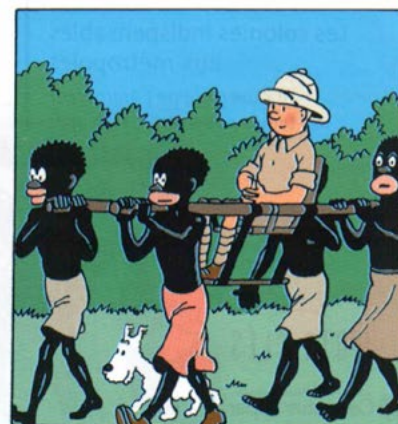


TINTÍN O EL TRAZO DIFÍCIL: UN VIAJE ACCIDENTADO AL MAINSTREAM DEL CINE

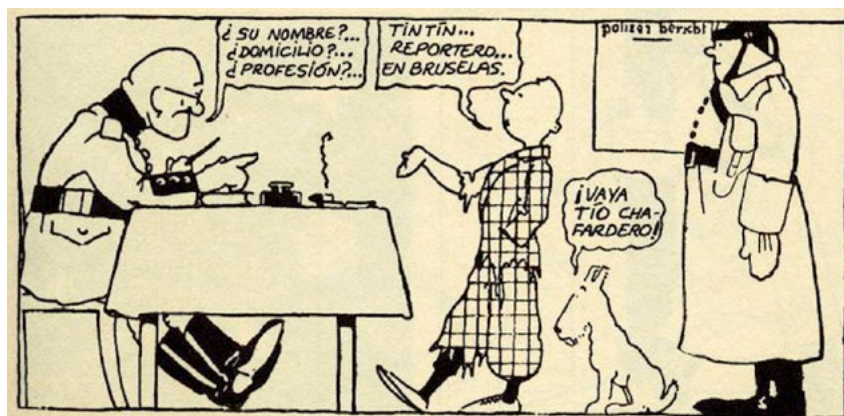
El nacimiento de Tintín en las páginas del periódico belga *Le XXe Siècle* en 1929 marcó un hito en la historia del cómic. *Tintín en el país de los Soviets* (HERGÉ, 1992), sería la primera de una larga serie de peripecias a lo largo del mundo que convertirían al personaje creado por George Rémi —conocido por el pseudónimo de Hergé— en una de las creaciones francófonas de mayor éxito internacional. Tanto es así que, en sus varias décadas de vida, Tintín ha sido traducido a más de sesenta idiomas y vendido más de doscientos millones de copias en todo el globo, amén de propiciar no pocos acercamientos teóricos —los trabajos de Sven Ortoli y Michel Serres (ORTOLI y SERRES, 2011) o el estudio de Jean-Marie Apostolidès (APOSTOLIDÈS, 2009), entre otros muchos— y publicaciones aledañas a su canon dispuestas a saciar la sed de sus fans —el libro-cuestionario *¿Eres tintinólogo?* (GIROUX, y HÉBERT, 1993) o la adaptación a *comic book* de la película *El lago de los tiburones* (Tintin et le lac aux requins, Raymond LeBlanc, Bélgica y Francia, 1972), por poner dos ejemplos—. La mitología que Hergé creó alrededor de su personaje se ha traducido además en una inacabable

fuerza de *merchandising* y, en definitiva, ha constituido la base de un producto de gran impacto cultural que, tarde o temprano, iba a experimentar trasvases a otros medios.

Sin embargo, esa expansión fenomenal del personaje no esquivó el debate ideológico que irremediablemente le ha acompañado desde su nacimiento. En sus primeros pasos, Tintín fue acusado de ser correa de transmisión de los alegatos fascistas y colonialistas de su autor, acusaciones que nunca le abandonarían del todo pese a la pretendida moderación del discurso, aplicada por Hergé en sus siguientes obras. En ese recorrido que transita varias décadas, los grandes defensores del reportero belga se encargaron de señalar sus virtudes como estandarte de un humanismo de proyección internacional que, en un álbum ya tardío como *Tintín en el Tíbet* (HERGÉ, 1988), llevaba a su protagonista a recorrer medio mundo para salvar la vida de su amigo Tchang, a quien había conocido en *El loto azul* (HERGÉ, 1993). Entre la polémica y el éxito mundial, Tintín era una de esas figuras que estaba llamada a establecer un diálogo con el cine, un medio con el que el trazo dinámico y las capacidades



cinéticas del arte del dibujante belga estaban, en teoría, destinados a entenderse. Ese diálogo, no obstante, no ha estado exento de conflictos, como ha quedado demostrado en los escasos intentos por trasladar sus personajes al cine de acción real: dos malogradas adaptaciones franco-belgas, *Tintín y el misterio del toisón de oro* (Tintin et le mystère de la toison d'or, Jean-Jacques Vierne, 1961) y *Tintín y el misterio de las naranjas azules* (Tintin et les oranges bleues, Philippe Crondoyer, 1964) fueron las únicas tentativas en este sentido hasta la llegada de la superproducción estadounidense *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* (The adventures of Tintin: Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011), la primera de una saga de películas proyectada por Steven Spielberg y Peter Jackson. Ese escaso y abrupto recorrido es el que motiva este ensayo cuyos objetivos principales son, primeramente, analizar el modo en que, pese a su inherente problemática ideológica, el imaginario de Tintín ha terminado imponiéndose como un material idóneo para un *mainstream* de Hollywood al que, sin embargo, no han podido acceder otros competidores directos del tebeo europeo; y en segundo lugar, estudiar las condiciones de esa traducción de la viñeta a la pantalla, dadas por el estilo sencillo, aséptico de Hergé y su correspondencia con la gestualidad revestida por lo virtual de la técnica de captura de movimientos en la cinta de Spielberg.



Arriba. Viñeta de *Tintín en el Congo*. (Hergé, Editorial Juventud, Barcelona, 1993)

Abajo. Viñeta de *Tintín en el país de los Soviets* (Hergé, Editorial Juventud, Barcelona, 1992)

La creación problemática: Tintín y la ideología

A nadie escapa que el personaje de Hergé vio la luz en *Le Petit Vingtième*, suplemento infantil del diario de corte pro-fascista y anti-semítico *Le XXe Siècle*, dirigido por el abate Norbert Wallez. Especialmente en sus dos primeras aventuras, la mencionada *Tintín en el país de los Soviets* y *Tintín en el Congo* (HERGÉ, 1993), la presentación en sociedad de Tintín estuvo vinculada a una fuerte polémica desde el mismo momento en que en sus viñetas podían leerse el poco disimulado alegato anticomunista, en la primera, y el elogio de un colonialismo condescendiente y paternalista para con otras culturas, en la segunda. Tanto es así que *Tintín en el Congo* fue apartado del canon editorial norteamericano, si bien, como señala Handy en su ensayo *Tintibulation*, per-

sonajes como Bugs Bunny o Popeye ya tenían similares esqueletos en el armario (HANDY, 2009). Desde entonces, y tras aquellas dos primeras aventuras, las posteriores incursiones de Tintín quedarían bajo sospecha, si bien Hergé no solo no estaba interesado en hacer apología de su ideario político, sino que incluso se preocupaba por rebajar los trazos que pudieran despertar recelos en ese sentido. Para cuando la Segunda Guerra Mundial estalló, el dibujante belga había alcanzado una madurez creativa que ya había dejado algunos de sus mejores álbumes —*Los cigarros del faraón* (HERGÉ, 1983), el mencionado *El loto azul*, *La isla negra* (HERGÉ, 1989) o *El cangrejo de las pinzas de oro* (HERGÉ, 1982), en el que hacía aparición por vez primera el personaje del Capitán Haddock— y se había alejado de historias más prestas



Arriba. *La estrella misteriosa* (Hergé, Editorial Juventud, Barcelona, 1987)

Abajo. *El cangrejo de las pinzas de oro* (Hergé, Editorial Juventud, Barcelona, 1982)

a la apología, accidental o no, que respiraban los dos primeros volúmenes, contextualizados en su etapa más joven y menos reposada —había publicado *Tintín en el país de los Soviets* cuando contaba con veintidós años, y tanto este álbum como su sucesivo serían *a posteriori* definidos por el autor como «un pecado de juventud» (APOSTOLIDÈS, 1984: 16). En 1941, con la ocupación nazi ya en marcha, Hergé publicaba *La estrella misteriosa* (HERGÉ, 1987), una de sus obras más oscuras, y también una de las primeras ocasiones en las que se abriría más explícitamente al fantástico. Aquel álbum, en el que Tintín, Haddock y un grupo de científicos internacionales iban a la caza de un meteorito, volvería a suscitar la polémica: el villano que trataba de adelantárseles

en esa carrera se llamaba Blumenstein, y tanto sus rasgos como su apellido invocaban inmediatamente el estereotipo del millonario judío y avaricioso. En medio del conflicto, aquella caricatura le valió acusaciones de anti-semitismo, a lo que hay que sumar el hecho de que en las primeras versiones, los marineros de la expedición rival navegaban con la bandera estadounidense. Sin embargo, y una vez más, Hergé solo quiso minimizar la controversia y, tras la guerra, el apellido de Blumenstein había cambiado por Bohlwinkel: su exagerada nariz había sido rebajada y la bandera enemiga ya no era la de Estados Unidos, sino de un país ficticio llamado São Rico. Años después, el padre de Tintín restaría importancia a la polémica asegurando que se trataba del estilo de la época (HANDY, 2009).

En cualquier caso, el final de la guerra marcó un punto de no retorno en la evolución del personaje. Tras esta, las connotaciones políticas quedarían no tanto extinguidas, sino esterilizadas en el tono aséptico de un Hergé que se consagró a una mirada más prudente, pero denunciatoria de injusticias sociales o regímenes totalitarios —los casos de *El asunto Tornasol* (HERGÉ, 1972) y *Tintín y los pícaros* (HERGÉ, 1995), último álbum que publicaría y el cuál le llevaría ocho años de trabajo— siempre escudado bajo una nomenclatura ficticia. Pasada aquella primera etapa, Tintín ya no era esa expresión poco oportuna de las coordenadas ideológicas de su creador, sino un avatar para el género de aventuras, que potenciaría un humanismo sin fronteras y una inquietud constante y verniana por las conquistas del hombre a lo largo del siglo XX —antes incluso de la carrera espacial, ya se habían publicado los volúmenes *Objetivo: la Luna* (HERGÉ, 1992) y *Aterrizaje en la Luna* (HERGÉ, 1990), no tan alejados de lo que luego sería la llegada del ser humano al satélite terrestre—. En definitiva, la internacionalización del éxito de Tintín resultó de un constante proceso de modulación y modulación, lo que Jean-Marie Apostolidès ha señalado como «el caso

casi único de un autor que reescribía sin cesar sus propias obras, no solo para que ellas formaran un todo, sino también para que se adaptaran siempre a la ideología comercial contemporánea»¹ (1984: 12). Por esa vía, Hergé explotó la esencia de la aventura para un mercado que ampliaba sus límites más allá de la cultura e idiosincrasia francófona, algo que su competidor Astérix nunca alcanzó en el mismo grado, probablemente porque, como recuerda Apostolidès, estaba marcado por cierto chovinismo y resultaba demasiado convencional para apasionar fuera de un contexto francés (1984: 12). Desde finales de la década de los cuarenta, además, ese éxito creciente se traduciría en varias adaptaciones a la pantalla; intentos que tratarían con distinta suerte de llevar la, en apariencia, sencilla fórmula del cómic a un audiovisual en el que, no obstante, esta acabaría revelándose una pieza difícil de encajar.

De la viñeta al fotograma: Tintín en movimiento

En 1947, Claude Misonne filmaba *Le crabe aux pinces d'or*, cinta de animación que adaptaba *El cangrejo de las pinzas de oro* en blanco y negro y con la técnica de *stop-motion*. Una rareza llevada a cabo por un pequeño estudio belga que apenas contaría con distribución, pero que marcaría la primera versión oficial de una aventura de Tintín en la pantalla. En 1961, *Tintín y el misterio del Toisón de Oro* se convertía en la primera adaptación de acción real, realizada a partir de un argumento original de André Barret y Rémo Forlani. En ella, Jean-Pierre Talbot interpretaba al reportero belga, quien acompañaba al Capitán Haddock (Georges Wilson) hasta Estambul, donde se encontraba la embarcación titular que este recibía en herencia de un amigo. Tres años después, Talbot repetía en la producción franco-española *Tintín y el misterio de las naranjas azules*, aunque Wilson era reemplazado por Jean Bouise en el papel de Haddock y Félix Fernández sustituía a Georges Lorient como el profesor Tornasol. De nuevo, se trataba de una

aventura que no adaptaba ninguno de los álbumes de Hergé, sino que partía de otra historia de Barret, quien escribió un guion en colaboración con Condroyer, Forlani y René Goscinny —padre de Astérix y Obélix—, en el que Tintín y Haddock viajaban a España² para rescatar a Tornasol y a su colega español, el profesor Zalamea (Ángel Álvarez). Lo llamativo de estas dos aproximaciones de carne y hueso era su empeño en traducir el espíritu del cómic a través de: 1) una mimesis, casi grotesca, de los actores respecto a los personajes a los que daban vida; y 2) un acercamiento colorista a la estética Tintín a través del Eastmancolor, sistema de peor calidad que el popular Technicolor (MUÑOZ, 2008). A la luz de la escasa repercusión de ambas películas fuera de algunos países europeos, quizá el motivo de su relativo fracaso se hallara en una caligrafía visual incapaz de adoptar la sobriedad y precisión de la línea clara³ del dibujante belga. Dicho de otra manera: la saturación, el artificio pretendidamente cómic de las cintas de Vierne y Condroyer chocaba con la sencillez bidimensional del estilo Hergé, siempre más eficaz y expresivo, dotado de una cinética y una agilidad narrativa que estas no conseguían implantar en sus imágenes.

Desde entonces, y hasta que viera la luz el proyecto de Steven Spielberg, pasarían cuarenta y siete años sin que se diera otra tentativa de adaptación que no fuera en animación de dos dimensiones. En dicho formato, sin embargo, los resultados fueron estimables y se ajustaban a la esencia del personaje sin muchos problemas. La celebrada *Tintín en el templo del sol* (Tintin et le temple du soleil, Eddie Lateste, 1969) adaptaba los álbumes *Las siete bolas de cristal* (HERGÉ, 1988) y su continuación *El templo del sol* (HERGÉ, 1999), y era la propuesta en largo del estudio Belvision⁴, que entre 1959 y 1964 había producido para televisión la serie *Las aventuras de Tintín* (Belvision, 1959-1964). El propio estudio realizaba unos años más tarde *Tintín en el lago de los tiburones* (Tintin et le Lac aux requins,

Raymond Leblanc, 1972) a partir de un guion original de Greg —luego la película sería adaptada a *comic book*—, redactor jefe de la revista *Tintin* entre 1965 y 1974. Esta última, sin tener que rendir cuentas a una historia preexistente, se ajustaba a las coordenadas del canon Tintín —disponía, una vez más, al millonario Roberto Rastapopoulos como villano— al tiempo que mostraba sus afinidades por cierto género de acción europea que, por entonces, encontraba a uno de sus estandartes en James Bond, figura con la que Tintín no podría estar al tiempo más cerca —los enfrentamientos submarinos, el antagonista que obra desde su base secreta entre monitores y mandos de control— y más lejos —está despojado de la masculinidad y estoicismo del espía británico, no muestra ningún interés ni atracción por las mujeres—. En 1991, la productora francesa Ellipse y la canadiense Nelvana co-producieron una nueva serie para televisión que constaría de tres temporadas y que, a diferencia de la de Belvision de la década de los sesenta, adaptaría los volúmenes de Hergé con estricta fidelidad en treinta y nueve episodios de treinta minutos cada uno, ya que la mayoría de las historias se dividían en dos capítulos. Esta vez, la serie gozó de distribución

internacional y fue un éxito crítico que la confirmó como esa gran adaptación animada del canon Tintín que Hergé, fallecido en 1983, no pudo disfrutar.

Spielberg y Hergé: Tintín y el trazo difícil

La adaptación a la gran pantalla de las aventuras de Tintín, no obstante, seguía siendo una asignatura pendiente. Precisamente en 1983, Steven Spielberg había contactado con Hergé, quien se mostraba encantado del interés del director por llevar al cine su obra. Al fin y al cabo, si había un cineasta dotado para abordar la aventura dirigida a un público juvenil y familiar —y, al mismo tiempo, más marcado por una herencia judía difícil de conciliar con el lado más antisemita de la obra del dibujante—, ese era el mismo que había hecho realidad el éxito de *En busca del arca perdida* (Raiders of the Lost Ark, Spielberg, 1981), una película dentro de la cual Tintín podría hacerse un hueco entre el recuerdo de *La oreja rota* (HERGÉ, 2004) y *El templo del sol*. Hergé murió antes de que se pudieran conocer, pero su viuda Fanny Rodwell cedió los derechos a Spielberg cumpliendo así el deseo expreso de su marido. El proyecto acabaría materializándose, casi dos décadas después, en

Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio (The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011)





Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio (The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011)

Las aventuras de Tintín: el secreto del Unicornio, primera de una franquicia ideada por Spielberg y Peter Jackson — otro realizador que se debe en su cine a la tradición aventurera— en la que los dos directores se alternarían detrás de la cámara. En esta primera entrega dirigida por Spielberg, se unificaban *El cangrejo de las pinzas de oro*, *El secreto del Unicornio* (HERGÉ, 1989) y *El tesoro de Rackham el Rojo* (HERGÉ, 1979), los tres álbumes que Hergé había publicado durante la Segunda Guerra Mundial y en medio de la polémica suscitada por *La estrella misteriosa*. El mayor desafío, más allá de la condensación narrativa a cargo del equipo de guionistas formado por Edgar Wright, Steven Moffat y Joe Cornish, era el de encontrar la forma de transmitir la línea clara de Hergé, un reto al que Spielberg y Jackson respondieron recurriendo a la tecnología de captura de movimientos. La técnica del *mocap*, empleada por el propio Jackson para el personaje de Gollum en su saga de *El Señor de los Anillos* (Lord of the Rings, 2001-2003, Peter Jackson) y para el gorila de *King Kong* (2005) —ambos incorporados por el actor Andy Serkis, que en *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* encarna al Capitán Haddock—, permitía emular la superficie caligráfica del cómic sin renunciar a la expresividad particular de sus

personajes⁵. En resumidas cuentas, la línea clara encontraba en dicha tecnología la posibilidad de extenderse en la imagen en movimiento, al tiempo que adquiría una tercera dimensión, una revisión y ampliación de la identidad estética que la película escenifica en el paso de los créditos iniciales, revisión a la Saul Bass de la iconografía del universo Tintín, a la primera escena, en la que es el propio Hergé, ya tridimensional, quien pinta un retrato en vivo del reportero en un mercado callejero. La maniobra de dotar de volumen tridimensional a unos dibujos que alcanzaban una expresividad contundente con trazos básicos, empero, se revela de nuevo problemática en la fricción a la que puede dar pie el resultado final para con el recuerdo inevitablemente nostálgico del lector. En su reseña de la película para *Fotogramas*, el crítico Jordi Costa apuntaba que la cinta de Spielberg presentaba un estimulante problema formal al prescindir de la lógica hergiana: mostrar exclusivamente lo que es necesario y suficiente para la inteligibilidad de la trama; y se preguntaba si la corporeidad del universo 3D era la mejor manera de traducir la economía caligráfica de la línea clara (COSTA, 2011). Las dudas del crítico no eran infundadas: el nuevo volumen que otorgaba a los personajes la anima-

ción por captura de movimientos invitaba al equipo artístico del proyecto a (re)imaginar la acción en términos de un gran espectáculo visual al que los cómics originales no acostumbraban a prestarse; pero además, el paso a esa tridimensionalidad obligaba a plantear el dinamismo y expresividad dramática de sus protagonistas.

Aquí es donde brota la contradicción que cuestiona la eficacia, al menos en términos formales, de la adaptación de Spielberg. Uno de los secretos del Tintín gráfico reside en unos rasgos que lo definen como una identidad casi vacía, como un espacio que uno puede rellenar con su propia personalidad y anhelo de aventura. El filósofo Michel Serres comparaba la cabeza ovalada de Tintín con una de esas imágenes huecas en las que uno pone su propio rostro, lo que hace de él un héroe ambivalente con el que todo el mundo puede identificarse (SERRES, 2011). El Tintín de Hergé es un recipiente que cualquier lector, sin que importe su procedencia y cultura, puede hacer suyo, un vehículo con el que transitar el género con el afán de descubrir realidades y escenarios desconocidos a miles de kilómetros de distancia. Es, en fin, un personaje impoluto y limpio con el que cada cual es el protagonista de su exótica aventura de folletín, su *thriller* europeo,

su drama de supervivencia o su relato de ciencia-ficción de serie B. Astérix y Obélix, quienes también emprendieron sus viajes fuera de la Galia, no posibilitaban el mismo proceso de reconocimiento porque, al contrario que Tintín, su identidad y su humor eran fundamentalmente endogámicos, un laboratorio de pruebas en el que René Goscinny y Albert Uderzo experimentaban con la comedia de choque cultural, siempre desde un prisma orgullosamente francés. Volviendo al Tintín de Spielberg, este se halla ante el conflicto fundamental de dotar de dimensionalidad, vía la técnica *mocap*, a un personaje que en el fondo es una página en blanco. La consecuencia es un Tintín que funciona más bien como epicentro indefinido de una película que trata de practicar el género por la vía de la acumulación visual —el plano-secuencia de Bagghar, filigrana heredera de la persecución por la selva de *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, Spielberg, 2008)—, lo cual le confiere un dinamismo cercano al de las aventuras gráficas de su protagonista, pero le distancia del pragmatismo y eficacia de la línea clara. En ese distanciamiento, tampoco la animación por captura de movimientos alcanza las mejores posibilidades de la economía cinética de Hergé —por ejemplo, la técnica oxida la contundencia *slapstick* de cualquiera de las caídas de Hernández (Simon Pegg) y Fernández (Nick Frost)—, ni apadrina los rasgos más subversivos de un Capitán Haddock, que pasa de ser un secundario tosco, agresivo y alcohólico en las viñetas a un borracho familiar que se mueve entre el patetismo y la bondad.

Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio puede suponer un relativo fracaso en la transposición de la forma y estética hergiana, adormecida bajo una animación todavía demasiado impersonal para hacer olvidar la meridiana expresividad de la obra del artista belga. Pero en cuanto a espíritu, poco o nada se le puede reprochar a una cinta que se entrega concienzudamente al ánimo

El Tintín de Spielberg se halla ante el conflicto fundamental de dotar de dimensionalidad, vía la técnica *mocap*, a un personaje que en el fondo era una página en blanco

del subgénero de la aventura familiar e inaugura una saga perfectamente integrada en el *mainstream*, que apela a un público transnacional. La franquicia de Spielberg y Jackson significa una oportunidad para extender en el cine el legado de Hergé con cierta oficialidad⁶. Pero sobre todo, supone el punto culminante de un largo y fascinante proceso de readaptación y supervivencia de uno de los iconos del cómic del siglo XX, uno por el cual un creador se empeñó en reformular su creación para alejarla de todo rasgo ideológico y virarla hacia valores netamente humanistas y exportables. Y en el centro de esa constante revisión, se halla una metamorfosis cuyo estadio final es un héroe apolítico y desgajado de identidad. Paradójica-

mente, los rasgos que le han permitido sobreponerse al paso del tiempo y convertirse en plausible paradigma de una parte del cine de evasión: aquella no interesada en cuestionar la realidad que le cobija, sino gustosa de bucear en sensaciones perdidas en la nostalgia para recontarlas por otros medios. ■

Notas

* Este artículo incluía fotogramas (capturas de pantalla) de *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* como elemento de apoyo a la argumentación desarrollada en el ensayo. Si bien la actual distribuidora de la película no ha autorizado la publicación de dichos fotogramas, los editores agradecen a Sony Pictures Home Entertainment la cesión de las imágenes promocionales que finalmente se han incluido. Asimismo, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* quiere agradecer a Editorial Juventud el permiso concedido para la publicación de viñetas e imágenes de la colección de cómics *Las aventuras de Tintín*. (Nota de la edición.)

1 La traducción es del autor. El original puede encontrarse en Apostolidès (1984).

2 De hecho, parte de la película fue rodada en España, con localizaciones en las poblaciones valencianas de Burjassot, Gandía, Xàtiva y Simat de la Valldigna. Para más información, léase el artículo «Cuando Tintín y Haddock bailaron flamenco en Valencia», de Rodrigo Terrasa (TERRASA, 2011).

3 La expresión «línea clara» la utilizó por primera vez el holandés Joost Swarte en 1977 a



Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio (The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011)

- propósito de la exposición «Kuifje in Rotterdam» (Tintín en Rotterdam) para referirse al estilo gráfico de Hergé. Define un dibujo depurado, que emplea un trazo lineal continuado, en el que se potencian los ángulos y se rechaza toda sombra o volumen susceptible de alterar la legibilidad del conjunto (GAUMER y MOLITERNI, 1994: 192).
- 4 Asimismo, Belvision también produciría dos de los largometrajes animados basados en los cómics de Astérix y Obélix, *Astérix el Galo* (Astérix le Gaulois, Ray Goossens, 1967) y *Astérix y Cleopatra* (Astérix et Cléopâtre, Goscinny, Lee Payant y Albert Uderzo, 1968), y otro más sobre las aventuras de Lucky Luke, *Lucky Luke el intrépido* (Daisy Town, René Goscinny, 1971).
 - 5 El rodaje con esta técnica se realizó en los estudios de Weta Digital, fundados en 1993 por Peter Jackson, Richard Taylor y Jamie Selkirk en Wellington, Nueva Zelanda. Uno de los primeros proyectos de Weta fue realizar los efectos visuales de *Criaturas celestiales* (Heavenly Creatures, Peter Jackson, 1993). Sin embargo, las películas de la saga *El Señor de los Anillos* y *King Kong* fueron las que situaron a la compañía en la avanzadilla de los efectos digitales y, en particular, en la técnica de captura de movimientos.
 - 6 El rodaje de la siguiente película de la saga está previsto para 2013, y se trata de una adaptación de *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol* que correrá a cargo de Peter Jackson.
- Bibliografía**
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1984). Anatomie d'un succès: Les aventures de Tintin. *Liberté*, vol. 26, nº 4 (154), pp. 11-24.
- (2009). *The Metamorphoses of Tintin: or Tintin for Adults*. Palo Alto: Stanford University Press.
- COSTA, Jordi (2011). Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio. *Fotogramas.es*. Recuperado de <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Las-aventuras-de-Tintin-El-secreto-del-unicornio/Critica>>.
- (2011b) Tintín en los universos paralelos (del cine). *El País Tentaciones*. Recuperado de: <<http://tentaciones.elpais.com/2011/10/tintin-costa.html>>.
- GAUMER, Patrick, y MOLITERNI, Claude (1996). *Diccionario del Cómic*. Barcelona: Larousse Planeta.
- GASCA, Luis, y GUBERN, Román (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GIROUX, Renée-Héloïse y Hébert, François (1993). *¿Eres tintinólogo?* Barcelona: Editorial Juventud.
- HANDY, Bruce (2009). Tintibulation. *The New York Times*. Recuperado de <<http://www.nytimes.com/2009/12/27/books/review/Handy-t.html?pagewanted=all>>.
- HERGÉ (1972). *El asunto Tornasol*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1979). *El tesoro de Rackham el Rojo*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1982). *El cangrejo de las pinzas de oro*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1983). *Los cigarros del faraón*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1987). *La estrella misteriosa*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1988). *Tintín en el Tibet*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1988). *Las siete bolas de cristal*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1989). *El secreto del Unicornio*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1989). *La isla negra*. Editorial Juventud: Barcelona.
- (1990). *Aterrizaje en la Luna*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1992). *Objetivo: la Luna*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1992). *Tintín en el país de los Soviets*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1993). *El loto azul*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1993). *Tintín en el Congo*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1995). *Tintín y los pícaros*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (1999). *El templo del sol*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (2004). *La oreja rota*. Barcelona: Editorial Juventud.
- MERCIER, Frédéric (2011). Tintin et les mystères de la adaptation. *TCM*. Recuperado de <<http://tcmcinema.fr/2011/10/19/tintin-et-les-mysteres-de-ladaptation/>>.
- MUÑOZ, Almudena (2008). El misterio del Toisón de Oro: A Tintín se le suben los colores de la realidad. *LaButaca.net*. Recuperado de <<http://reportajes.labutaca.net/el-misterio-del-toison-de-oro-a-tintin-se-le-suben-los-colores-de-la-realidad/>>.
- ORTOLI, Sven y SERRES, Michel (2011). *Tintin au pays des philosophes*. París: Philosophie Magazine.
- SERRES, Michel (2011). Serres : «Hergé est le Jules Verne du XXe siècle». *Le JDD*. Recuperado de <<http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Actualite/Le-philosophe-Michel-Serres-evoque-Tintin-et-Herge-interview-411069>>.
- TERRASA, Rodrigo (2011). Cuando Tintín y Haddock bailaron flamenco en Valencia. *ElMundo.es C. Valenciana*. Recuperado de <<http://www.elmundo.es/el-mundo/2011/10/24/valencia/1319462351.html>>.

Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València. Desde 2008 Ha desempeñado su actividad profesional como crítico y escritor cinematográfico en diversos medios online (*Détour*, *LaButaca.net*, *Miradas de cine*). Asimismo, ha publicado varios ensayos en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y coordinado la publicación en dos ocasiones. Escribió el capítulo *El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI*, dentro del libro colaborativo *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*.