Cuestión de gramáticas: Tintín y el cine *

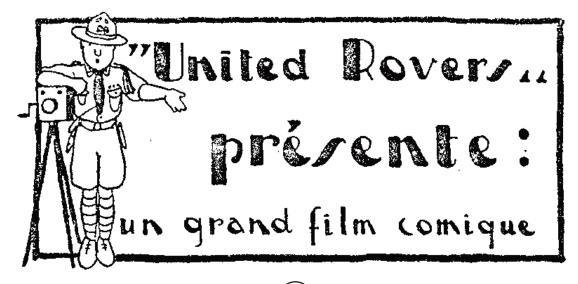
Reflexiones en torno a la gramática de Tintín y a sus incursiones cinematográficas (A propósito de "El secreto del Unicornio", de Spielberg/Jackson)

1. La lúcida búsqueda de un lenguaje gráfico

Primera constatación: En 1926 Hergé crea su primera auténtica historieta, "Totor". Este boy-scout aventurero es el claro precedente de Tintín. En esa época, el dibujante apenas ha leído nada de cómic, y lo que construye es un folletón ilustrado, con textos bajo las ilustraciones. Pero hace mucho más: nos confiere la ilusión de que vemos "un cine de papel". Y no sólo por los "rótulos" con los que nos mete en materia ("un extrasuperfilm", "Hergé moving pictures", "un gran film cómico"...), sino por sus medios técnicos, pobres todavía, pero llenos de viveza. El personaje corre, sale disparado, es atropellado... Las angulaciones, las elipsis, el movimiento, el encadenamiento, los cambios rápidos de escena, la secuencialización. ¡Hasta nos parece casi presentir los fundidos en negro! Todo es aún muy primitivo y sólo con Tintín logrará convertirse en un

"creador de story-boards", como certeramente le definirá ochenta años después el tándem Spielberg/Jackson. Sin embargo, Hergé sí conocía bien entonces el cinematógrafo y nos deja la sensación de ser un adolescente que se ha construido artesanalmente un zoótropo en casa para divertir a sus amigos...

Segunda constatación: En 1929-1930, el maestro escribe y dibuja Tintín en el país de los Soviets, su primer Tintín, y en blanco y negro. Cuando este libro, después de sufrir, y nunca mejor dicho, una larga cuarentena, es recuperado a finales de los 60, provoca una gran decepción y es considerado, entre otras muchas cosas, un álbum mal dibujado (para empezar, por su propio autor). Dejando a un lado lo discutible de esa afirma-(puesto que la historieta tiene elementos de gran elegancia y algunas proezas gráficas interesantes), es cierto que Hergé aún es un debutante a la búsqueda de un lenguaje. Sin embargo, hoy se conocen ilustraciones suyas de la misma época realizadas con una habilidad técnica impresionante, un conocimiento de la expresión

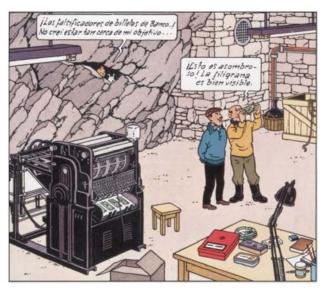




muy profundo y, algunas de ellas, con gran realismo. ¿Qué ocurría, pues? Que Hergé era consciente de que la historieta requería una gramática propia, y que tenía que economizar si quería llenar páginas y páginas. Y que sus dibujos tenían que lograr aquel mismo Simplizissimus que unos años antes había abanderado la revista gráfica alemana de igual nombre. Y, claro, dibujar bien y eficazmente en un estilo simple era más difícil que hacerlo utilizando todos los recursos expresivos: un dibujo "desnudo" muestra mejor sus defectos. Pero Hergé había empezado a encontrar su especificidad de cómic: un dibujo que, sin despojarse del todo, seguía siendo realista...

Tercera constatación: entre el final de La Isla Negra y el principio de El Cetro de Ottokar (1937-1938) cabe fechar el nacimiento del "estilo Tintín", con las suficientes cotas de elegante uniformidad de trazo y búsqueda del detalle. Después de 1940, y sobre todo, a partir de la asociación de Hergé con Jacobs, la línea clara llega a su apogeo con

una obsesiva fidelidad al segundo plano, al decorado minucioso. El libro canónico es *Las 7 bolas de cristal*, que comienza a dibujarse en 1943. Pero, ya desde la versión en blanco y negro de *Los cigarros del Faraón*, Hergé estaba suscrito a diferentes revistas y acumulaba fotografías para documentarse. La sempiterna y plausible verosimilitud...

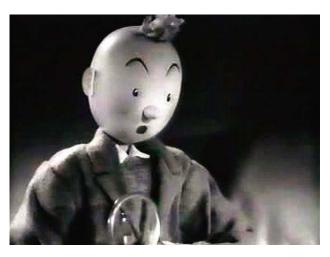


Cuarta y última constatación: Después de los años cuarenta Hergé ha conseguido en su serie "Tintín" un estilo personal y lineal, con apariencia de uniformidad, que persiste en ofrecer rostros más o menos caricaturizados o esquemáticos y nos muestra el resto de los elementos de forma más o menos descriptiva y real. De alguna manera, Hergé volvía al cine cómico de su infancia y adolescencia (en realidad nunca se había alejado de él): partiendo del figurativismo, del naturalismo de la fotografía del cinematógrafo, se trataba de conservar el humor, lo burlesco, el "slapstick", el espíritu a lo "Grand Guignol", las caras expresionistas de los personajes, su posibilidad de fantasear con el movimiento corporal y objetual...

2. La fracasada búsqueda de un lenguaje cinematográfico

Los primeros "films-fijos" de Tintín partieron de los propios patronatos católicos que se movían en torno al suplemento *Le Petit Vingtième* y a la revista *Coeurs Vaillants*. Muy pronto, ya desde los años treinta, "Tintín" se convirtió en una sucesión de diapositivas que, de forma dinámica, intentaba ofrecer la secuencialización de la escenas principales de aquellos primeros álbumes en blanco y negro. Sin embargo, esa sucesión de diapositivas resultaba paradójicamente mucho más estática y menos viva y eficaz que las imágenes de los álbumes. De alguna manera TIntín volvía a los tiempos de Totor. Primer fracaso.

A finales de 1947 Hergé consigue ver estrenada la primera película de Tintin en una sala cinematográfica. Es una adaptación de Claude Missone realizada con marionetas.



Aparte de los problemas de producción y de dinero, la cinta se resiente narrativamente y Hergé se desespera. Por los demás, las marionetas ofrecen un aire poético pero se mueven sin naturalidad y con torpeza y el espectador reacciona defraudado al no reconocer ni un ápice de la vida que palpita en los álbumes o en las páginas publicadas en la revista que lleva el nombre del reportero. En 1948, un Hergé que ya ha sido sacudido por episodios de depresión, cansancio y crisis de nervios, no parece odiar tanto a Tintin como Él mismo manifiesta en una de sus cartas. Llevado por la tentación del "gran cine" y en el intento de ser un buen padre para su criatura, escribe a Walt Disney y le envía parte de sus álbumes, solicitando se estudie la posibilidad de realizar alguna película de dibujos animados con su personaje. Disney le devuelve sus libros sin abrir. Este

tercer fracaso esconde una secreta victoria: librarse del exceso de almíbar del mago norteamericano. Y evitar la demostración palpable de un teorema dramático: el lenguaje del dibujo animado no es necesariamente lo más parecido al idioma del cómic. Volveremos sobre este aspecto.

En 1956 Raymond Leblanc, empresario y director de la revista *Tintin*, produce para su sociedad Belvision dos mediometrajes para televisión, con una técnica de semianimación. Los personajes de los álbumes *La oreja rota* y *El Cetro de Ottokar* son recortados y movidos -como si de un teatro de cartón se tratara— sobre fondos fijos redi-



bujados. Nada que ver con la organicidad que transmite Hergé en sus viñetas. Para más inri y como reminiscencia de los seriales radiofónicos, Jean Nohain, el popular locutor de la televisión francesa, hace de narrador intentando desplegar un máximo de dramatismo con adjetivos y verborrea excesiva.

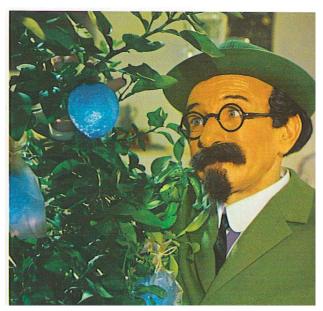
Pero Raymond Leblanc es ambicioso y cree en su productora. Tres años después, en 1959, realiza un centenar de cortometrajes animados para TV de cinco minutos de duración a partir de ocho álbumes de Hergé. Para ello subordina a sus especialistas a la dirección de Charlie Shows y Larry Harmon, animadores de los estudios Hanna-Barbera, a los que Hergé hace ser secundados por Michel Regnier, *Greg,* como supervisor. El resultado de esos episodios no sólo es la-

mentable por su calidad técnica (para simular una explosión movían la cámara de arriba a abajo, por ejemplo) sino sobre todo porque poco queda del espíritu de Tintín en aquellos capítulos alargados en longitud hasta la extenuación y sometidos a las leyes de la televisión comercial con persecuciones y golpes absolutamente estúpidos, con protagonistas sin matices y malos malísimos.

Cuando Hergé conoce en 1960 al actor que encarnará en 1961 a Tintín en el largometraje El secreto del Toisón de Oro (producido por André Barret y dirigido por Jean-Jacques Vierne) no puede dejar de estar ilusionado después de tantas decepciones. Tentado por el dibujo animado en cierto momento, su intuición le dice que su Tintin es realista y que tiene que parecerse más al cine convencional que a otra cosa. "Es él", declara emocionado cuando se encuentra con el adolescente Jean-Pierre Talbot. El dibujante está en plena crisis matrimonial y ha dejado de identificarse, y por fuerza, con su personaje, el héroe de corazón puro. Así que, a partir de ahora, más que reflejarse en él, actuará



de "padre" de un hijo demasiado perfecto. No le costará pues ver a su pequeño tanto en Talbot (al que literalmente "adopta") como en las esculturas que en secreto prepara Nat Neujean... Sin embargo, y pese a que la historia que cuenta la película tiene elementos lo suficientemente hergianos, el décalage que se establece entre los personajes y los dibujos es brutal: no dejan de ser máscaras burdas, disfraces baratos, y suenan falsos. En 1964, el año en que Los Beatles estrenan su película A Hard Day's Night, se proyecta en Francia y Bélgica El misterio de las naranjas azules, rodada en parte en Xàtiva y coproducida por Francia y España, con el mismo Talbot, que, para colmo, ha crecido demasiado. Los mismos defectos se repiten en esta entrega, acentuados por "hispanismos" aproximativos y un guión bastante más flojo.



Pero Leblanc no ha tirado la toalla en este lapso de tiempo y sueña con llevar "su" Tintín en dibujos animados a la pantalla grande, esta vez sin colaboración de EE.UU. Ha demostrado con un largo sobre Pinocho y otro sobre Astérix que sus estudios han conquistado una técnica de animación que, si aún no llega a la escala de las grandes producciones norteamericanas, sí tiene una cierta dignidad. *Tintín en el Templo del Sol* es estrenada en 1969, cuenta con la discreta participación del propio Hergé y resume con cierta gracia y elegancia los álbumes *Las 7*

bolas de cristal y El Templo del Sol. Pero la búsqueda cinematográfica específica para traducir Tintín fracasa (al margen de un soundtrack absolutamente pobre) desde el momento en que la técnica de animación de los personajes, de por sí deficitaria, se las ve negras para hacerlos evolucionar bien dentro de unos decorados excesivamente abigarrados y prolijos, algo que Hergé en sus historias sabe evitar la mayor parte de las veces.



Peores resultados se obtienen con *Tintín y el lago de los tiburones* (en la que el maestro prácticamente no participa), que, si bien ha ganado en cuanto a técnica, refleja un guión absolutamente inverosímil de Greg, que,



pese a ser un soberbio guionista de cómic, se muestra particularmente descuidado en el cine, con una historia que parece reflejar el universo de lan Fleming o el de los mismos Jo, Zette y Jocko más que el de Tintín, con un Rastapopoulos amuñecado, una Syldavia de cartón y unas reminiscencias que no son más que pastiche. Este desaguisado es coronado por la crispada caricatura y feísmo de los personajes, especialmente de los secundarios, que nos hacen sentirnos en geografía fantasma. Siempre me preguntaré por qué Hergé permitió esta película que no necesitaba. Y por qué, para pasmo de todos los puristas, sus Studios dibujaron un álbum a partir de la misma...

Leblanc ya no consiguió más licencias de Hergé después de esta experiencia; tuvo que contentarse con algunos spots publicitarios auspiciados por el personaje de Georges Remi bajo el doble label Belvision/ Publiart, dos de las empresas del imperio del ávido productor.

Y Remi no pudo ver cumplido su sueño de ver a su héroe convenientemente traspasado a la pantalla. Tuvo que conformarse en 1976 con un buen documental sobre su obra (*Moi, TIntin,* quizá excesivamente largo, den-



so y sobre todo reiterativo) y con la ilusión, meses antes de morir en 1983, de que un genio como Spielberg pudiera tener libertad total para reinterpretar su obra en el medio cinematográfico.

3. Spielberg/Jackson/Ellipse/Hergé: paradójico cruce de caminos

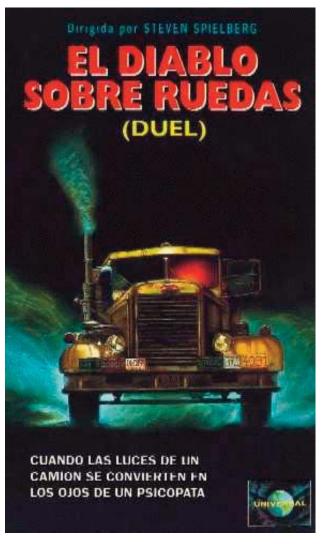
En 1981 Spielberg estrena *En busca del arca perdida*. No hay duda: aire de familia con Tintín. Aunque el director no conoce los álbumes, sí en cambio se considera curiosamente deudor de cierta peliculilla francesa, *El hombre de Río*, de Philippe de Broca y con Jean-Paul Belmondo... que no es sino un pequeño plagio no reconocido de Tintín. A partir de la crítica francesa, que le hace ver los paralelismos Tintín/Indy, el realizador no



deja de hacer alusiones a Hergé en parte de su filmografía posterior: un niño oriental que recuerda a Tchang en *Indiana Jones y el templo maldito*; la China de *El imperio del sol*; toda la serie de televisión *El joven Indiana Jones*; las escenas de Petra y un Sean Connery/Haddock en *Indiana Jones y la última cruzada*; el argumento de *La terminal* (¿homenaje a un proyecto nunca realizado de Hergé que iba a jugar con el bloqueo de sus personajes en un aero-

puerto?...); el tema de la pirámide azteca en *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*... (La lista no es exhaustiva).

Ambos creadores vieron, en diferentes momentos – Hergé entre 1910 y 1935, y Spielberg en televisión –, films de aventuras del cine sonoro y probablemente bastantes películas de las que se llamaron "cintas por episodios" del cine mudo que influyeron decisivamente en sus respectivos universos. En todo caso, el dibujante vio el primer Indiana Jones: gustándole, prefería la ópera prima de Spielberg, *Duel (El diablo sobre ruedas*, un film imponente aunque hoy no sea apreciado).



Así que Spielberg se pone en contacto con un Hergé enfermo que no podrá recibirle en vida pero que, de alguna manera, le da carta blanca.

Durante los años 80 encarga a Melissa Ma-



Melissa Matheson

theson un guión original, que, precisamente por demasiado "yanqui", no terminó de convencerle. En un primer momento, piensa en actores de carne y hueso, como Hergé. Sin tiempo para ocuparse personalmente, el director decide pasarle la antorcha a Truffaut (que es homenajeado por Polanski en Frenzy) y después al propio Polanski (que realiza un Piratas muy hergiano). Ninguno de los dos se ocupará del proyecto. A finales de los 80 la opción preferente de Spielberg sobre los derechos de Tintín caduca y comienza un largo paréntesis. Otros nombres se barajan para una posible adaptación fílmica, pero finalmente la Fundación Hergé, cansada de esperar, se vuelca en una nueva serie de dibujos animados para televisión y vídeo, con la que se quiere resarcir de la frustración del proyecto Spielberg. Se trata de la producción franco-canadiense Las aventuras de Tintín, Ellipse/Nelvana (1991-



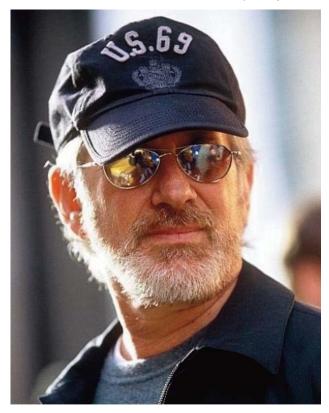
1993), cuyo logo después copiará descaradamente el director de *Tiburón*...

Como me correspondió el honor de realizar la versión española de la misma – adaptación de los diálogos, ajuste y sincronización, casting, dirección en sala e interpretación del papel protagonista – me resulta difícil hablar sin pasión de ella. Pese a una serie de incoherencias y errores (que yo intenté subsanar al máximo en mi adaptación), la serie estaba realizada escrupulosamente y con respeto hacia los veintiún álbumes que sirvieron de base argumental. Los libros, en los mejores momentos, cobraban vida. Pero por problemas de minutaje y comercialidad la mayoría de las veces, aunque también por evitar lo políticamente incorrecto, los guiones se centraron en las acciones y suspen-



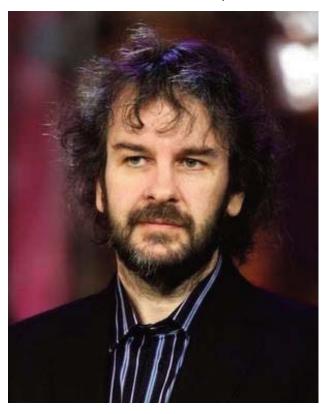
ses. Así que todo lo propiamente poético u onírico y buena parte del humor y los personajes secundarios desaparecieron. Ése es su principal defecto. La banda sonora y la presentación de la serie eran excelentes. La técnica de animación, sin embargo, no acababa de ser perfecta. Y el uso del calco y del ordenador se percibe demasiado en un trazo un poco fluctuante y en colores en ocasiones desvaídos. Sin alusiones político-históricas el conjunto resultaba bastante más infantil que el original. El hecho mismo de mostrar resonancias de los libros (que yo me esforcé en subrayar) resaltaba aún más la diferencia brutal entre una obra y otra: donde Hergé dibujaba unos cuerpos anatómicamente plausibles y llenos de vida, los dibujantes de la producción construían muñecos; donde Hergé evitaba los excesos de la planificación cinematográfica, los realizadores los exhibían. El Tintín, inerte pero vivo en su postura de papel, resultaba extrañamente móvil pero muerto en el tubo catódico. Todas las búsquedas de Hergé en sus bocetos habían desaparecido en un frío trabajo de equipo. La "maldición del celuloide" proseguía para Hergé después de muerto.

Pero Spielberg volvería a la carga en 2002, aunque hasta el 2004 no dio con la forma definitiva que le daría al proyecto. No obstante, ante él, las reservas y los miedos estaban bastante generalizados en Europa. En parte por las dificultades propias de la traducción fílmica; por ser un director tan genuinamente americano enfrentado a una obra tan típicamente europea; y en parte por lo irregular de su carrera en estos últimos tiempos (el bri-



llante productor de *Poltergeist* y genial director de *Tiburón* poco tienen que ver con el convencional productor de *Urgencias* y el poco imaginativo director de *La guerra de los mundos...*). Pese a todo, Spielberg es un hombre muy inteligente y, a su manera, modesto. Enseguida se dio cuenta de que necesitaba ser fiel a Hergé. Y de que precisaba la ayuda de otro "grande" para llevar a buen

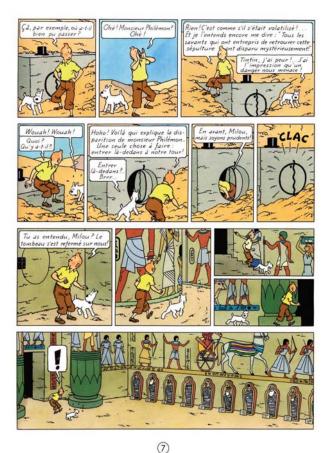
puerto su proyecto. El descubrimiento primero de Zemeckis y luego de Peter Jackson le llevaron a encontrar una solución mágica, la "motion capture" y aplicada en 3D, opción esta última a la que un director tan diferente como Scorsese se acaba de apuntar.



Y a vueltas con el lenguaje cinematográfico específico para adoptar un cómic específicamente gráfico... ¿Alejándose aparentemente del original, es Spielberg el único que da en el clavo y se acerca a Tintín? ¿Acertó Hergé al confiar en él?...

Recapitulemos: partiendo del cine, especialmente del cine mudo, Hergé crea, casi inventa, un género en el que consigue una simplificación económica que logra que poco a poco sea convincente, realista y homogénea, preservando al tiempo el humor expresivo y una documentada realidad. Es decir, logra la misma estilización sobre papel que la del cine mudo, impresión que se diluye un poco a medida que las historias pasan a color y se vuelven más complejas y menos mecánicas, pero que a la postre prevalece en un género como el cómic que mejora las técnicas cinematográficas del montaje y la elipsis y donde los personajes, además de

expresarse sin sonido, tienen mayor libertad de movimientos que en un arte como el cine que, pese a los avances de las nuevas tecnologías, los restringe a las exigencias del academicismo. El sentido de encadenamiento y secuencialización es más perceptible en una página de papel donde conviven varias imágenes que en una sucesión de fotogramas únicos. Aun así, los dos géneros son hermanos. Pienso que el buen cómic debe tener poco texto, poca palabra y ser más visual que otra cosa. Ese buen cómic te permitirá detenerte entre la acción. Cada página poseerá estructura propia y leyes (como si de una unidad independiente se tratara) y debe incitar a la lectura de la siguiente.



V

Todas las adaptaciones cinematográficas y televisivas que preceden a la película de Steven Spielberg acaban en un pequeño o gran fracaso, según las gradaciones que hemos ido marcando en nuestro repaso histórico-crítico. Para simplificar, el dibujo animado (que podría pensarse es el hermano

natural del cómic), al ofrecer una ilusión de acercamiento, dramatiza aún más el abismo insondable entra la obra original y la adaptada, entre otras cosas por las técnicas diferentes que se emplean, y por la simplificación argumental a la vez que complejidad gráfica que presenta la adaptación resultante.

Por otra parte, el cine convencional con actores, que es el que de forma natural prefería Hergé – que ya hemos visto que se consideraba fundamentalmente un realista – ilustra la imposibilidad igualmente trágica de mostrarnos unos personajes reconocibles por todos.

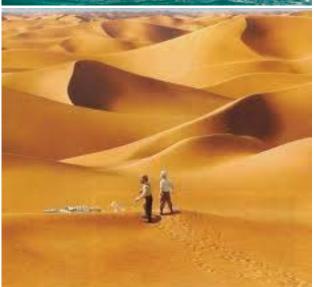
El inteligente Spielberg conoce las diferencias tanto como las analogías del cine y el cómic. Es bastante probable incluso que haya visto algunas de las adaptaciones cinematográficas de Tintín anteriores a la suya. Y, decíamos, con un toque mágico, resuelve una gran parte del problema constituvendo a través de las nuevas tecnologías (implantadas en el estudio Weta Digital, con sede en Nueva Zelanda y cofundado por Peter Jackson) un híbrido entre el cine animado y el cine con actores, pero sin mostrarnos ni una cosa ni la otra. Un híbrido, como el propio arte de Hergé, que elimina la sombra pero también la mayor parte de lo irracional.

A través de la "captura de movimientos" intenta que los actores copien al máximo las poses de los personajes de Tintín, algo inverosímil y absurdo en los directores que le habían precedido (admirable trabajo de bailarín de Jamie Bell; fantástico y comedido Andy Serkis, compositor de un personaje como



Haddock, tan literario como humano). Una vez que cree que ha conseguido sus propósitos, pinta "encima de los actores" intentando convertir los personajes, objetos y decorados en algo lo más real posible, preservando las fisonomías y caricaturas que ofrecen una realidad deformada o una deformación realista. A todo ello le añade volumen, relieve, profundidad y perspectiva a través del 3D. Como para demostrar con mayor vehemencia si cabe que el universo Tintín es viable en la realidad absoluta. Es decir, exagerando precisamente las distancias con el cómic, distanciándose de las "formas", nos aproxima más al "fondo", a lo que creemos soñar cuando leemos un Tintín... En Bruselas sin embargo se dispensa a la película de Spielberg una acogida mitigadamente fría. En Suiza, Le Temps le califica de "presuntuoso". Y en Francia, Le Monde le considera incapaz de plasmar la extraña irrealidad del cómic. (Juicios demasiado



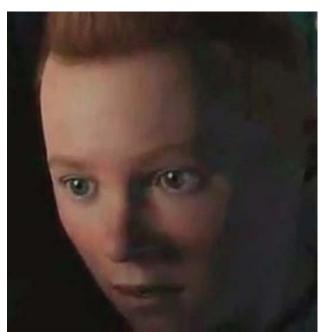


apresurados, a mi entender.)

La escena central de *El secreto del Unicor- nio* constituida por el triple vértice mar/hidroavión/desierto se constituye en la mejor
con diferencia de la película, no sólo porque
es pese a todo lo que más "se parece" al Tintín
de Hergé. Sino porque creo que aquí, además del espíritu Hergé, están respetados el
espíritu Spielberg y sus leyes cinematográficas. El tupé de Tintín en el agua es como la
aleta del tiburón en *Jaws...*.

4. Sombras y luces de *El secreto del Uni*cornio de Spielberg/Jackson

Aunque el cine, como hemos visto, tiene sus propias reglas, creo que Spielberg y Jackson tenían que haber suavizado algunos elementos para que la atmósfera Hergé no quedara demasiado ultrajada. Si nos gustan las escenas del mar y del hidroavión es, entre otras cosas, porque no predominan los primerísimos planos, sino el plano general, la panorámica y el plano medio. El director tendría que haber mantenido esa misma opción durante toda la película para que su fórmula visual fuera aceptada con la misma naturalidad y sin violencia, sin nostalgia del orden hergiano, para el que el primer plano no existe. Esto nos evitaría ver los rostros tan de cerca, los extraños ojos del Tintín fílmico, la denta-



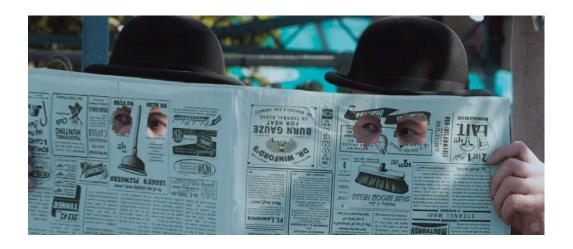
dura irregular de Haddock, sus poros y arrugas (de los que se siente tan orgulloso Jackson), los lunares o pecas de Néstor, el vello de los personajes masculinos (que no existe en Hergé), la cara sin afeitar de Allan, las gotas de sangre en el periódico...

Entiendo también que un mundo de oscuridad y de sombra es difícilmente evitable en una película, pero hay que reconocer que las escenas nocturnas de Hergé son hermosísimas por lo raras y que la oscuridad nunca impide la intelegibilidad de las cosas. Posibilidad que Spielberg no siempre garantiza. Entusiasmado, exagera lo tenebroso y los toques de cine negro, ingredientes que sólo aparecen muy difusamente en Hergé.

Y Tintín es Indiana Jones, mucho más acróbata y violento que nunca. Sin tiempo para detenerse. Eso nos distancia un poco de él. El toque de cine mudo aparece implacablemente en los gags, visuales y violentos, y sobre todo en los personajes de Hernández y Fernández, que tienen escenas maravillosas, como la del inicio en el Mercado Viejo (la más poética de la película, también la menos dinámica), donde se ocultan detrás de sus periódicos agujereados (¡muy cerca del mismo Hergé!). O como la escena en la que uno de ellos queda enganchado en una farola...

Los personajes aparecen humanizados y nunca se exagera la caricatura, cosa que es de agradecer, salvo en el caso de la Castafiore, que me parece de lo más flojo de la propuesta. Toda esa escena entre un extrañísimo Omar Ben-Salaad y la diva es tan ridícula que parece sacada del Astérix de Claude Berri... Genial Allan sin embargo. Aunque Haddock ya hemos dicho que convence, sorprenden algunos aspectos excesivamente primitivos, así como la lección de moral que imparte a Tintín para que no se rinda. Los respetuosísimos títulos de presentación que están realizados en dibujo animado tradicional pero solo con siluetas recuerdan a la mejor traducción de los main titles de Blake Edwars o Stanley Donen. La música de John Williams (al que yo siempre he considerado un artesano eficaz más que un genial artista) no merece más que la calificación de discreta, aunque acompaña muy bien a los títulos y tiene un precioso comienzo de clarinete en el Mercado Viejo, además de un gracioso tema para Milú y el gato en el precioso y modesto apartamento de Tintín...

Lo mejor es la manera tan inteligente y natural de llenar toda la película con guiños a todos los álbumes de Tintín y la hábil forma en que los guionistas, todos británicos, han realizado un puzzle constituyendo una mezcla de distintas historietas. Me parece un gran acierto el hecho de que Haddock recuerde la historia de su antepasado en pleno desierto y en medio de un síndrome de abstinencia. Así como su pasión gutural dejándose llevar por el relato del caballero

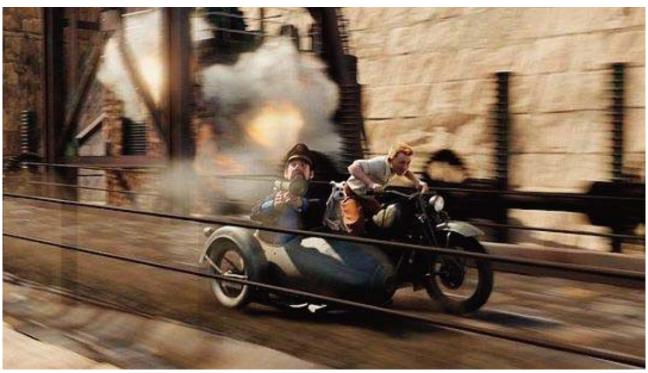


de Hadoque... Estas hábiles manipulaciones nos hacen perdonar que hayan convertido al misterioso, seco y avaricioso Sakharine en un supervillano; queda justificado porque es cierto que entre Sakharine y Rackham el Rojo hay un parecido asombroso y podrían pertenecer al mismo árbol genealógico.

Sobra la secuencia de la lucha de grúas en el muelle (¡que casi parece un fragmento de *Mazinger Z*!), intentando innecesariamente establecer un paralelismo en el mundo moderno de los combates navales.



Las escenas de El Unicornio y los piratas, pese a la brillantez con la que Spielberg enlaza las transiciones con planos imposibles y a través de diferentes reflejos en vidrios y burbujas o superposiciones en fundido de Haddock y Hadoque, y pese a la espectacular aparición de un Daniel Craig/Rackham en pasarela, resultan demasiado rápidas, y no hay un auténtico combate naval como en el libro. La sabiduría de montaje que demuestra Hergé en el álbum original facilitada por la simetría Haddock-Hadoque es aquí reducida a la nada. Lo mismo que desaparecen desgraciadamente los sueños, espejismos y pesadillas de El cangrejo de las pinzas de oro. En líneas generales la última parte es lo peor del film. Todas las escenas de Bagghar son una pura invención de los guionistas, concesiones al toque "videojuego". Así como la conclusión de la historia, que resulta un tanto abrupta, queriendo resumir El tesoro de Rackham el Rojo e intentando un final abierto que no nos deja nada claro si se proyectará sobre una continuación de la película con nuevos elementos de este álbum. En estas escenas finales de Bagghar es cierto que el director se desfoga y se venga de haber sido tan respetuoso con Hergé, narrando con maestría la persecución de un





halcón y el destrozo de una ciudad.

¡Y solucionándolo todo en un planosecuencia de más de cinco minutos!

Y un toque retro, aunque la película no puede datarse fácilmente en una década concreta del siglo veinte, con una visión deliciosa de Bruselas, sus coches, sus edificios, mercadillos y teléfonos con discos giratorios. ¡Una proeza más de los diseñadores digitales! Una gran película, un gran espectáculo al que conviene asistir sin grandes prejuicios ni excesivo pudor.

Declara Spielberg a la revista *Time: Tintín* requiere una excitación en la voz, un sentido del descubrimiento, la sensación de que nunca se cansará de buscar nuevos caminos para solucionar un problema. Bella visión del personaje, que yo igualmente intenté plasmar a través de mi sola voz en mi recreación de la serie de Ellipse. También el doblaje en castellano de esta película, realizado en Barcelona, obtiene buenos resul-

tados artísticos. La voz de Tintín es la de Iván Labanda, tanto en catalán como en castellano. Y es una voz fresca y convincente. Los personajes suenan un poco más naturalistas que en mi época, porque los actores son más humanos que los dibujos. Aunque Tintín siempre será Tintín cualquiera que sea el formato o la visión que se intente filtrar de él. El toque "british" de alguna de las voces originales se pierde en la versión española. Pero no importa: ésta es muy respetuosa.

En suma, conociendo tanto los límites del cine y el cómic como sus correspondientes riquezas expresivas, Spielberg y Jackson restan un poco de poesía al original en favor de la acción espectacular, aunque lo esencial de los personajes y las atmósferas permanece. El director y el productor han terminado con la "maldición del celuloide" que rodeaba a Tintín. Y se presiente la secuela. Bienvenida sea.

Juan d'Ors



Las ilustraciones con imágenes Tintín/Hergé son copyright Hergé/Moulinsart 2013.

* Este artículo fue publicado en el boletín "...Y Centellas" número 18 de noviembre/diciembre de 2011.