, the rapist*, lo que podría traducirse como “Psicopatón, el violador”.

La imagen que ofrece Hergé de los psiquiatras no es precisamente amable. En *Los cigarros del Faraón* (1933) donde vemos a Tintín sometido a camisa de fuerza y previamente, el alienista del manicomio del que se fuga lo persigue, porra en

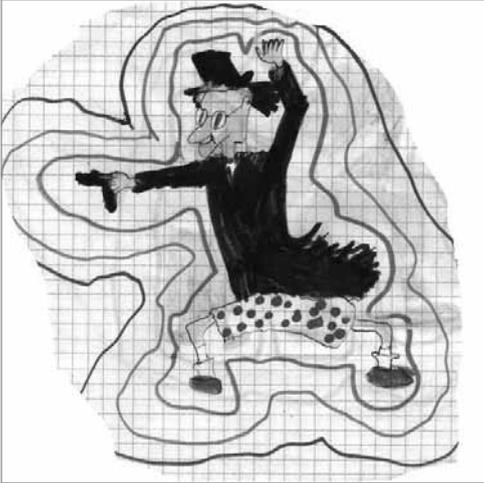
ristre, al mando de un grupo de malencarados asistentes. En la versión redibujada y coloreada de 1954 el doctor ha sustituido la calvicie y la barba negra de 1933 por una copiosa pelambre cana pero sigue blandiendo la porra. El doctor Müller, un villano habitual en la serie, es en *La Isla Negra* (1938) miembro de una banda de falsificadores de moneda y director de un manicomio donde hace enloquecer a sus enemigos. Y el psiquiatra KrosPELL de *Vuelo 714 para Sydney* (1968) no duda en ponerse al servicio del malvado Rastapópulos para ayudarlo, con el suero de la verdad que ha descubierto, a sonsacar al millonario Carreidas el número de su cuenta secreta en Suiza.

Frente a estos psiquiatras represivos, malvados o corruptos, encontramos en *El Loto Azul* (1936) al Profesor Fan-Se-Yeng, un científico que ha estudiado en profundidad la enfermedad mental y que será finalmente capaz de sintetizar el antídoto del *rajaijah*. El libro no especifica si es un psiquiatra clínico o un neurocientífico básico, y de hecho los autores de un estudio que incluía la imagen de los psiquiatras en la obra de Tintín no llegaron a un acuerdo al respecto (12). El pésimo concepto que parecía tener Hergé de los alienistas inclina a pensar en que el eminente Fan-Se-Yeng era neurocientífico y no psiquiatra.

Las críticas a Hergé

Los detractores de Tintín son numerosos. Hergé ha sido acusado de racismo, antisemitismo, machismo y crueldad para con los animales. Ciertas acusaciones, como la del antisemitismo, tienen algún fundamento, en especial a la luz de las primeras ediciones de *La Estrella Misteriosa* (1942), un álbum infaustamente editado durante el Holocausto. También se ha criticado la inaugural *Tintín en el País de los Soviets* (1930), ingenua y maniquea, que con el paso de los años terminó resultando tan incómoda para su autor que guardaba (o escondía) las planchas originales en el cuarto de escobas del estudio.

Otras críticas son mucho menos consistentes. Si bien Sadoul contaba en los años 70 a Hergé que *Tintín en el Congo* era muy popular en África (7), en la última década el libro ha sido repetidamente denunciado por inducir presuntamente al odio interracial. No cabe duda de que se trata de una



obra grotescamente imperialista. En la primera versión, de 1931, Tintín daba a los niños de la misión una clase de Geografía en la que les decía que su patria era Bélgica, pero en la versión redibujada en 1946, la clase es de Aritmética básica y desaparecen los mensajes colonialistas. Aun así es innegable que los africanos son retratados en el álbum como infantiles, vagos, ingenuos y terminan además idolatrando a Tintín como exponente de la sabiduría y capacidad que atribuyen a los europeos. Pero por muy criticable que sea *Tintín en el Congo*, riza el rizo de lo absurdo que años después, para no ser tildado de racista, Hergé tuviera que modificar el hablar de los negros de *Stock de coque*, un libro que precisamente reivindica la dignidad de las personas de todas las razas. O que los editores norteamericanos de Tintín obligaran al autor a redibujar en 1973 viñetas de *Tintín en América* (su primera versión data de 1932 y la reedición en color, de 1945) o *El Cangrejo de las Pinzas de Oro* (1944) para eliminar a sustituir personajes de color por otros de raza blanca o al menos no claramente negroides (13). En el segundo de los libros, el autor, quién sabe si en un lapsus o en una actuación pasivo-agresiva muy acorde con su carácter, no cambió los diálogos originales, de modo que Haddock sigue refiriéndose al villano a quien persigue como “ese negro”, pese a que su piel ha clareado notablemente. Más ridícula es la acusación de misoginia por la presencia de personajes femeninos (aparte de la rotunda Bianca Castafiore), frente a la que Hergé se defendía ante Sadoul (7) diciendo que las mujeres carecen

de la comicidad grotesca necesaria en el cómic de humor. El exterminio de animales salvajes en *Tintín en el Congo* dolió a lectores sensibles, y al propio Rémi en su vejez, y sus editores escandinavos llegaron a obligarle a redibujar una plancha en la que el héroe, incapaz de matar a balazos a un rinoceronte de piel coriácea, opta por utilizar un cartucho de dinamita que desintegra al animal. Acosado por tan variopintas críticas, ya anciano, Rémi se afanó en causar una buena imagen a la intelectualidad. Para desesperación de Numa Sadoul, corrigió una y otra vez, durante dos años, el libro de entrevistas entre ambos, buscando una redacción que le dejara en buen lugar ante sus detractores, y no dudó en presentarse como un católico conservador reconvertido en progresista, que disfrutaba con los *Beatles*, según dictaba la corrección política de la época.

Sin embargo, aunque se ha remarcado el antisemitismo, el imperialismo, el presunto racismo, el trato desfavorable a los animales y, en el colmo de la estupidez, la supuesta misoginia de Hergé, nadie ha hecho hincapié en la imagen desfavorable y estereotipada que como hemos visto da Tintín de los enfermos mentales, por lo que a la hora de criticar al autor, la reivindicación de los golpeados por la enfermedad queda por detrás incluso de la defensa de la fauna salvaje. No es el único caso en que la imagen de los enfermos pasa a un ultimísimo plano. Queda en un ángulo muerto, no importa ni interesa a nadie. Más de 30 años antes de que Lawson y Fouts apuntaran la imagen desfavorable de la locura en las películas de animadas Disney, Dorfman y Mattelart ya habían denunciado en *Para leer al pato Donald* que la obra del animador de Chicago no sólo era un reflejo de la ideología dominante, sino que, además, se erigía en cómplice activo y consciente de la tarea de mantenimiento y difusión de esa ideología (14). El análisis marxista se adelantó, pues, a la mera constatación de algunos contenidos explícitos. Algo similar sucede con *Tintín*. El interés confeso de Hergé por el psicoanálisis y la presencia de abundantes sueños y símbolos en su obra dio lugar a una serie de trabajos que analizan la presunta base psicodinámica y los contenidos latentes de Tintín (15-18), sin que aparentemente nadie reparara en sus contenidos manifiestos en relación con la enfermedad mental.

Cabe preguntarse cuál es el sentido y el origen de este olvido. A este respecto puede resultar ilustrativo el esquema de Gracia y Lázaro sobre la evolución histórica de la imagen y el concepto del enfermo mental (19). En una primera etapa (hasta el siglo XVIII), el enfermo se asimila al **animal salvaje**, como un ser sin razón y sin posibilidad de llegar a tenerla, al contrario que los niños, que terminan desarrollándola. El manejo del loco animal salvaje no puede ser otro que la reclusión. En la segunda etapa, el enfermo es un **animal domesticado**, tanto a nivel nosocomial, mediante el internamiento, como semiológico, a través de la uniformización de la clínica que impone la institucionalización. Más tarde, a mediados del siglo XX, llegará una nueva vertiente de la domesticación gracias a la introducción de los psicofármacos. Por último, con la década de los 60 del siglo XX, llega la era del enfermo mental como **animal humano**. Los movimientos liberación de la época sitúan en primer plano los derechos humanos frente a la imposición y el paternalismo, y reivindican sucesivamente a la población de color, a las mujeres, a los animales, a los enfermos mentales y, más recientemente, a las minorías sexuales, religiosas, etc. Pues bien, ciñéndonos a este esquema hay que concluir que en lo que se refiere al celo censor de los cómics, y en particular, a la crítica a Tintín, los enfermos mentales no han alcanzado aún la etapa del animal humano. La causa de que esto sea así habrá que buscarla en el contexto social. De la misma manera en que Hergé, hijo de su sociedad y de su época, utilizaba la enfermedad mental como recurso cómico o dramático, los críticos de su obra son a su vez hijos de una sociedad y de una época que aún no ha reconocido la desventaja que para los enfermos psiquiátricos supone una imagen peyorativa o ridiculizante. Lamentablemente, entre los posibles excesos de Hergé y el evidente olvido de los enfermos mentales en sus críticos existe un desfase de muchas décadas que ilustra sobre la persistencia en nuestra sociedad de los prejuicios en torno a la enfermedad mental.

En cuanto a la imagen de los psiquiatras, no creemos que se trate de un estigma por asociación (20), ya que Hergé los retrata como represivos, delincuentes o corruptos, lo que difiere mucho de la imagen que la serie ofrece de los pacientes.

Hay que preguntarse si este retrato desfavorable de los psiquiatras tiene algo de ajuste de cuentas. No hay que olvidar la histórica función de control y contención que ha desempeñado la Psiquiatría, y no debemos dejar de lado que las atribuciones de los psiquiatras han sido tan notorias que desde hace siglos es necesario el contrapeso de las normas legales para proteger a los pacientes frente al riesgo de abuso. La literatura y los cómics posteriores a Hergé no han ahorrado críticas a la profesión psiquiátrica, reflejando también un contexto social que se ha rebelado progresivamente contra el paternalismo y la imposición. En esto, al menos, hay que reconocer que el denostado Georges Rémi fue un adelantado de su tiempo.

Conclusiones

La literatura, los cómics y los films dirigidos a niños muestran con frecuencia una imagen prejuiciosa y estereotipada de los enfermos mentales, con temas como la peligrosidad, la comicidad o la falta de sentido y de lógica. La serie de Tintín ha sido criticada por la imagen que ofrecía de la población de color, de las mujeres o de los animales. No así por sus contenidos relacionados con los enfermos mentales. Ahora bien, señalarlo no equivale a reclamar que se juzgue negativamente por ello a su autor, que dibujó su último álbum completo hace 35 años, y mucho menos ha de tomarse como una exigencia de que se censure su obra. Las obras artísticas y literarias deben enjuiciarse en su contexto cultural e histórico. En particular, los cómics son exponentes de la cultura y del momento histórico en que se elaboraron. El prejuicio que pueda apreciarse en ellos para con los enfermos mentales denota una postura de la sociedad más que una actitud particular de sus autores. No tiene justificación ni sentido exorcizar esa postura indecente anatemiando a Hergé o a cualquier otro creador, tanto más cuanto la crítica a Tintín ha reivindicado antes a los animales que a los enfermos mentales, lo que da una idea de la actitud y de los prejuicios **actuales**, de la sociedad del siglo XXI, para con las personas que sufren estos trastornos.

En cualquier caso, el objetivo y el reto no debe ser únicamente mejorar la imagen de los enfermos mentales graves o, al modo de los torquemadas de la corrección política, emprender una cruzada con-

tra los comics y los autores que reflejan imágenes prejuiciosas y estigmatizantes. El reto es conseguir una situación más justa, que fomente un sentimiento de solidaridad para con los seres humanos golpeados por una enfermedad que además de repercutir negativamente en su autonomía, su calidad de vida y sus relaciones interpersonales les ha deparado a lo largo de la Historia el rechazo, la ridiculización o el miedo. La educación de los niños,

en la familia, en la escuela, y en la sociedad completa, puede contribuir a una actitud más favorable hacia los enfermos mentales. Y tal vez el cómic, que tiene un papel innegable en la formación y socialización de los niños, pueda en el futuro cambiar su visión clásica de la locura para dejar de transmitir estereotipos prejuiciosos y ofrecer una imagen de los afectados que contribuya a su integración en la sociedad.

Bibliografía

1. Coverdale JH, Nairn R. A Research Agenda Concerning Depictions of Mental Illness in Children's Media. *Academic Psychiatr* 2006; 30:83-87.
2. Wilson C, Nairn R, Coverdale J, Panapa A. How mental illness is portrayed in children's television. A prospective study. *Br J Psychiatry* 2000; 176: 440-3.
3. Lawson A, Fouts G. Mental illness in Disney animated films. *Can J Psychiatry* 2004; 49: 310-314.
4. Peeters B. Hergé fils de Tintin. Paris: Champs-Flammarion, 2006.
5. Sadoul N. Tintin et moi. Entretiens avec Hergé. Paris: Casterman, 2000.
6. Förstl H, Howard R, Almeida O, Beats A, Burns A, Levy R. Tintin and the Capgras syndrome. *Psychiatr Bull* 1990; 14: 705-7.
7. Algoud A. L'intégrale des jurons du Capitaine Haddock. Paris: Casterman, 2004.
8. Assouline P. Hergé. Paris: Folio Gallimard, 1996.
9. López AP, Medrano A, Medrano J, Medrano P. Enfermedad mental y estigma en las aventuras de Tintín. Póster presentado a X Jornadas Rehabilitación. Bilbao, 22-23 noviembre, 2007. Accesible en: www.ome-aen.org/CRO/NICON/HUMOR/Tintin/TintinyEstigma.htm
10. Walter G. The psychiatrist in american cartoons, 1941-1990. *Acta Psychiatr Scand* 1992; 85: 167-172.
11. Walter G. The naming of our species: Appellations for the psychiatrist. *Aus N Zel J Psychiatr* 1991; 25: 123-128.
12. Medrano J, Malo P, Uriarte JJ, López AP. Stigma and prejudice in Tintin. *BMJ* 2009; 339: 1406-7.
13. Thompson H. Tintin. Hergé & his creation. London: Sceptre, 1992.
14. Dorfman, Ariel; Mattelart, Armand. Para leer al Pato Donald, 36 edición (en castellano), Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
15. Tisseron S. Tintin et le secret d'Hergé. Hors Collection / Presses de la Cité, 1993.
16. Tisseron S. Tintin et les secrets de familia. Paris: Aubier, 1993.
17. Apostolidès JM. Les métamorphoses de Tintin. Paris: Champs-Flammarion, 2006.
18. McCarthy T. Tintín y el secreto de la literatura. Madrid: El tercer nombre, 2007.
19. Gracia D, Lázaro J. Historia de la Psiquiatría. En Ayuso Gutiérrez JL, Salvador Carulla L (eds): Manual de Psiquiatría. Madrid: Interamericana, 1992; pp 17-31.
20. Östman M, Kjellin L. Stigma by association. Psychological factors in relatives of people with mental illness. *Br J Psychiatry* 2002; 181: 494-8.

Correspondencia:

Juan Medrano • donlogan@hotmail.es