

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

BIENVENIDO A UTOPIÍA. LA CIENCIA-FICCIÓN DE EUROPA DEL ESTE

Autor/es:

Pablo Herranz

Citar como:

Pablo Herranz (2001). BIENVENIDO A UTOPIÍA. LA CIENCIA-FICCIÓN DE EUROPA DEL ESTE. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41207>

Copyright:

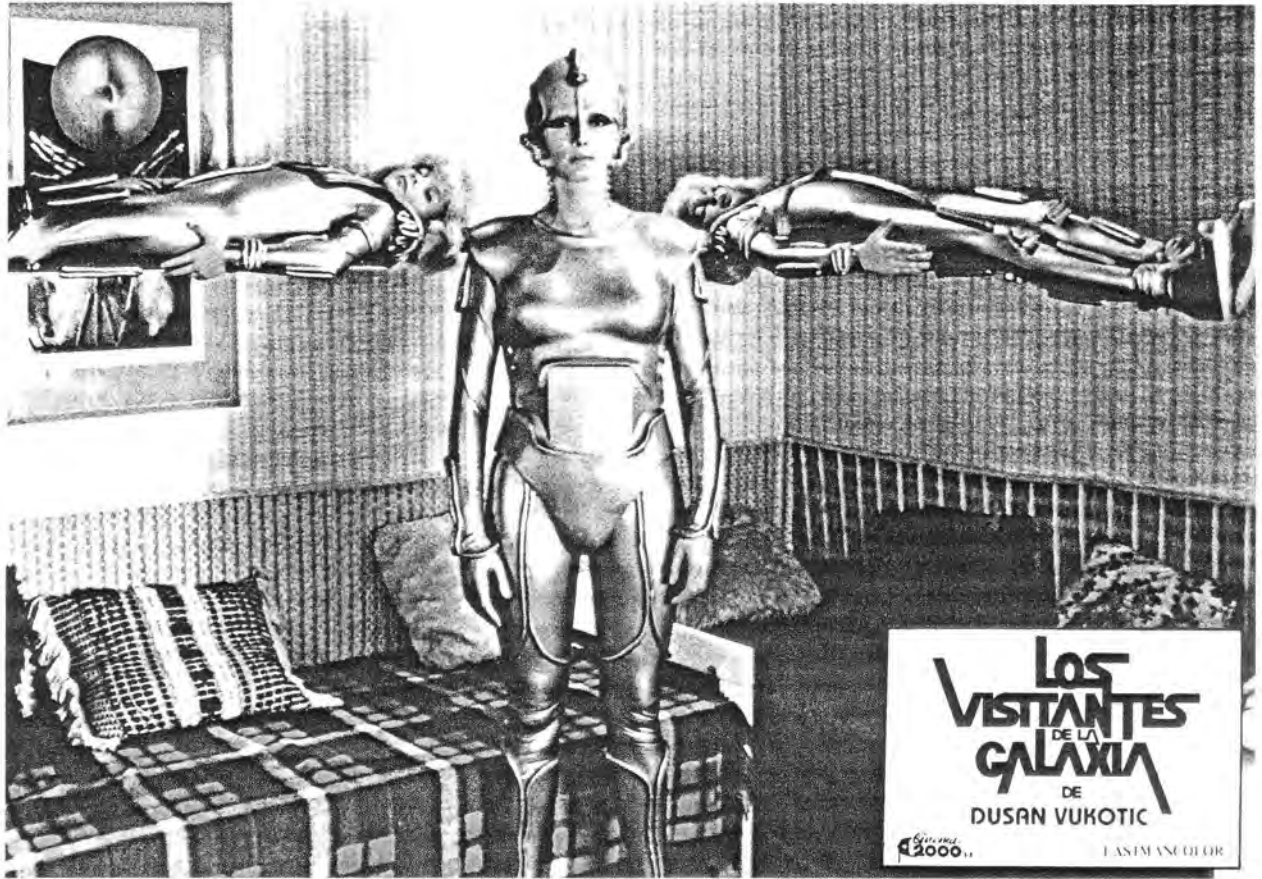
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Bienvenido a Utopía

La ciencia-ficción de Europa del Este

Europako ekialdeko herrialdeetako zinema formala eta aspergarrria dela pentsatu ohi da, adituei soilik zuzendutakoa. Dena den, herrialde horietako zinematografiek mota guztietako jeneroak jorratu dituzte joan den mendean zehar. Beraien artean hain desberdinak ziren Polonia, Txekoslovakia edo SESB bezalako herrialdeetan urte askotan sasoi ona izan zuenetako bat zientzi fikzioa izan zen, zeinen filmak jendeak gogotik eskatzen baitzituen.

Pablo Herranz

Tomando como punto de partida el título de un musical de Broadway para entablar un afortunado juego de palabras, el documental **East Side Story** (*East Side Story*; Dana Ranga, 1996) divulgó a unos anonadados espectadores occidentales las alegrías de los koljós y demás iconos de la economía socialista a través del cine musical de los países de Europa del Este. Soviéticas, checoslovacas, rumanas, búlgaras o de la República Democrática Alemana, las películas contenidas en

East Side Story, con su cántico a la colectivización, venían a romper el estereotipo de un cine, para muchos, circunspecto cuando no hermético. Fue tal el éxito de **East Side Story**, y tanta la sorpresa que causó esa vertiente populista, jovial, inesperada de unos países que únicamente parecían depararnos un cine tan grave como la fonética de su idioma a nuestros desafinados oídos, que los responsables del documental barajan la posibilidad de realizar una segunda parte dedicada a la ciencia-ficción.

La idea no es descabellada: quiebra una imagen falsamente uniforme, acude a una variante que gozó de una entidad y que al igual que el musical es antagónica a lo comúnmente esperado de esas latitudes. Cuentan para que se repita la calurosa y asombrada acogida con la estigmatización que sufren esas cinematografías y que urge desmixtificar: ni se corresponde con la realidad ese tópico de cine formal y aburrido sólo apto para cinéfilos con sentido del deber (no hay más que conocer las socarronas comedias checas para desmentirlo), ni mucho menos la ciencia-ficción les resulta ajena. De hecho, en su vertiente cinematográfica, fue un género prolífico y mayormente popular; como se solía decir, "escapista". Llegó incluso a estrenarse en el circuito comercial de Occidente, que generalmente le estaba vedado a cintas de la misma procedencia, sin que afortunadamente ello fuese óbice para que **Faraón** (*Faraon*, 1966) o **Trenes rigurosamente vigilados** (*Ostre sledovane vlaky*, 1966) engrosasen nuestra memoria cinéfila. Tuvo en el cómic plasmaciones tan rotundas como las de Mirco Iliæ o Igor Kordej, y una serie de revistas literarias de gran longevidad como las rumanas *Anticipatia*, la polaca *Fantasyka* o la checa *Ikarie*. Por otra parte, emparentar a estos países por su situación de vecindad geográfica es algo que a sus habitantes les puede parecer un

tanto absurdo, habida cuenta de que no comparten ni el alfabeto (1). Sí que hubo, claro está, un elemento afín, el régimen comunista; un mayor y forzoso intercambio cultural; una historia en común. Comenzaremos pues nuestro *tour* cinematográfico por el país que primero bregó con el género.

Hungría

Las primeras películas húngaras de ciencia-ficción se rodaron bajo el pabellón del Imperio Austrohúngaro. **Az Osemer** ("El hombre prehistórico"; Cornelius Hinter, 1917), según un guión de Zoltan Somlyo y del novelista Ernoe Gyori, trataba sobre electricidad aplicada en simios, consiguiendo que uno de los sujetos experimentales alcance una inusitada inteligencia, hasta el extremo de que asuma responsabilidades políticas y con la continua amenaza de que su animalidad vuelva a manifestarse. El productor de la cinta, Alfred Deesy, que como otros compatriotas (los hermanos Korda, o Mihaly Kertesz, es decir, Michael Curtiz) buscaría el amparo de las más poderosas industrias alemana o austriaca, firmando como Alfred Kempf Dezsi, dirigió previamente dos producciones húngaras: **A tryton** ("El tritón", 1917), una revisitación del mito de las sirenas más vinculada con el género de la fantasía, y **Leleklato sugar** ("El rayo detector de mentes", 1918), una historia escrita por Istvan Lazar sobre una máquina que lee el pensamiento.

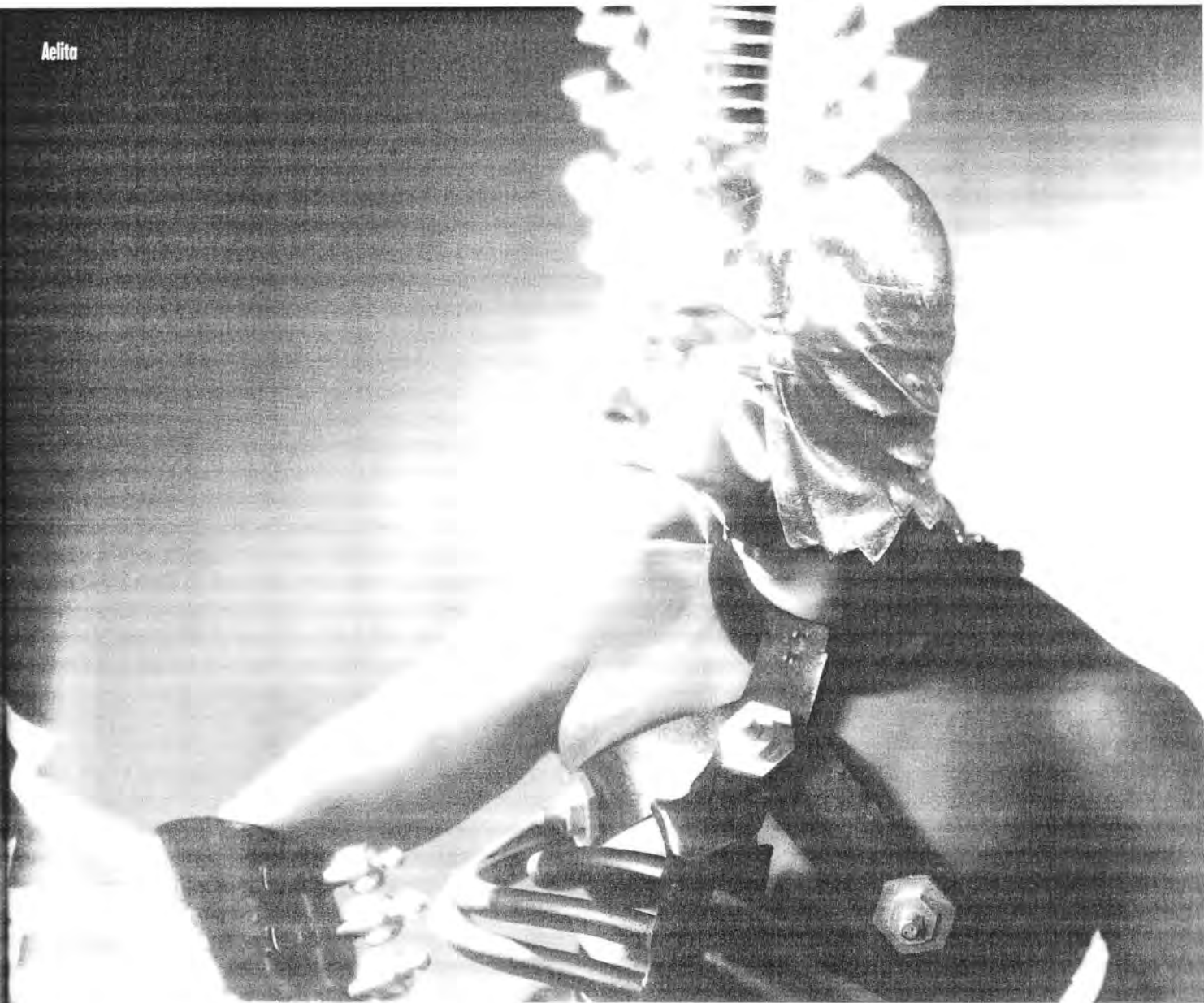
Az idoe ablakaj ("Las ventanas del tiempo", 1969) ya se rodó en un periodo en el que la parábola era una forma de ficción especialmente querida por los países del Este. Dirigida por Tamas Fejer, está ambientada en un futuro al cual despiertan cinco humanos hibernados, cada uno de ellos atormentado por una carga del pasado (el suicidio de un marido, el an-

gustioso recuerdo del internamiento en los campos de concentración, la responsabilidad de haber tomado la decisión que desencadenó la guerra total). Ofrece la particularidad de que los protagonistas pertenecen a distintas nacionalidades y en aras de la credibilidad están interpretados por actores como la polaca Beata Tyszkiewicz o el búlgaro Ian Andonov. También con visos de parábola, **Az erod** ("La fortaleza"; Miklos Szinetar, 1979) propone el viejo juego realidad-ficción que sufrirán en sus carnes unos turistas de vacaciones en un parque recreativo en el que se liberan de las tensiones cotidianas simulando unos "juegos de guerra", descubriendo a la postre que las bajas de pega son auténticos cadáveres.

La URSS

Como apunta Robert Skotak, "*Rusia fue un país que tomó un concepto social de la ciencia-ficción (el de una utopía controlada y compartida en torno a la ciencia y la tecnología) y pasó setenta años intentando hacerlo funcionar*" (2). Sobre los ideales del igualitarismo, la radicalidad de esta concepción de la sociedad era tan extrema que podría confundirse con una historia de género; de ahí que el futuro totalitario de *Nosotros*, la novela de 1920 de Yevgeni Zamyatin (3), pareciese una premonición del mañana, el stalinismo.

Cuando la Revolución era joven, lógicamente la ciencia-ficción soviética estaba influida por la retórica del Partido, como es el caso de **Aelita** (*Aelita*; Jacob A. Protazanov, 1924), la película más importante del periodo silente por sus costes de producción y por haber dejado una impronta en el devenir del género. Sus diseños del reino de Marte serían una pauta para el cine de ciencia-ficción venidero, que asociaría, sobre todo hasta la eclosión que supu-



sieron los años 50, los movimientos artísticos de vanguardia con la representación del futuro -una filosofía seguida muy de cerca por filmes como **Metrópolis** (*Metrópolis*, 1926), **Una fantasía del porvenir** (*Just Imagine*, 1930) o **La vida futura** (*Things to Come*, 1936)-. Estrenada en Moscú el 25 de octubre de 1924, dos años y medio antes que la en algunos aspectos similar **Metrópolis**, el film soviético podía presentarse como un alarde de la industria cinematográfica y de la incipiente revolución socialista. El director moscovita Jacob Protazanov había sido uno de los más relevantes de la Rusia zarista, habiéndose dedicado a dramas o cintas históricas como **Voina i mir** ("Guerra y paz", 1915). Al igual que otros tantos cineastas, emigró a París en 1917, al parecer impelido por

la censura, volviendo de inmediato con el triunfo de la Revolución y dirigiendo un texto de León Tolstói hasta entonces prohibido en **Otets Sergii** ("El padre Sergio", 1918). Proseguiría su carrera a caballo entre Rusia y Francia, siendo no obstante **Aelita** su trabajo más recordado. La novela en que estaba basada, obra de Alexei Nikolayevich Tolstói, pariente lejano de León Tolstói, creía factible un viaje a Marte en tan sólo nueve horas, emprendido por el ingeniero Loss y el soldado Gussev a raíz de unas emisiones radiofónicas que Loss había descifrado como mensajes del planeta rojo. Allí encontraban arañas gigantes y barcos que navegaban por los canales marcianos, contruidos por una adelantada civilización compuesta en realidad por descendientes de la Atlántida, que

merced a un cataclismo espacial habían trocado su ubicación terrestre por la lejana Marte. Gussev advierte el clima de desidia e injusticia general y propaga entre la población su ideario marxista, sin que la revuelta llegue a consumarse y obligando finalmente a los dos terráqueos a volver al planeta madre. Es precisamente la idea de la "vuelta al hogar" la que preside la novela a juicio de algunos historiadores, que han visto en la fantasiosa narración de Alexei Tolstói una analogía de su exilio y de su retorno desde Berlín a su añorada y transformada patria. La película, producida por los estudios Mezhrabprom, obvió los fragmentos más costosos e introdujo un cambio sustancial respecto del texto original: el viaje a Marte se descubría en última instancia como un sueño del pro-

tagonista. Esto, que en verdad es una salida de tono, no impide, pese a su discurrir un tanto errático, que hasta la postrera revelación se viva el metraje con moderado interés. En su comienzo, el film alterna las consecuencias del enigmático mensaje, las intrigas palaciegas en Marte y el retrato de la vida en Rusia, que expone sin reparos la carestía de alimentos y denuncia con saña la nostalgia por los vicios pequeño-burgueses: la actitud de un tal Erlích, que invita a la mujer de Loss a una fiesta clandestina en la que los lacayos le despojan del abrigo; la mesa de antiguos potentados, que recuerdan opulentas celebraciones o suspiran por los servicios de un limpiabotas. Permeable a las modas, Protazanov utiliza el fundido encadenado en una misma secuencia, y subraya la vileza de los disidentes empleando el denominado montaje antitético, mostrando en primer lugar el calzado de charol de las clases pudientes y después, insertado en la acción a fin de provocar un contraste así como un posicionamiento ideológico, las botas gastadas de los campesinos. Hasta el reino de Marte esculpido en aristas se desplazan Loss, Gussev y un comisario político que seguía la pista de Loss, ya que en un ataque de celos el ingeniero había asesinado a su mujer. La trama subsiguiente es de una desarmante ingenuidad: la reina marciana Aelita, que había observado a Loss por un potente telescopio, quería emular sus besos conyugales con un marciano, Gor, el señor de la energía, sin obtener más que un fría respuesta con la experiencia. Abandonados Loss y Aelita en sus intercambios amorosos, Gussev prenderá la llama de la revolución socialista (¡en pleno Marte!, lo cual no deja de tener su gracia), adoptando Aelita el papel de cabecilla; tan sólo ocasional, pues aspira a mantenerse en el trono. Tamaña traición hacia la clase obrera -las cadenas serán rotas, la hoz y el martillo serán fraguados por un herrero, en ené-

sima muestra de imágenes simbólicas- recibirá el castigo del camarada Loss, que despertará al instante para convencerse de que es más perentorio un compromiso terrenal que una veleidosa empresa espacial.

La escenografía de Marte es la que la ha granjeado a **Aelita** su justa fama: largas escalinatas que a despecho de la linealidad y con su recorrido sinuoso llenan toda una estancia, puertas retráctiles que se recogen en un marco de innovadora forma geométrica, arbotantes ciclópeos que se pierden en las alturas, las voluminosas piezas de las armaduras unidas por tiras de tela, los pantalones confeccionados con varillas, discos de celofán para los regios sombreros. Sobre todos estos diseños gravitan varias fuentes de inspiración: el constructivismo, que en su manifiesto de 1920 propugnó el relevo de la estética de la escultura de masas por líneas y planos inscritos en el vacío; la abstracción extrema del suprematismo; o el modelo de ciudad socialista presentado en Moscú durante las celebraciones de Octubre por Alexander Vesnin y Ludmilla Popova. Entre los responsables, Alexandra Exter, diseñadora de vestuario que se había labrado una reputación en el mundo escénico y cuyas inquietudes como dibujante daban fe de sus preferencias vanguardistas, y la igualmente destacable labor a cargo de los decorados de los prestigiosos Sergei Kozlovski, Isaac Moisseyevitch Rabinovich y Victor Simov. Rodada prácticamente en planos fijos -salvo contadísimas excepciones: correcciones de encuadre casi imperceptibles, justificadas por algún movimiento-, **Aelita** pasaría ipso facto a los anales del género por su irrepetible escenografía, mientras que su argumento (que al año siguiente sería homenajado por un cortometraje de animación dirigido por E. Komisarlenko y Y. Merkulov) envejecería a pasos agigantados.

La siguiente película soviética de género, **Luch smerti** ("El rayo mortal"; Leo Kuleshov, 1925), era incluso más anómala dentro de la tendencia dominante del momento. Su artífice, Leo Kuleshov, defendía un cine emparentado con el serial centroeuropeo y con las cintas de cine cómico hollywoodienses. Así, dentro del panorama coetáneo, su film **Las extraordinarias aventuras de Mister West en el país de los bolcheviques** (*Neobichainjie priklučeníia Mistera Vesta u strane bikshevikov*, 1924) suponía todo un soplo de aire fresco, cuyo encanto aún se conserva incólume. Para **Luch smerti** contó con la participación como actor y guionista del célebre cineasta Vsevolod Pudovkin -**La madre** (*Mat*, 1926)- sobre una base de cine de folletín: un revolucionario se fuga de una cárcel fascista en compañía del inventor de un rayo con el que se enfrentará a las hordas capitaneadas por un jesuita. Una trama con la que Pudovkin y Kuleshov pretendían pergeñar un cine de aventuras extraordinarias equiparándose a sus colegas occidentales y que, según sus propias declaraciones, tuvo el mérito de predecir el nacimiento del fascismo y el láser. El propio escritor de **Aelita** se dejaría influir por esta película en su siguiente novela, de argumento muy similar, y que habitualmente es tomada por la bibliografía al uso como base literaria del film. Sin embargo, no sería hasta veintitres años más tarde cuando el texto de Alexei Tolstoi encontraría su traslación filmica; con **Giperboloid ingenera Garina** ("El hiperboloide del ingeniero Garin"; Alexander Gintzburg, 1965), película ambientada en los años veinte y en la que el rayo en cuestión caía en manos de las fuerzas contrarrevolucionarias.

En 1935 el director Aleksander Andreievsky adaptaría en **Gibel sensaty** ("Sensación de pérdida", 1935) una obra teatral de Karel Capek, *R.U.R.*, mítica entre otros

motivos por haber introducido en el lenguaje universal la palabra robot (trabajador en checo). Son los robots parte integrante del trabajo en cadena de una fábrica, sólo que su inteligencia no hace más que acrecentar los problemas cuando se produzca una revuelta contra los patronos. Del mismo año data **Kosmitcheski reis** ("El viaje cósmico"; Vasili Zhuravlev, 1935), una lujosa producción de la Mosfilm sorprendente en su despliegue técnico de maquetas, animaciones *stop-motion* (que seguían la estela del pionero ruso y por entonces exiliado Ladislav Starewicz), o los *matte-paintings* que tomaron como modelo, según declaraciones del director, los empleados en **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, 1933). La película estaba inspirada en una novela de Konstantin Tsiolkovski, un pionero de la astronáutica rusa que sobrellevó en paralelo a su labor científica una carrera literaria. Tsiolkovski, asesor técnico del film, fallecería antes de que éste fuese estrenado. Su huella quedaría patente en bastantes fragmentos: la impresionante rampa de lanzamiento, las cámaras que estaban inundadas de agua para que los cosmonautas sopor-tasen la aceleración del despegue, el cohete con sus distintas fases de ignición y de ensamblaje, la superficie rocosa de la Luna, o el paracaídas con el que volvía la cápsula espacial a la Tierra. El argumento era bastante osado en su presentación y reflejaba la negativa de Tsiolkovski a dejarse constreñir por las trabas burocráticas: el profesor Karin desafiando las instrucciones del Instituto de Vuelos Interplanetarios de Moscú acometía un viaje a la Luna en compañía de una ayudante y un joven. Como solía ocurrir en los filmes que trataban el viaje a la Luna y se querían rigurosos -**La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928), **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950)- no había grandes quimeras que contar: la llegada a la Luna, y



cada uno de los problemas técnicos y fenómenos físicos que conllevaba era espectáculo más que suficiente: así, la proeza de mandar un mensaje a la Tierra, la ingravidez de la Luna o la peligrosidad que llevaba implícita la exploración del satélite era todo lo que deparaba este "viaje cósmico".

Entre los técnicos de efectos especiales que hicieron posible el fantástico soviético estaba Mikhail Koryukov. Nacido en 1905 y desde muy temprano enrolado en los estudios Odessa, se encargó de trucajes tales como las miniaturas del Palacio de Invierno para películas de propaganda. Koryukov colaboraría con Alexander Ptushko (**Sadko**, 1952), nombre fundamental en el campo de la fantasía, pero en sus comienzos el cineasta se sentía más atraído por la ciencia-ficción. Llegó incluso a elaborar un manifiesto en defensa del

género proponiendo unos planes quinquenales que fomentasen el progreso de los efectos especiales, materia a la que ya le había dedicado un libro y, a su entender, andamiaje primordial para la consolidación de este tipo de películas. Koryukov solicitó la firma de dicho manifiesto a personas en posiciones privilegiadas, como Britzki Krizanowski, presidente de la Academia de las Ciencias, y pidió su publicación en el diario *Pravda*. La petición fue denegada y el escrito encontró cabida en otro periódico, *Izvestia*. Al día siguiente a su publicación, Koryukov era reclamado y se le asignaba la generosa cifra de cincuenta mil rublos para experimentación. Esa cantidad permitió al técnico comenzar un proyecto a la medida de sus posibilidades, **Tainstvenni ostrov** ("La isla misteriosa"; E.A. Penzlin y B.M. Chelintsev, 1941), adaptación de la novela homónima de Jules Verne.

Para ella Koryukov diseñó un sistema de tomas en estudio que representaba un ahorro en decorados: el modelo del Nautilus, por ejemplo, tan sólo medía veinte centímetros.

Mikhail Koryukov no estaba sólo en su empeño: Pavel Vladimirovich Klushantsev, nacido en 1910, exhibiría también unas nociones asombrosas en el apartado de efectos especiales, pero destinando su destreza a una serie de documentales divulgativos. Era tal la calidad que atesoraban cada uno de los cortometrajes dirigidos por Klushantsev, que en nada tenía que envidiar a los más versados técnicos de la Paramount en los años 50, que su existencia fuera del circuito de películas dramáticas sólo se explica en una producción como la soviética, auspiciada por el Estado. De hecho, una de las ramas de la cinematografía rusa estaba encaminada a la divulgación científica. Klushantsev desde el final de la Segunda Guerra Mundial desarrolló con su serie de cortometrajes didácticos una carrera ascendente: las maravillas de la aurora boreal en *Severnyi svet* ("Luces norteñas", 1946), el majestuoso recorrido por el sistema solar galardonado en Venecia de *Meteority* ("Meteoros", 1948), el cortometraje similar aunque en color *Vselennaia* ("El universo", 1950) o el buque anfíbio de *Taina veshstva* ("El secreto de la materia", 1955). Para *Doroga k zvyozdam* ("Camino hacia las estrellas", 1957), su cortometraje más ambicioso (4), se apoyó en un presupuesto de medio millón de rublos, investigando nuevas técnicas -que luego serían vueltas a utilizar en *2001: Una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968)-, como un sistema de arneses y cables para simular la ingravidez. Todo esfuerzo era poco con tal de llevar a la pantalla la filosofía de Klushantsev: la ciencia-ficción vista como un hecho, el género documental pensado

como una ilustración en veinticuatro imágenes por segundo de los manuales de física y astronáutica, partiendo de la idea de que esas conquistas científicas eran sólo cuestión de tiempo. *Doroga k zvyozdam* fue en este sentido uno de los cortometrajes de Klushantsev que menos se detuvo ante la barreras de la ciencia contemporánea: se podía observar el lanzamiento de cohetes cargados con distintas piezas, la construcción de una estación orbital en el espacio -premonición confirmada con el programa Salyut-, o la arribada a la Luna. De sobrecogedor realismo, el cine de Klushantsev se articulaba en torno a una concepción orgánica y simultánea de los efectos especiales y de los actores que podría haberse extraído de los escritos de Koryukov: el movimiento de un cosmonauta aunque fuese en primer término y el resto de la composición de grupo estuviese estática, el destello intermitente de los sopletes o las luces, o la movilidad que conllevaba cada aparato, demostraban que era crucial el dinamismo para obtener ese poder de convicción.

Pese a que la ininterrumpida actividad de Klushantsev pueda llamar a engaño, a decir verdad la ciencia-ficción soviética se había desvanecido desde los años veinte y tan sólo el viaje estelar de *Kosmitcheski reis* (Vasili Zhuravlev, 1935) y la adaptación de Verne de *Tainstvenni ostrov* (1941) habían alcanzado el largo metraje. Esto se debía a la política cultural de la URSS iniciada en 1932, que se tradujo en la promulgación del "realismo social" como única corriente institucionalmente admisible. Tan es así que el entusiasmo sin reservas de Vasili Zhuravlev por la ciencia-ficción y sus imprudentes declaraciones en los periódicos irritaron a las altas esferas, ordenándose la desaparición de su nombre de los créditos del film de 1935. Mientras tanto, y aunque el manifiesto de Koryukov se podría entender

como una victoria personal, no fueron autorizadas más producciones de fantasía a no ser los clásicos ilustrados y cuentos de hadas de Alexander Ptushko y adláteres por lo que tenían de sublimación del "espíritu nacional". La muerte de Stalin en 1953 no tuvo un efecto inmediato. Se rodó por entonces, sobre un guión de Alexander Filmonov (*Kosmitcheski reis*), el film *Sieriebristaya pyl* ("Polvo brillante"; Abram Ruum, 1953), que en su día mereció en Occidente el calificativo de "propaganda roja" porque aireaba unos experimentos gubernamentales (que luego se demostraron como ciertos), según los cuales un antiguo nazi y la cúpula militar estadounidense exponía a la población civil a radiaciones. Era un típico producto de la tensión entre bloques, en la cual el éxito del programa astronáutico soviético favorecería súbitamente al género que nos ocupa. Y es que, casi con toda probabilidad, y aunque seamos remisos a difundir explicaciones simplistas, la crispación de la Guerra Fría y la carrera espacial en la que estaban embarcada la URSS y los capitalistas Estados Unidos de América jugaron un papel primordial en el advenimiento de las películas del espacio soviéticas. Lejos de ser anecdótica y por muy enfermiza que nos parezca actualmente, la rivalidad entre los distintos programas espaciales era tan enconada que los preparativos para el lanzamiento del Apolo XI fueron drásticamente acelerados ante las evidencias que aportaron los servicios secretos de que los soviéticos contaban con un proyecto parecido. Así, el Spútnik I, puesto en órbita en octubre de 1957, fue todo un jarro de agua fría para la opinión pública norteamericana y su efecto propagandístico difícilmente puede ser exagerado. Había llegado, por fin, la hora de Mikhail Koryukov y de Pavel Klushantsev.

A la sombra de ese orgullo inflamado se entiende el desfile apo-

teórico de los cosmonautas al final de *Niebo zowitz* ("La llamada del cielo", 1959), toda una epopeya espacial dirigida por Mikhail Koryukov en colaboración con Aleksander Kozir, que por la calidad de sus efectos especiales y por la seriedad de sus planteamientos entra en competencia directa con producciones de George Pal como *La conquista del espacio* (*Conquest of Space*, 1955). Y a tenor de lo expuesto, se comprende el sustrato propagandístico que representa la estrella roja en una aleta del cohete, mostrada con todo detalle. Y no digamos del momento en que el susodicho cohete pasa al lado del Spútnik y los tripulantes lo saludan ufanos. Sustentada en unos vistosos efectos especiales y unas creíbles maquetas, *Niebo zowitz* narra los viajes a la Luna y a Marte de sendos cohetes, poniendo énfasis en la propia complejidad del trayecto -en el tintero quedan las ocurrencias que contradigan el rigor científico- y teniendo como momentos álgidos el abordaje de un cohete y la estancia en una impresionante estación orbital con lujosos interiores e hibernaderos. *Niebo zowitz* fue ante todo un modelo a seguir con el que Mikhail Koryukov ponía en práctica, y en calidad de codirector, su incendiario manifiesto. Koryukov dirigiría en solitario *Mesh-te natreshu* ("Haciendo realidad un sueño", 1963), que circunscribía la acción en tres planetas: Marte, recorrido por dunas y mares de arena, la Tierra y Centurius, cuna de una civilización trazada desde la grandiosidad de unos decorados apabullantes, que albergan un sentido de la maravilla rara vez alcanzado en el género. Koryukov confía en el magnetismo visual de las imágenes por encima de un guión en el que se subvierte el clásico mensaje llegado del exterior: esta vez serán los habitantes de Centurius los que escuchen las emisiones terrestres y decidan formar una expedición. Por su parte, Pavel Klushantsev



puso los efectos que había ensayado en su trayectoria como documentalista al servicio de una película de ficción, *El planeta de las tormentas* (*Planeta Bur*; Pavel Klushantsev, 1962), ensalzada como paradigma de la ciencia-ficción soviética por la crítica occidental. Se trata, por el contrario, de una cinta prematuramente envejecida, de *tempo* moroso, perjudicada por unos soliloquios y una puesta en escena áspera que sólo demuestra algo de imaginación, sin que llegue a estar plenamente conseguida, a la hora de romper ciertas convenciones del lenguaje, en especial en la continuidad entre planos. Con momentos pretendidamente solemnes y canciones épicas, la mayor baza de *El pla-*

netta de las tormentas es su desparpajo, su desinhibición en cuanto a argumento se refiere. Basado en una novela de Alexander Kazantsev, nos transporta a un Venus absolutamente imaginario, morada de dinosaurios (pterodáctilos, brontosaurus, una especie de tiranosaurio), golosas anémonas dotadas de tentáculos, entre volcanes, agrestes paisajes e inmensos mares (5). Los cohetes Sirius, Vega y Capella se han desplazado hasta el segundo planeta más cercano al Sol formando un convoy. Destruída la última de ellas por una lluvia de meteoritos, los supervivientes comienzan su periplo venusiano sobre un *overcraft* (que genera los mejores momentos visuales del film: los *tra-*

vellings que acompañan al vehículo). La trama se demuestra en seguida como episódica; no parece haber otra meta que la de concatenar sucesos sin una causalidad o hilazón que aligere el visionado. El robot antropomorfo y su defectuoso funcionamiento devendrá en un conflicto asimoviano con su creador, cuando, cruzando una marea de lava, se plantea el dilema (¿positrónico?) entre chamuscar sus circuitos o salvar a los humanos. Como guinda para esta cinta irregular, quedará un final sorprendente y poético en el que descubriremos el verdadero rostro de los venusianos.

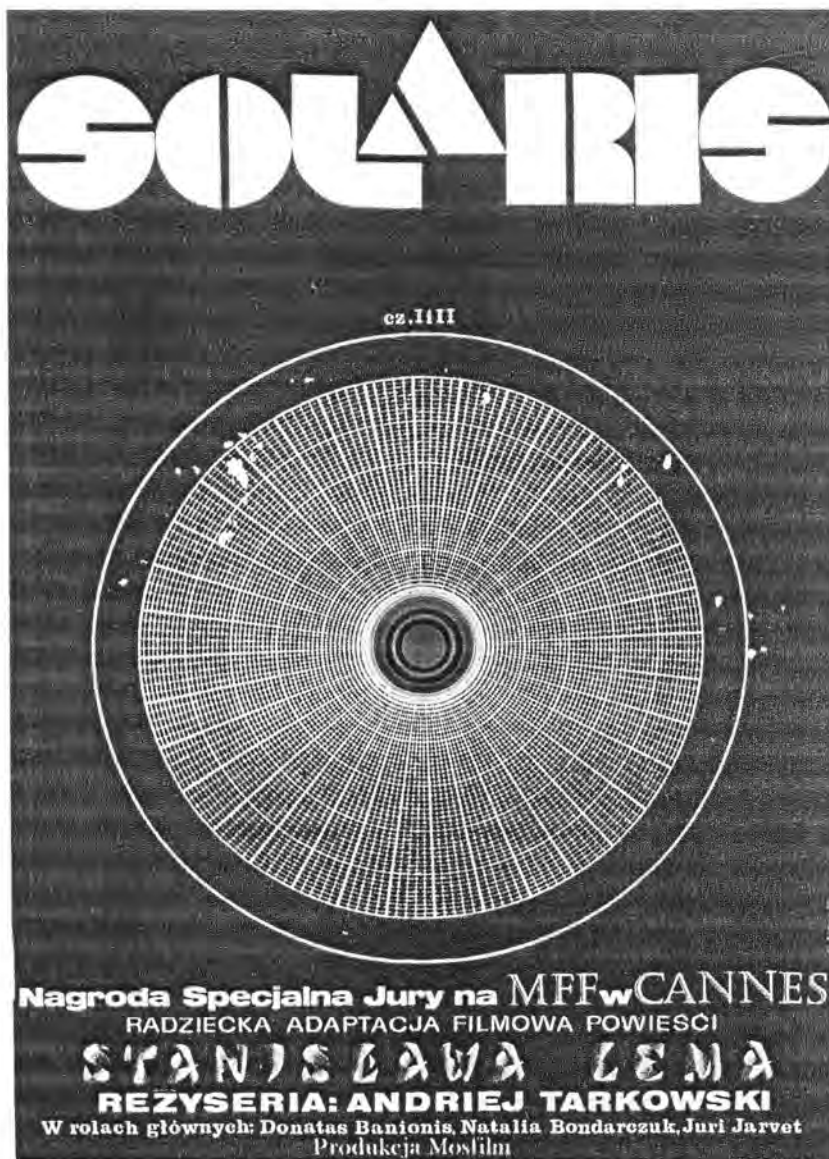
Los nombres de Mikhail Koryukov y Pavel Klushantsev como máximos exponentes de la ciencia-ficción soviética serían eclipsados

en 1971 por un director que en la década de los sesenta había seguido otros derroteros, Andrei Tarkovski, autor de dos títulos fundamentales de la ciencia-ficción soviética, **Solaris** (*Solaris*, 1972) y **Stalker** (*Stalker*, 1980), adaptaciones de dos novelas de escritores de importancia capital para el cine de ciencia-ficción del Este: el polaco Stanislaw Lem, cuya tesis sobre los paraísos perdidos y la complejidad inherente a la comunicación entre especies tendría su justa traslación filmica, y los rusos Boris y Arkadi Strugatski, que dieron en su novela con una idea de sugerencias inagotables: el paso circunstancial, denominado la Visita, de los extraterrestres por seis puntos del globo terráqueo (las Zonas), y la relación vital y de dependencia

que mantiene con una de ellas Redrick Shuhart, un *stalker*, uno de los chamarileros que se adentran ilegalmente en las Zonas para luego vender los objetos alienígenas en el mercado negro. Tarkovski, por acción u omisión, será a partir de estas dos películas un referente ineludible, y la obra de Lem y de los Strugastki, la espina dorsal de este cine.

Uno de los personajes emblemáticos del escritor polaco, el piloto Pirx, viajaría a Saturno en el film soviético **Test piloto Pirxa** ("El juicio al piloto Pirx"; Marek Piestrak, 1978). La trama ponía de relieve la preocupación por la cibernética: la tripulación mixta de la nave está compuesta por humanos y por robots apenas diferenciables en su aspecto exterior, pero sin que ni unos ni otros dejen de estar sujetos a sus respectivas debilidades. Durante la travesía se evidencia la rentabilidad de los robots respecto de los humanos, pero finalmente Pirx plantea un dilema a un robot provocando su autodestrucción, y teniendo que rendir cuentas en un juicio sumarísimo.

De uno de los grandes de la literatura de anticipación rusa, Ivan Yefrémov, se adaptaría **Tumanost Andromedy** ("La nebulosa Andrómeda"; Evgeny Sherstobitov, 1968), especialmente interesante porque aborda el tema de las naves multigeneracionales, es decir, aquellos desplazamientos a estrellas lejanas que por su duración suponen la imposibilidad material de que un cosmonauta vea coronada la misión, y que obligan a que, como en el caso del protagonista, los tripulantes nazcan durante la travesía. Otra nave multigeneracional es la que llevará en **Moskva, Kassiopeia** ("Moscú, Casiopea"; Richard Viktorov, 1974) a un grupo de niños menores de quince años a la constelación de Casiopea, en un trayecto preñado de peligros que daría una continuación, **Otroki vo vselen-**





noi ("Adolescentes en el espacio"; Richard Viktorov, 1975), donde recalarán en un planeta regido por unos robots que mantienen a los humanos en estado vegetativo y que supondrá toda una prueba de iniciación en su afán por liberar a sus congéneres. El director Richard Viktorov insistiría en la exploración de otros mundos con **Cherez ternii k zvezdam / Per aspera ad astra** (1980), rodada aparentemente con un presupuesto por debajo de las exigencias que traza su ambiciosa historia. Tiene a la escuálida Niya (Elena Metelkina, premio a la mejor actriz en el Festival de Trieste) como protagonista principal, un ser humanoide hallado en una nave a la deriva y creado mediante ingeniería genética por una remota especie. El proceso de acondicionamiento de Niya, al cuidado de un robot nodriza y de una familia de científicos humanos, dará un brusco cambio cuando ésta se embarque como polizón en una misión de socorro hacia un agónico y contaminado planeta, El Desierto. Sus poderes

telequinésicos y una matriz implantada en su cerebro serán objeto de codicia por parte de los conspiradores locales, que anteponen su cómoda posición social a la salud de su planeta. La limpieza de la atmósfera del planeta llevada a cabo por los terrestres no será bienvenida por todos sus habitantes, desatando una ofensiva reaccionaria en la que perecerán varios cosmonautas. De ritmo constante pero pausado debido a su larga duración (6), y optando por el lirismo que rodea en todo momento a la misteriosa Niya, el film se desenvuelve con soltura en un marco tan difícil como el de la exploración espacial, pese a la baja calidad de sus efectos, vestuario o dirección artística (el filtro rojo para el planeta será una solución de compromiso). Al año siguiente, **Zvyozdnyi Inspector** ("El inspector espacial"; Mark Kovalyov, 1981) revisaría las pautas de la ciencia-ficción norteamericana proponiendo únicamente un cambio de roles que reservaba a los soviéticos el papel protagonista: en un futuro distante las

compañías multinacionales y el terrorismo convulsionan las galaxias y el inspector Lazarev investiga la destrucción de una estación orbital.

Con las aventuras de este inspector estelar se cierra el ciclo de películas del espacio soviéticas, la variante por antonomasia de la ciencia-ficción producida en la URSS. Su característica principal, aparte de que su existencia ya suponga en sí misma un fenómeno, es la importancia que concede a los detalles y percances que rodean al itinerario interestelar, siendo esto un arma de doble filo: es de agradecer esa predilección, más difusa en la producción occidental, pero también puede confluir en una narración fatigosa al sobrexponer a unos personajes recluidos en los estrechos confines de una cabina. En términos generales, hay que recalcar el arraigado humanismo que impregna toda las películas de género del Este de Europa. Aunque haya algunas que adopten posturas xenófobas o la visión maniquea a la

que nos tenía acostumbrada Occidente, son la excepción que confirma la regla: un internacionalismo que antepone un ideario político a las razas y pueblos, por lo que no será infrecuente encontrar personajes norteamericanos que reciban un trato ecuánime. La vieja idea de que los soldados movilizados en la Primera Guerra Mundial tomarían conciencia de clase y se levantarían en armas contra sus oficiales, superando un conflicto en el cual sus intereses no estaban representados, pervivía en este cine, por más que posteriormente el culto a la personalidad, al "padre espiritual" (una táctica de lo más zarista, por otra parte), y al reaccionario y en absoluto izquierdista "sentimiento nacional", pusiese en entredicho las conquistas de la Revolución. Por último, destaquemos la sólida base literaria de este cine, en detrimento del guión original y en un porcentaje llamativo comparado con otras cinematografías (7).

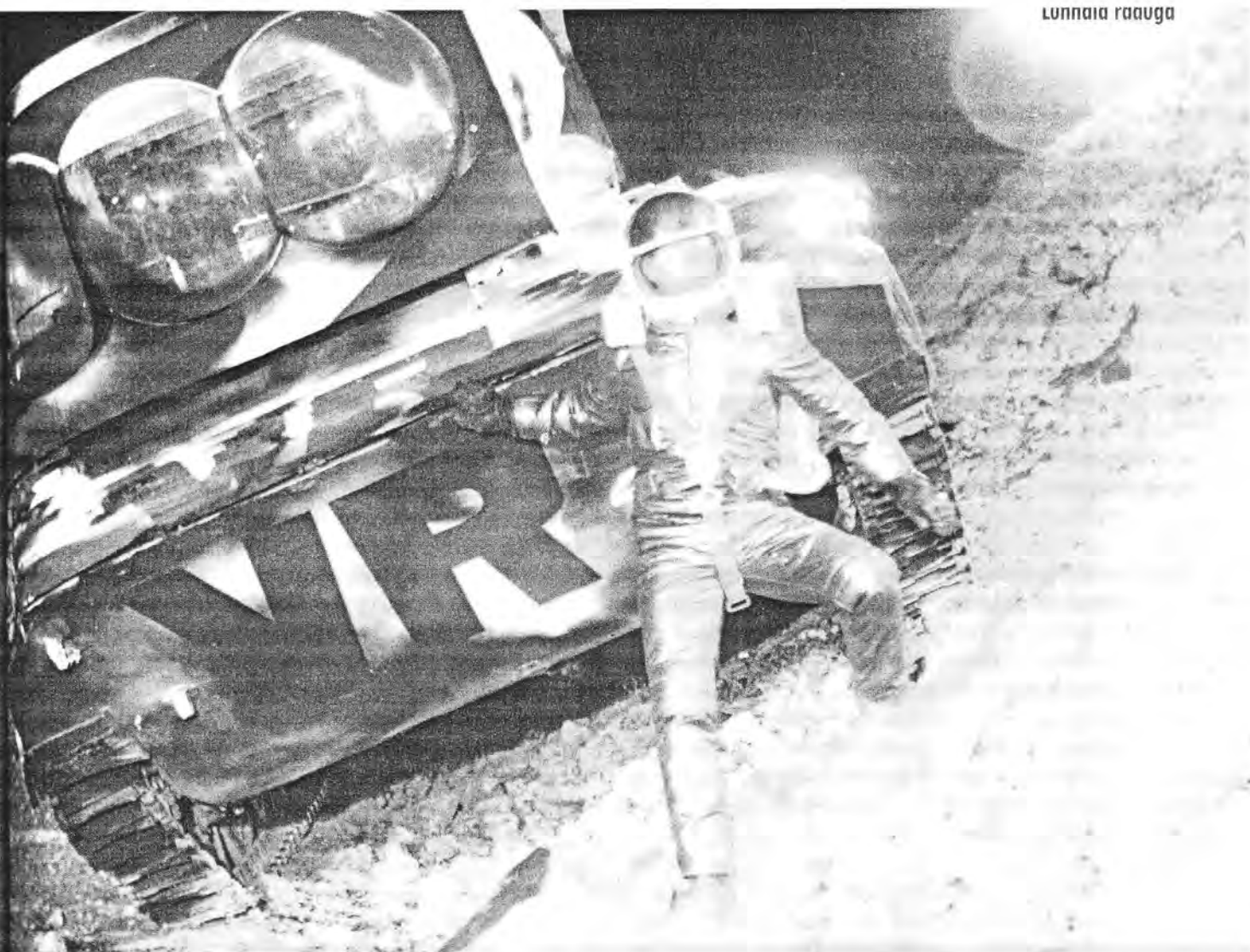
Uno de los escritores rusos más queridos y leídos era Alexander Romanovich Belaiev, que en su día llegó a recibir una carta de su colega H.G. Wells transmitiéndole una efusiva felicitación y la sana envidia que le producía el éxito que cosechaba con su obra. Nacido en 1884 y fallecido durante el bloqueo de Leningrado, Belaiev no vería adaptadas sus novelas en

vida. Hubo que esperar veintiseis años para que una de sus obras más reputadas llegase a la pantalla con **Chelovek amfibio** ("El hombre anfibio"; Guennadi Kazanski y Vladimir Chebotarev, 1961). Film extraño, disparejo, joya indiscutible del fantástico del Este, no ha desplazado en prestigio a películas como **El planeta de las tormentas**, más representativo a nivel industrial pero sin duda inferior, por no haberse apenas difundido. Sobre un guión lineal y deliberadamente sencillo, sin recovecos, **Chelovek amfibio** está ambientada en Sudamérica, pretendidamente en los años veinte o treinta pero con algunos elementos de *atrezzo* que desentonan y que, en lugar de descolocar al espectador, afianzan ese aire de relato intemporal que preside toda la cinta (igualmente curiosa es la secuencia del baile, que mezcla flamenco, tango y hasta folclore magiar). El film comienza demostrando un poder de evocación estremecedor: una melodía entrelaza las secciones de cuerda mientras observamos a los pescadores de perlas desempeñar su peligroso cometido. Guttiera (Anastasia Vertinskaya), huyendo de un incómodo pretendiente, se lanzará a las aguas infestadas de tiburones. De improviso, un hombre vestido con un conjunto futurista (traje plateado, gafas, un casco y unas aletas), que se diría extraído de

una plancha de *Flash Gordon* o *Buck Rogers*, salvará a la joven. Ictiandr, el hombre anfibio, ya vestido de paisano, irá entablando con Guttiera una relación cándida, tierna y cuasiplatónica. No podía ser de otro modo: Ictiandr es un protegido del Doctor Salvatore, un sujeto experimental, un primer paso en la construcción de una civilización humana en el mar; un joven que, apartado de la sociedad, permanece en el agua como si fuese su elemento natural. En lo relativo al reparto, el crítico Sergey Dobrotvorskyi afirmaría: "*Vladimir Korenev es el primer actor soviético al que intencionalmente se ha filmado como a un galán. Sorprendentemente, todos los actores de la película están espléndidos: los grandes ojos de Anastasia Vertinskaya, la pelambreira gris de Nicolai Simonov, las facciones latinas de Mikhail Kazakov, no se limitan a insuflar vida al film; insuflan estilo a una película que sólo en el año de su estreno fue vista por sesenta y cinco millones y medio de espectadores*" (8). Así, la interpretación del apuesto Vladimir Korenev como Ictiandr, muy contenida en su determinación de diferenciarse de un hombre corriente, compondrá un personaje ingenuo que ante el pasmo general se zambullirá en una fuente con toda naturalidad, que se sentirá perdido entre calles y semáforos, y que en su idilio imposible con Guttiera tendrá incluso ensoñaciones propias de un niño, tal es su inocencia: nadando junto a su amada y ya convertida ésta en mujer anfibio. Ictiandr será finalmente una víctima de los pescadores de perlas, que le atarán a una cadena y le obligarán a pescar para su beneficio. La gruta del Dr. Salvatore (Nicolai Simonov), una especie de bondadoso Nemo, nos dará los elementos de ciencia-ficción: un submarino de bolsillo, un ascensor esférico, el mismo diseño futurista. La realización, de agradecida tendencia vanguardista y contrapuesta al academicismo,



Otel "U Pogibshchego alpinista"



aúna a la singularidad de la trama una voluntad de mantener incluso en los pasajes aparentemente mundanos un aura de cuento fantástico: la planificación prima el espacio escénico cuando procede, se despliega una extensa gama de recursos de montaje utilizando el espacio filmico a su antojo, hay una acusada predilección por el gran angular que acaba por redondear el tono ultraterreno y poético de este clásico imperecedero.

A partir de la obra de Belaiev se rodaría **Ostrov pogibshikh korably** ("La isla de los barcos perdidos"; Eugeni Ginzburg y Rauf Mamedov, 1987), en formato de musical, mientras que la producción de bajo presupuesto **Zaveschaniye professora Dovelya** ("El testamento del profesor Dowell"; Leonid Menaker, 1984) llevaría a la pantalla la tétrica historia de la cabeza de un científico mantenida

con vida en espera de sucesivos trasplantes, y su aplaudida novela acerca de un niño que puede volar conocería la trasposición filmica en la década de los 90 con **Ariel** (E. Kotov, 1992).

Los mencionados hermanos Strugatski tendrían una estrecha relación con la industria cinematográfica, encargándose de los guiones de sus novelas en **Dni zatmenia** ("Días de eclipse"; Alexander Sokurov, 1988) y **Otel "U Pogibshchego alpinista"** ("El hotel del Montañero Muerto"; Grigori Kromarov, 1979), una investigación policial en un extraño hotel de Kazakstán en el que las ineficaces dotes racionalistas dejarán paso a un nuevo nivel de conciencia. El mito de la eterna juventud según una novela de los Strugatski sería filmada en **Iskushenie B** ("La tentación B"; A. Sirenko, 1990), donde cinco personas multicentenarias en poder del an-

siado elixir harán lo imposible por conservar el secreto. De las novelas de Sergei Pavlov se adaptarían **Akvanavty** ("Aquanautas"; Igor Voznesenski, 1984) y los astronautas con poderes paranormales de **Lunnaia raduga** ("El arco iris lunar"; Andrei Ermash, 1983). Como ejemplo de la atención por la literatura extranjera podría citarse la versión de H.G.Wells **Tchelovek-nividimka** ("El hombre invisible"; A. Zacharov, 1985).

Al margen de la ciencia-ficción espacial y las adaptaciones literarias de renombre, es especialmente notable la comedia **Yevo zovut Robert** ("Me llaman Robert"; Ilya Olshvanger, 1967), en la que un robot llamado Robert, nombre bien similar al de su propia condición, se enfrenta a los problemas de inadaptación que le acarrea su inteligencia. **Molchaniye Doktora Ivens** ("El silencio del Dr. Ivens"; Budimir Metalnikov,

1973) aporta en su pesimismo un nuevo enfoque a la ciencia-ficción soviética al tiempo que se arrima a la "ufomanía" en boga: los pasajeros de un avión accidentado salvan la vida gracias a los alienígenas del planeta Oraina, que en su benevolencia sufrirán la incompreensión e incluso la violencia de los terrestres, lo que llevará a uno de los supervivientes del vuelo, el doctor Ivens, a replantearse sus experimentos sobre longevidad.

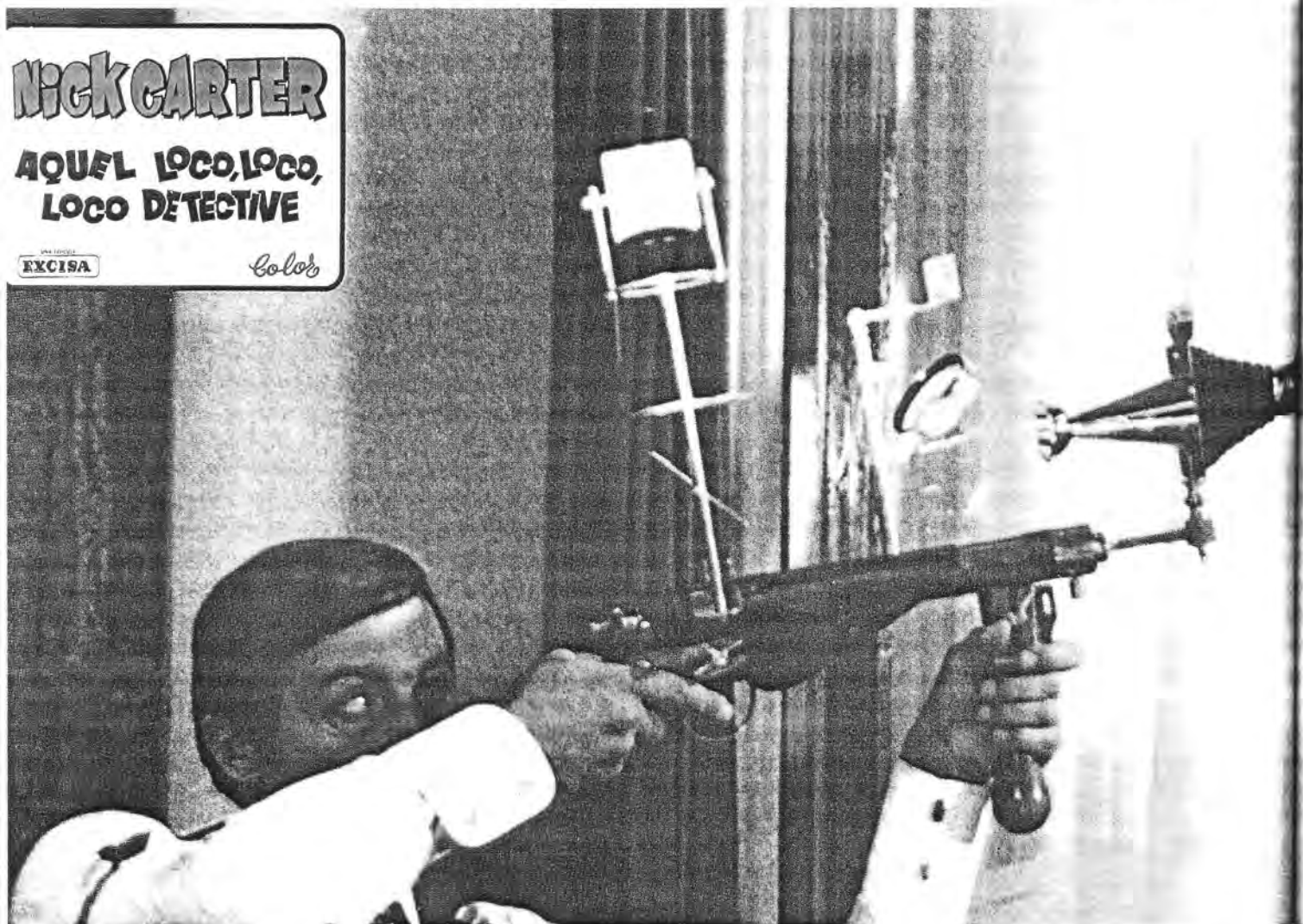
En los últimos y convulsos tiempos se aprecia una mayor influencia occidental en la producción soviética: **Cartas de un hombre muerto** (*Pisma myortvoi chelovyeka*; Konstantin Lopushanski, 1986) al menos se aproxima desde otra perspectiva a la trillada hecatombe nuclear y las sociedades resultantes, pero **Diki vostok** ("El Este salvaje"; Rashid Nugmanov, 1993) se revela como una explotación tardía de las jaurías motorizadas estilo **Mad Max 2** /

El guerrero de la carretera (*Mad Max 2*, 1982).

Checoslovaquia

La fértil producción checoslovaca tendría en Hugo Haas uno de sus valedores, que posteriormente iniciaría una carrera como intérprete en Hollywood -**Glory Days** (1944); **Dakota** (1945)-. Poco antes de la ocupación nazi, Haas transformaría una obra teatral de Karel Capek en **Bílá nemoc** ("La enfermedad blanca", 1937), una fábula política fotografiada por Otto Heller -**El temible burlón** (*The Crimson Pirate*, 1952), **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, 1959)- de lo más valiente y oportuna: Haas encarnaba a un científico que había encontrado un remedio para una epidemia y se oponía a un todopoderoso dictador. **Krakatik** (Otakar Vavra, 1948), sobre una novela de 1924 de Karel Capek, trata acerca de un potente explosivo que desesta-

biliza el equilibrio entre naciones, el *krakatik*. Otakar Vavra sería también el responsable del *re-make*, **Cerne slunce** ("El sol negro", 1979), actualizando el marco sociopolítico y denunciando el poder emergente de las multinacionales. Según varios cronistas el texto de Capek recuerda a Jules Verne y su *Face au drapeau*, que sería filmada por Karel Zeman como **Vynález zkázy** ("Un invento diabólico", 1958). Sin entrar a fondo por contar con un capítulo específico en este monográfico, hay que reconocer al checo Karel Zeman como uno de los cineastas más relevantes del fantástico. Su recreación del ideal verniano, tomando las ilustraciones de las novelas originales como guía, sostuvo un universo imaginario y multirreferencial, con el mérito añadido de que Zeman, gracias a su técnica que combinaba fondos y decorados en dos dimensiones y actores de carne y hueso, nos devolvía intacta la magia primigenia del ilusionista George Méliès



NICK CARTER
AQUEL LOCO, LOCO,
LOCO DETECTIVE
UNA HISTORIA
EXCISA
Colob's

NICK CARTER
AQUEL LOCO, LOCO,
LOCO DETECTIVE
 EXCISA *Colob's*



y otros pioneros del cinematógrafo.

Entre los directores influidos por la obra de Karel Zeman se encontraba Oldrich Lipsky. Orientado principalmente hacia la comedia, el *western* sería motivo de parodia en la celebrada **Joe Kotaloca** (*Lemonadovy Joe*, 1964). También en clave humorística estaba otra película dirigida por Lipsky, **Muz z orvbugi stoleti** ("El hombre del primer siglo", 1961), en la que Milos Kopecky despegaba accidentalmente en un cohete, retornando al planeta madre en el 2447 en compañía de un alienígena para toparse con una sociedad hipertecnificada. El mensaje alarmista sería todavía más acuciante en **Zabil jsem Einsteina, panove** ("Yo maté a Einstein, caballeros", 1970), cuya acción arrancaba tras un holocausto nuclear que había dejado a la población femenina estéril, tomándose la disparatada decisión de viajar al pasado para asesinar a Albert Einstein. Mención aparte merece **Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective**

(*Adela jeste nevecerela*, 1977), revisitación del célebre investigador creado en 1886, que había conocido adaptaciones cinematográficas desde la era del silente, siendo encarnado en el sonoro por Walter Pidgeon y Eddie Constantine. En lo que difiere la versión de Lipsky es en su preclara intención de retrotraernos a los orígenes del personaje, y más concretamente a la estética del folletín, esa especie de aventura urbana e insólita que sobre las pautas del relato detectivesco tejió toda una urdimbre de apariciones espectrales, supervillanos, criaturas de pesadilla y rocambolescas soluciones argumentales. Vinculado tan sólo colateralmente con la ciencia-ficción, más que nada por el generoso uso de *gadgets* futuristas, y realmente más emparentado con los *murder mysteries*, el folletín ha tenido creaciones tan afortunadas como Adèle Blanc-Sec, *La marca amarilla*, los Mabuses, Fantomas, o el cine de Louis Feuillade (hasta podrían inscribirse en esta corriente algunos episodios del Onofre Bouvila de *La ciudad*

de los prodigios). Recientemente las incursiones más fantasiosas del subgénero se han ganado un lugar en los estantes de literatura fantástica bajo la etiqueta de *steampunk*, cultivado por escritores como Tim Powers o Stephen Baxter, e identificable por su mezcla de aventura decimonónica, tecnología verniana y aliento *pulp*, cambiando el orden de los términos según el caso. En **Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective** el atildado investigador -"calma y estilo" es su lema- se enfrenta en la ciudad de Praga a un antiguo adversario, El Botánico, poniendo en liza toda clase de artilugios: zapatos con ventosa para subir las paredes (como es de ley en el folletín), una bicicleta con hélice y alas para surcar los aires, o un fusil solar (que regaló a Nick Carter su amigo Láser, pues humor no falta en esta aventura). La desaparición de un perro del cual sólo ha quedado el collar llevará a Nick Carter (Michal Docolomansky) a desentrañar el complot del Botánico, que por eso de que debe ser convenientemente retor-

cido -estamos ante un folletín- consiste en colocar a sus víctimas ante una gigantesca planta carnívora cuyo apetito despierta al escuchar música clásica. Plantada con un mimo sin par y a modo de homenaje al cine mudo, hay momentos explícitos en este sentido: las escenas en las que se prescinde de los diálogos, sustituidos por una banda sonora en la que suena una veloz pianola y con la imagen a cámara rápida; o el humor galante y los *gags* poéticos en la línea de Karel Zeman, como en la secuencia en la que unos rosales sirven el té, y que en suma atestiguan que nos encontramos ante un pastiche de exquisita factura.

Otro adalid del cine popular checo era el director especialista en comedias Vaclav Vorlicek, así como su guionista habitual Milos Makourek. En **Kdo chce zabít Jessu?** ("¿Quién mató a Jessu?", 1965), una máquina materializa los sueños permitiendo cambiar las pesadillas por plácidas ensoñaciones. Pero este avance creado por la doctora que encarna Dana Medricka facilitará una insospechada revelación: su marido sueña con la curvilínea Jessu (Olga Shoberova). Tratando de restablecer la situación se creará una serie de divertidos equívocos. Curiosamente, Olga Shoberova sería contratada por la Hammer como sustituta de Raquel Welch en **The Vengeance of She** (1968), bajo el nombre artístico de Olinka Berova. En la producción de los estudios Barrandov **Pane vy jste vdova** ("Señor, usted es viudo"; Vaclav Vorlicek, 1971) el dúo Vorlicek-Makourek toma la senda del humor negro e incluso *grotesque* con una historia de desmembramientos, trasplantes y personas artificiales, en la que la amputación accidental del brazo del rey por parte de uno de sus soldados podría servir como muestra del mordaz sentido del humor de la película. En **Coz takhle dat si sphenat** ("Un buen plato de espinacas", 1976) Vorlicek y Makourek

ya firmarían la dirección al alimón, sirviéndose esta vez de otro artefacto para encadenar sus *gags*: una máquina que rejuvenece, pero que en caso de no manipularse adecuadamente produce otro efecto: el reducimiento de tamaño, y más pronunciado de haber comido espinacas.

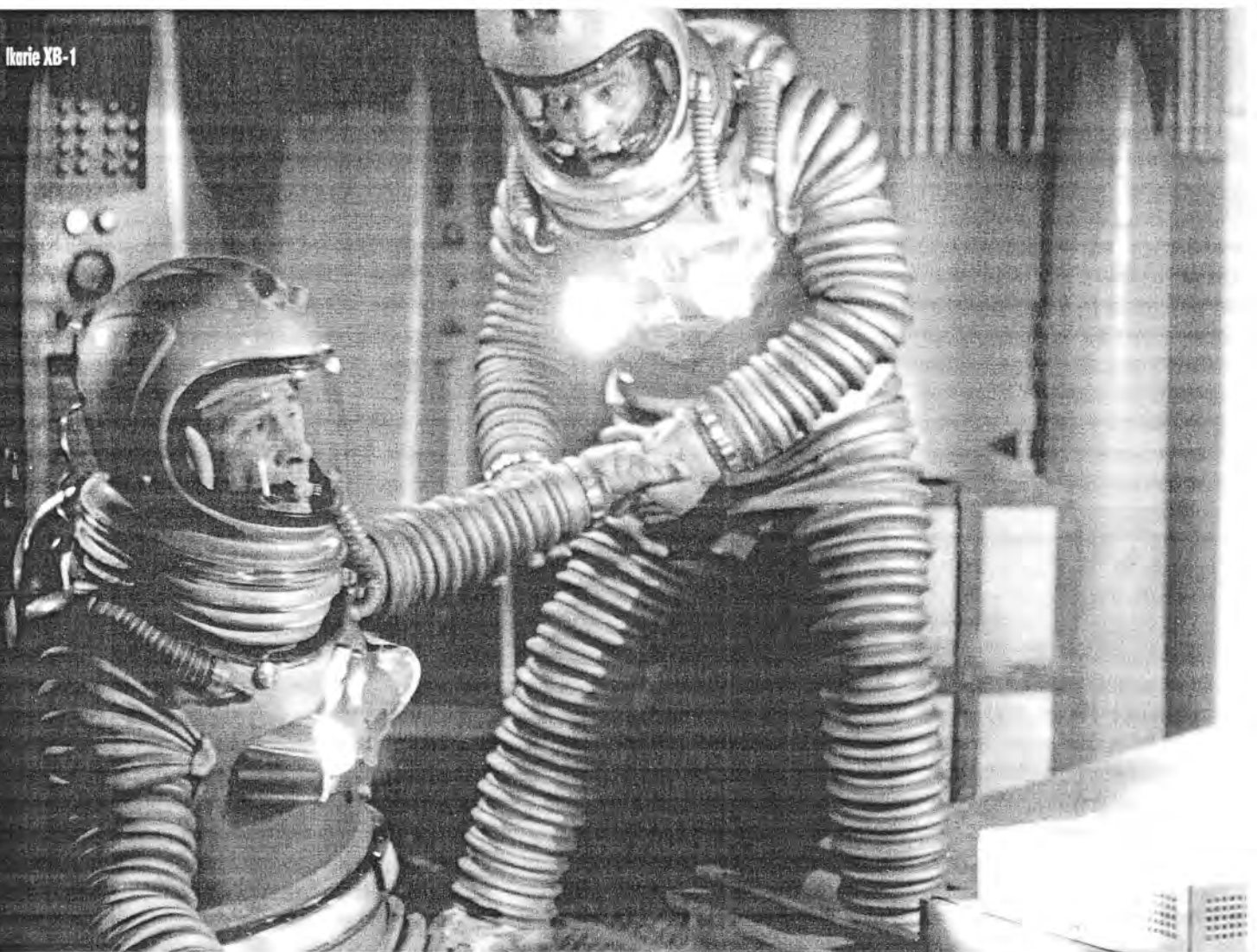
Por su parte, el director Jindrich Polák realizaría **Klaun Ferdinand a raketa** ("El payaso Ferdinand y el cohete", 1962), una fantasía infantil en la que un robot rescataba a tres niños y a un payaso de una ciudad en ruinas. Pero la fama de Polák procede de **Ikarie XB-1** (1963), que sitúa una expedición en el año 2163, fecha en la que parten hacia Alfa Centauri un grupo de cincuenta cosmonautas a la búsqueda de una tierra de promisión. De **Ikarie XB-1** han prevalecido sus prodigiosos efectos especiales y secuencias ya clásicas, como la atracción que ejerce una nebulosa o el hallazgo de una nave espacial con sus tripulantes fallecidos hace largo tiempo. El guionista de la película, Pavel Juráček, uno de los más prestigiosos de la industria checa, escribiría otra producción destinada a los estudios Barrandov, **Konec sprna v Hotelu Ozon** ("El fin de agosto en el Hotel Ozono", 1966), dirigida por Jan Schmidt, con el que ya había colaborado en **Josef Kilian** (1963). Junto a cineastas como Eval Schorm, Jan Nimec o Juraz Herz -**El incinerador de cadáveres** (*Spalovac mrtvol*, 1971)-, Pavel Juráček está considerado como un fiel representante de la vertiente más grave del cine checo, en contraposición con la distensión que supusieron Jiri Menzel o Milos Forman. Desde luego, su mortificante visión del futuro de la humanidad en **Konec sprna v Hotelu Ozon** no desmiente esta tesis: un grupo de mujeres tiene que adaptarse en un futuro devastado sin que el asesinato suponga un impedimento moral para conseguir sus fines y abandonándose paulatinamente a la brutalidad en el hotel del

título, todo ello desde una perspectiva de cine intelectual apartada de los lindes de la comercialidad.

Entre las cuantiosas cintas juveniles e infantiles, reseñaremos a los adolescentes de **Vici bouda** (Vera Chytilova, 1987), que tendrán que superar su individualismo para hacer frente común a una invasión extraterrestre, y la más pacifista **Bison** (Mosir Issa y Elmar Klos, 1989), o cómo un niño ayuda a un alienígena a encontrar el camino de vuelta.

Rumania

El cine rumano eclosionó cuando en 1948 se levantaron los estudios Bucarest en Buftea, un suburbio de la capital rumana. La producción fantástica chocaba con una normativa institucional que subvencionaba y primaba el "realismo social", por lo que tuvo que encauzarse hacia el mercado infantil. En este campo hubo dos figuras preeminentes: el moldavo Ion Creangă, uno de los grandes de las letras rumanas y autor de fábulas pobladas por dragones, princesas y caballos mágicos, y el director Ion Popescu "Gopo", que llevaría a la pantalla muchos de sus escritos. A mediados de los 50, Gopo, cuyo cine "*no se sometía a las mundanas leyes de la materia*" (9), había conseguido cierto prestigio con una serie de cortos de dibujos animados para los estudios Animafilm con Omulețul (El homúnculo) como personaje central. Pasaría a rodar películas con actores en **Fetita mincinoasă** ("La pequeña mentirosa", 1956) y **O poveste ca-n basme** ("Érase una vez un cuento", 1959), tras las que el director filmaría **Han robado una bomba** (*S-a furat o bombă*, 1962), una comedia burlesca concebida en una época en la que la tensión acumulada por la Guerra Fría afloró en numerosas parodias. Aquí el manejable tamaño de una bomba atómica facilitaba toda una



serie de *gags*, en un film que desecha los diálogos para componer una banda sonora en base a la música y las exclamaciones y onomatopeyas de un reparto encabezado por Iurie Darie y Eugenia Balaure. En 1964 Gopo dirigió **Pasi spre luna** ("Pasos en la Luna"), la ensoñación de un pasajero cuya espera de un cohete que ha de llevarle a la Luna será amenizada por las oníricas apariciones de Leonardo Da Vinci, H.G. Wells, Jules Verne o Cyrano de Bergerac. Fiel a su estilo, Gopo modernizaría a Goethe en **Faustus XX** (1966) y un cuento de Ion Creangă en la pseudomedieval **El moro blanco** (*Harap Alb*, 1964). Fue en **Comedie fantastică** (1975) cuando Gopo abordó abiertamente la ciencia-ficción. Pero la que se perfilaba como su gran película se quedó a medio camino, ya que adolece de una inconcreción de tono entre las dos historias que maneja: una sobre un extraterrestre desplazado a la

Tierra en busca de energía; la otra acerca de un cuasidivino profesor que emplaza a un niño en un cohete, sin que conozca más educación que la proporcionada por un robot.

Aparte de los filmes de Gopo hubo algún intento aislado como **Gloria nu cântă** ("Gloria no canta"; Alexandru Bocănet, 1977), una comedia musical en torno a un cerebro electrónico capaz de responder preguntas de diversa índole, pero de entre todas las películas rumanas de temática fantástica hay que destacar por su ambición sin parangón a **Hyperion** (Mircea Veroiu, 1975). El film pretende nada menos que actualizar una de las obras más universales de su literatura, el poema *La estrella de la noche* (*Leceafărul*), de Mihai Eminescu (1850-1899). El poema original, en arrebatada semblanza del ideal romántico y del amor más allá del tiempo, cuenta la historia de una princesa, Cătălina, enamorada de

la estrella de la noche. La estrella invocada, Hyperion, cae a la Tierra tomando la apariencia carnal de un príncipe demoníaco en su primera visita, y de un príncipe angelical en la segunda, ofreciendo a Cătălina en ambas ocasiones la inmortalidad. La muchacha no accede y pide en cambio una prueba de amor: que Hyperion se convierta en un ser mortal. Hyperion vaga por el espacio y el tiempo para pedir a su padre, el Demiurgo, que revoque su condición. Éste se niega e Hyperion concluye amargamente: "*Porque sólo se nace para morir / y se muere para vivir de nuevo*". El guión de Mihnea Gheorghiu se apoyaba en varias analogías para contemporizar la historia: la ventana desde la que Cătălina observaba a la estrella nocturna sería en el film un televisor. Sintonizado después de la emisión diaria servirá de medio de comunicación entre Thea e Hyperion, un geólogo fallecido hace veinte años a

causa de un experimento fallido. Thea, supervisada por los miembros de un laboratorio, procurará materializar a Hyperion, que al salir de ese limbo contactará con la atmósfera e iniciará un proceso degenerativo. La magnífica fotografía de C. Ghibu, en connivencia con el marcado sentido plástico de Mircea Veroiu, deriva en un tono contemplativo y excesivamente lento, cuyas virtudes proceden del texto original: la reflexión sobre la durabilidad del amor y de la existencia y la angustiada certeza de que ambos están abocados a un fin más o menos inmediato. El crítico Florian Potra juzgaría a **Hyperion** como *"un film innovador, una síntesis cultural bastante elegante, que mezcla la senda del mito y las hipótesis de la ciencia-ficción, usadas como soporte de una tonificante filosofía vital, donde las dos culturas, una tecnológica y otra humanista, se dan la mano adecuadamente, si es que queremos abolir la soledad, el miedo y la desesperación de nuestra vida cotidiana. Pienso que Hyperion puede ayudar a los espectadores de la misma edad que los protagonistas -y no sólo de la de ellos-a vivir"* (10). Contradiendo la intencionalidad última, hay una coda que engloba al film en un sueño, un molesto añadido que según algunos cronistas responde al temor a la censura. En diciembre de 1989, con la apertura que trajo la violenta defenestración de Ceaucescu, se abriría una nueva época en el cine rumano y el director de **Hyperion**, Mircea Veroiu, pudo permitirse en **Al doilea mesager** ("El segundo mensajero", 1992) la adaptación de una novela de Bujor Nedelcovici que había levantado una gran polvareda en 1985 y que había llevado al escritor al exilio. Y es que de esta "distopía" sobre un régimen dictatorial isleño se desprendían demasiados paralelismos.

Entre los cineastas que despuntaron con la caída del régimen comunista es obligado citar a Mircea

Danieluc. Su debut se produjo en 1975 con **Cursa** ("La carrera") y fue en su cuarto film, **Glissando** ("Vuelo", 1982), cuando demostró su visión del medio cinematográfico como un vehículo para una puesta en escena y una temática paranoide: la ascensión del fascismo nos era narrada por medio de un acomplexado intelectual que sufría grotescas ensoñaciones. Tras adaptar a Ion Creangă en **Tusea si junghiul** ("Tos y flauto", 1991), Danieluc realizaría **A douăsprezece poruncă** ("La doceava orden", 1992), una curiosa parábola, aunque un tanto atenuada por el ritmo plomizo, planteada sobre las cenizas de la Segunda Guerra Mundial: según mantiene el film, en las postrimerías de la contienda los nazis reclutaron a varios dobles de sus máximos mandatarios (Hitler, Goering, Himmler, Goebbels), pero ante la súbita evolución de los hechos y la caída de Berlín, éstos quedaban en un lugar inconcreto de Europa Central, donde formaban una sociedad aislada del resto de la humanidad y progresivamente intolerante. Danieluc regentó la productora Alpha Films International. Su fugaz historia es la de otras tantas como la **Solaris** de Dan Pita. En vista de la calamitosa situación de una cinematografía que recientemente sólo produce de una a tres películas por año, se creó la plataforma Cinerom. Ante este panorama, la ciencia-ficción es inabordable, y sólo se sortearían las reticencias en formato de telefilm en **Mesagerul** ("El mensajero"; Cadri Abibula, 1992). Mientras tanto la única productora que consigue mantener las cuentas saneadas es la Castle Film, no en balde dedicada a rodajes de productoras extranjeras.

Polonia

El cine polaco, que conmovió al mundo con sus crónicas de los campos de exterminio nazis, sería muy sensible hacia los horrores

de la guerra. En **Wielka wielka najwielsza** ("El gran mundo y los pequeños niños"; Anna Sokolowska, 1963) dos niños, Ika y Groszek, vivirán sendas historias en un mundo fantasioso, para en un tercer segmento del film ser transportados por una esfera plateada al planeta Vega, donde serán aleccionados sobre las consecuencias de una guerra nuclear. Pero, más allá de las cintas infantiles polacas, fue el director Piotr Szulkin el que dotó de una vena fantástica al antibelicismo. En **Golem** (1979) utiliza la mítica leyenda sobre un forzado y equivocado vínculo con el género de anticipación, ambientando la historia en el socorrido marco del postholocausto nuclear y con los científicos empeñados en crear una raza de esclavos. Piotr Szulkin dedicaría su siguiente film, **Wojna swiatow, nastepne stulecie** ("La guerra de los mundos, próximo siglo", 1981), a H.G.Wells y a Orson Welles, ilustrando otra de sus obsesiones: la importancia de los medios de comunicación de masas como filtro y generador de la opinión pública. El reportero interpretado por Roman Wilhelmi pondrá de manifiesto esta preocupación ante la imposibilidad de comunicar la invasión de Marte a su público potencial y al ver cómo a su labor periodística se le aplica una mordaza mediática. Piotr Szulkin volvería a los futuros postatómicos en **O-Bi, O-Ba-Koniec cywilizacji** ("El fin de la civilización", 1985), poniendo diferentes actitudes en boca de sus personajes y con una especie de Arca de Noé como catalizador de sus dudas existenciales.

Junto a Piotr Szulkin, el director Juliusz Machulski ha sido uno de los cineastas polacos que se ha decantado por el fantástico. Sus cintas se podrían calificar de cine eslavo de consumo, un término que puede parecer la suma de conceptos antagónicos y que en verdad es una denominación bastante ajustada si repasamos la fil-

mografía de Machulski. Para empezar, el director se inclina por la comedia, por un humor franco y directo influido por los *gags* del cine cómico silente. Sus sonoros éxitos de taquilla y la caligrafía de la puesta en escena, transparente, de ritmo sostenido, sintética en su práctica de la elipsis y sin grandes aspiraciones artísticas ni plásticas, lo podría equiparar al cine de consumo galo, como **Los visitantes** (*Les visiteurs*, 1992) o **El jaguar** (*Le jaguar*, 1996). Lo que distingue a Machulski, y que en definitiva lo hace preferible a las producciones citadas, es su conocimiento de las reglas del *fantastique*. En **Kingsajz** ("Kingsize", 1989), una fantasía estilo **Los borrowers** (*The Borrowers*, 1997), da pie a una ristra de previsibles situaciones cómicas debidas al tamaño de los personajes, una especie de gnomos, y por la descontextualización de elementos cotidianos que se infiere (puentes contruidos con cerillas, etc). **Sexmission** (*Seksmisja*, 1983) entra de lleno en la ciencia-ficción: dos hombres son hibernados en 1991, el expansivo Maximilian, un simpático pícaro que huye de esta forma de las obligaciones maritales, y el apocado Albert, que sueña con rozar la gloria de Gagarin y otros "héroes de la ciencia". Despertados cincuenta años más tarde de lo previsto, en el 2044, se encontrarán en una sociedad formada única y exclusivamente por mujeres, por lo que en un principio creen ser los depositarios de un "sacrificio por la humanidad" al que les empuja la labor procreadora. Pero el organigrama matriarcal, perpetuado por la partenogénesis, planea transformarlos en mujeres. El choque cultural propicia los momentos más ocurrentes: la revisión y perversión de la historia por la cual Einstein y Copérnico pertenecen al género femenino, o la falta de sentido del pudor de las mujeres del futuro, que proporcionará a nuestros protagonistas más de una alegría a la vista. El presu-

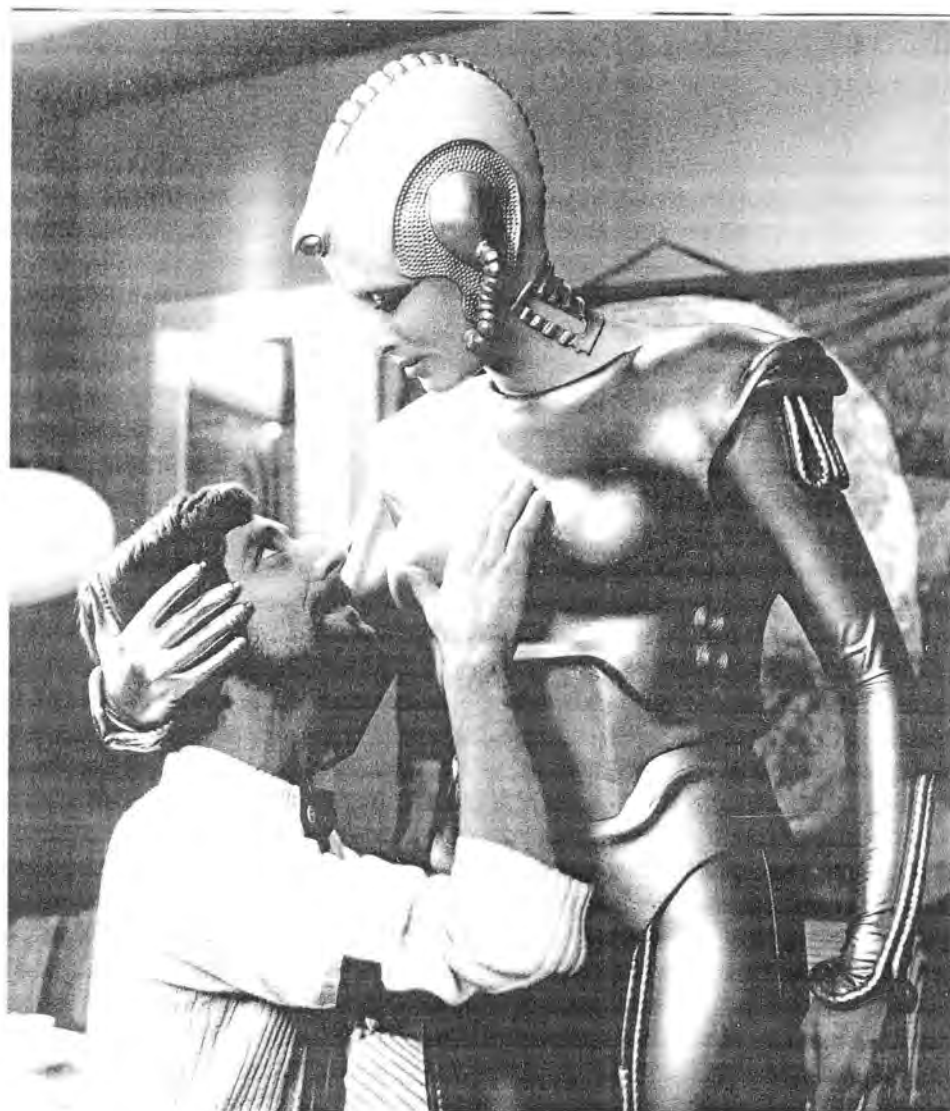


puesto a todas luces insuficiente y la dirección artística marcadamente hortera dibujan una sociedad subterránea que, merced a la implicación con el género de Machulski y del guionista Janusz Sosnowski, se descubrirá en un giro argumental como una falacia: el paisaje postatómico que se observa desde un periscopio es en realidad un decorado construido a fin de mantener los privilegios de la oligarquía feminista.

Yugoslavia

El cine yugoslavo, tan dado a las comedias agridulces o a revisar su trágica historia, se concedería escasos respiros con el cine de anticipación. Partiendo de una novela de Alexander Greene, **Izbavitelj** (Krstó Papic, 1977) es una parábola en la onda de suplantadores de personalidad que popularizasen Robert A. Heinlein y Jack Finney, y en la que las ratas de Zagreb van sustituyendo las iden-

tidades de los humanos. Contando con participación polaca, el film **Sedmi kontinent** ("El séptimo continente"; Dusan Vukotic, 1966) parecía una variante optimista de *El señor de las moscas*, la curiosa novela de William Golding que en un su primer borrador acaecía tras el holocausto nuclear. En **Sedmi kontinent** dos niños de distintas razas establecen en una isla apartada de los adultos una sociedad igualitaria que atraerá a otros niños hasta convertirse en una idílica coronación del ideario marxista, diametralmente opuesta a la propugnada por el maniqueísta cine infantil estadounidense. Dusan Vukotic dirigió otro film inconcebible en Hollywood, **Los visitantes de la galaxia** (*Gosti iz galaksije*, 1981), contando para su realización con participación checoslovaca en el apartado de efectos especiales. Tiene la peculiaridad de estar protagonizada por un escritor de ciencia-ficción, piedra de toque en la génesis de su homóloga ci-



nematográfica. Con un ritmo por momentos endiablado, **Los visitantes de la galaxia** amplía inesperadamente su galería de personajes: el sufrido escritor verá materializarse ante sus ojos a sus criaturas de ficción, entablándose riñas matrimoniales y equívocos, sustentados por *gags* de trazo grueso y sin embargo un respeto encomiable hacia la idiosincrasia de cada una de las criaturas. Conformando finalmente una espiral de comedia alocada que va contagiando a la propia estructura del guión y resultando divertida siempre que se quiera entrar en ella.

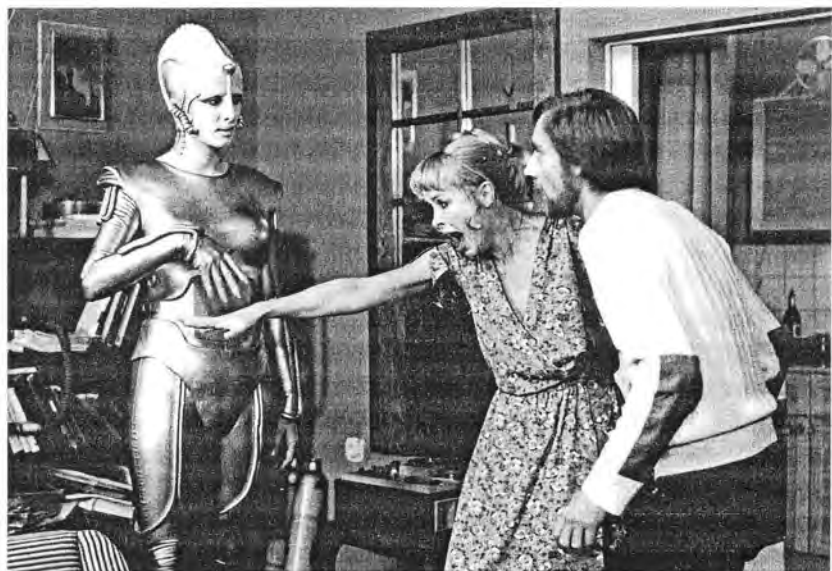
La coproducción

Hemos dejado a las coproducciones como colofón de este recorrido. En tiempos recientes se las vilipendia, tildándolas de *europuding*, porque presumiblemente se diluyen las diferentes señas de identidad de las filmografías participantes. Sin embargo, sólo en

este apartado podríamos hablar con propiedad de ciencia-ficción europea, el tema de este monográfico, y preguntarnos si es una entelequia, o si es posible desandar en el tiempo ese camino para estudiar su viabilidad o sus posibles logros. Las desmemoriadas apologías del "producto nacional" olvidan coproducciones, por acudir a un ejemplo particularmente

cercano, como la hispanoitaliana **El verdugo** (1963), protagonizada por Nino Manfredi. Olvidan a la hispanogermanosuiza, dirigida por un húngaro. **El cebo** (1958), y en fin, a toda una serie de películas en las que la coproducción significaba la viabilidad del proyecto, la superación de fronteras y culturas para fructificar en un producto con personalidad.

La efectiva existencia de un acervo común europeo y, en el caso de los países del bloque comunista, de un marco político compartido, trajo consigo algunas coproducciones entre Polonia y la República Democrática Alemana. Basada en la primera novela del polaco Stanislaw Lem, *Astronauti* ("Los astronautas"), de 1951, se gestó **Der schweigende stern / Milczaca gwiazda** ("La estrella silenciosa"; Kurt Maetzig, 1960), también titulada **Raumschiff Venus antwortet nicht**, rememorando al clásico germano **F.P.1 antwortet nicht**. Con un reparto multirracial, entre los que se cuentan Yoko Tani, Michail Postnikow, Tang-Hua-Ta, Guenther Simon, o Kurt Rackelmann, y dirección artística de Anatol Radzi-nowick y Alfred Hirschmeier, la premisa de partida era ciertamente intrigante: el pedazo de un meteorito se revelaba de origen extraterrestre y, como la botella de un naufrago, contenía un mensaje. A



Los visitantes de la galaxia



continuación, se manda una expedición hacia Venus, de donde procede la "reliquia", empleando el metraje en previsibles lluvias de meteoritos y las pertinentes reparaciones, o en la distensión cómica que representa un robot ducho en ajedrez. Cuando el film parecía que se iba a mantener en esa tónica, nos descubre un secreto celosamente guardado: el planeta Venus, de extraña orografía, toda una explosión de agfacolor, en tonos azules, donde confluirán tormentas eléctricas, bosques carbonizados, masas alquitranadas que cobran vida, niebla perpetua sobreimpuesta en postproducción, rascacielos abandonados, unos acongojantes insectos mecánicos vestigio de una civilización desaparecida, o bellísimas auroras boreales, albergando en suma un arrollador sentido de la maravilla y un halo aventurero que provoca que hasta la más nimia acción revertida en una arriesgada hazaña.

Aunque no fuese del agrado del escritor polaco, no puede dejar de alabarse el rechazo de los frecuentados patrones de la *space opera* en un film en el que la extinta raza venusiana (tan sólo se intuirá un desastre nuclear y se adivinarán sus sombras petrificadas tras la explosión) enriquece un enigma con ecos de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956). La República Democrática Alemana, que apenas facturaría cintas de este tipo -como **Blumen fuer den mann in Mond** ("Flores para el hombre en la Luna"; Rolf Losansky, 1975)-, volvería a coproducir con Polonia en **Signale, ein weltraumabenteuer** ("Señales, una aventura en el espacio"; Gottfried Kolditz, 1970), adaptación en 70 mm de la novela de Carlos Rasch *Asteroidenjaeger*, especialmente ambiciosa en su presentación visual.

De entre las coproducciones des-

taca por su marchamo internacionalista **El poder de un dios** (*Es ist nicht leicht ein Gott zu sein*, 1990), coproducción entre Alemania, Francia, Suiza y la URSS (con la Hallelujah Film de Munich, los Dovshenko studios de Kiev y la ZDF, entre otras productoras), dirigida por el renano Peter Fleischmann -**Escenas de caza en la Baja Baviera** (*Jagdscenen aus Niederbayern*, 1969), **El virus de Hamburgo** (*Die Hamburger Krankheit*, 1979)- y protagonizada por Anna Gautier, Hugues Quester y Peter Zentara, camuflado éste último bajo una peluca que semeja la melena informal de un Christopher Lambert y en un papel que en principio estaba pensado para Rutger Hauer. La ambición de la empresa está fraguada en base a una consciente y en extremo coherente unión de fuerzas, tanto en los aspectos aparentemente más industriales -los efectos ópticos de la Bavaria Film, los

pirotécnicos soviéticos-, como en su reunión de talentos europeos -desde su variopinto reparto hasta la participación como artista y diseñador de Jean-Claude Mezières, gigante del cómic francófono y dibujante de *Valerian, agente espacio-temporal*-; adaptando además *Qué difícil es ser dios*, de los hermanos Strugatski, una de las novelas más difundidas de la ciencia-ficción rusa (11). El film se ciñe a la novela original: un historiador terrestre es enviado a un planeta que vive sumido en la barbarie de una suerte de Medioevo, con órdenes expresas de no interferir en el curso de la Historia ni tampoco involucrarse con sus habitantes, vistos éstos como "un reflejo de nosotros mismos en un pasado muy lejano". La idea que vertebra la novela y su trasposición filmica se alimenta del potencial del género, sobre todo en su feliz recreación de una sociedad y de una época que, al ser indeterminada debido a su origen extraterrestre, no es ninguna época en concreto sino la suma de varias; tal es su poder metafórico. Rumata, el historiador terrestre, es testigo del violento relevo de poderes entre la oligarquía que representa

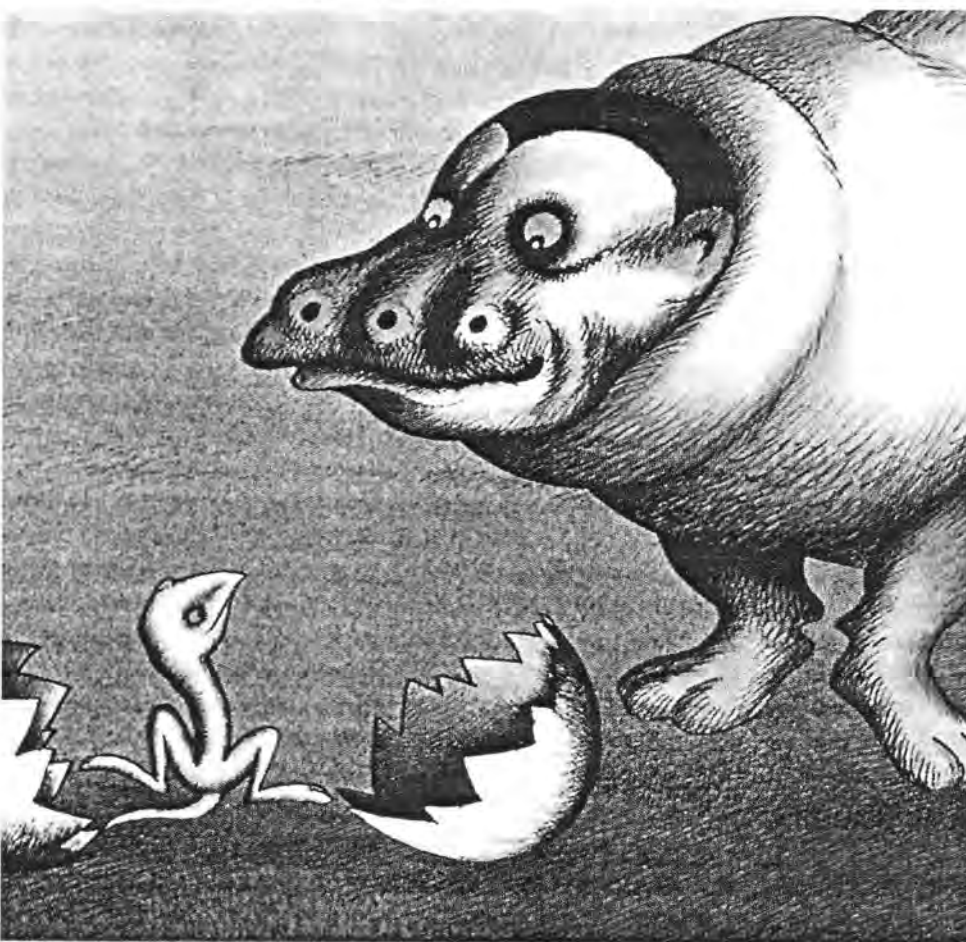
la nobleza y el estrato religioso, apoyado por la sanguinaria y laica Guardia Gris primero, y por una orden castrense-clerical después, desempeñando la plebe el papel de oprimida e institucionalizándose por ende una pertinaz represión hacia los escasos ciudadanos instruidos. La cruel eliminación de los miembros más descolantes de la sociedad -particularmente sangrante y simbólica es la escena de un sabio muerto bajo la hoja de la imprenta que él mismo había inventado- colmará la paciencia del hasta entonces abstraído Rumata, que abandonará su papel pasivo rompiendo las ordenanzas en unas secuencias, de nuevo, con alto valor simbólico: el láser segará las vidas de los monjes y destruirá tótems e imágenes a mayor gloria del culto local y la superstición. Con todo, el film se resiente de una estructura endeble que en el caso de la novela era suplida por la ágil prosa de los Strugatski, y que en la pantalla no encuentra una contrapartida: la observación de la que es objeto el planeta por parte de la nave espacial hasta allí desplazada, a veces nos es mostrada por Fleischmann en cámara subjetiva, adoptando así el espec-

tador el punto de vista civilizado, sin que este recurso por desgracia sea una constante; la música desabrida de sintetizador o la dirección artística tampoco sirven de enmienda; y en definitiva el difuminado arco dramático y la evolución de los personajes, fruto de una puesta en escena en exceso directa y sin valor descriptivo, y la mencionada estructura del guión, malogran parcialmente las posibilidades de una trama hartamente sugerente.

La proverbial diligencia de los técnicos checoslovacos atrajo a dos coproducciones bien dispares: la realizada entre Reino Unido, Checoslovaquia y España **Nexus 2431** (José María Forqué, 1993), cinta futurista rodada en los Estudios Barrandov, y el film de animación **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*; René Laloux, 1973). Si en la primera resulta indetectable el pulso del director de **Amanecer en Puerta Oscura** (1957) hasta el extremo de que parezca rodada en los años 70 y resulte farragosa en su extraña amalgama, **El planeta salvaje** permanece como una concluyente corroboración de las bondades del sistema de coproducción: difícilmente el texto de Stefan Wul y las obsesiones y el trazo de Roland Topor podían haber encontrado mejor vehículo que la animación checa; no cabe imaginar una comunión entre talentos más integrada en su compromiso con una visión lírica del género.

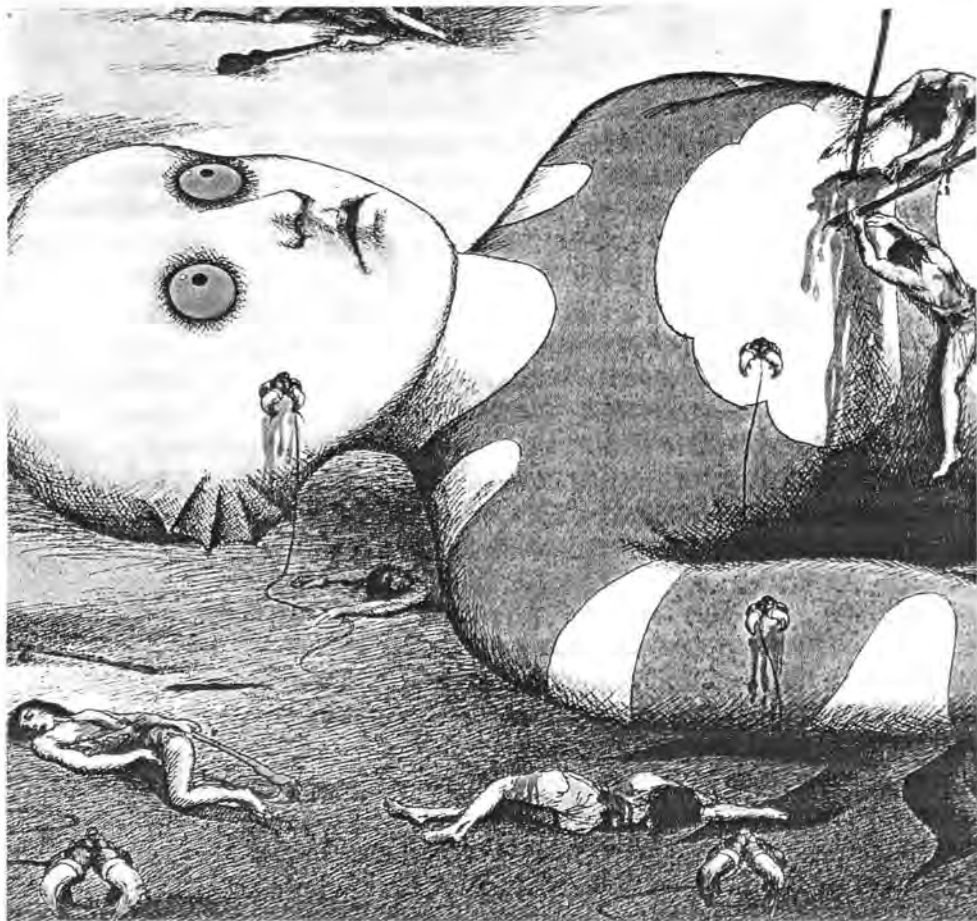
Kóniec

O Fin en polaco. La historia que sigue es bien conocida: Ronald Reagan, escalada armamentística, debacle económica de unos países que no podían afrontar el gasto militar, *perestroika*, caída del muro de Berlín, demolición de las estatuas de Lenin, privatizaciones, capitalismo, neoliberalismo feroz, hambruna... kóniec. Y desde entonces la historia de las cinemato-



El planeta salvaje

grafías del Este de Europa es poco menos que su lucha por la supervivencia. Afortunadamente hay excepciones: **Con sangre y fuego** (*Ogniem i Mieczem*; Jerzy Hoffman, 1998) fue vista en Polonia por siete millones y medio de espectadores en sus primeros meses de exhibición, desbancando a la mismísima **Titanic** (*Titanic*; James Cameron, 1997). Es un triunfo en el mercado interior que no se continúa en un Occidente con anteojeras, teledirigido por el *marketing* y la necesidad social de estar "a la última", y que no es otra que la de asistir a los estrenos más publicitados. Como si la actual hegemonía estadounidense no fuese suficiente ignominia, se ha conseguido que la situación se diagnostique como inevitable, y que, y esto ya es el colmo, parezca que haya sido así desde el principio de los tiempos. Unos tiempos, recordemos, en los cuales el circuito comercial acogía calurosamente filmes como el rumano **Los guerreros del imperio** (*Dacii*; Sergiu Nicolaescu, 1967), vista en España por más de un millón cien mil espectadores. El éxito mundial de **El planeta de las tormentas** tampoco se le escapó a cronistas como Inna Soboleva (12), que se felicitaba por un ritmo de ventas incesante hasta 1980. Y es que la pretendida uniformidad del cine del Este es rota por pterodáctilos venusianos, naves multigeneracionales, extraterrestres de paso o robots díscolos. Fue la ciencia-ficción del Este un género que contó con una tradición y una serie de cineastas que prácticamente le consagraron su carrera. Sin embargo, aunque actualmente el estudio Lennautchfilm esté preparando un *biopic* sobre una de las más deslumbrantes luminarias que diese esta variante, Pavel Klushantsev, no podemos sino concluir que esas películas que nos hablan del futuro desde Kiev, Zagreb, Praga o Bucarest, pertenecen al pasado.



NOTAS

1. Ésta es también una más de las dificultades que entraña un estudio del cine del Este de Europa. En esta nota quisiera dejar constancia de mi agradecimiento hacia José Bort, Joan Manel Ortiz y Javier G. Romero, y muy especialmente a Mihnea Columbeanu y Nadezhda Markalova, por su inestimable ayuda.

2. Robert Skotak en su brillante artículo "Red Star Rising. The Lost Years of 'Fantastica' in the Soviet Union", *Ouvé*, número 5 y siguientes. Evanston, 1996.

3. Definida como una de las mejores novelas del género, *Nosotros* fue escrita en ruso por Yevgeni Ivanovich Zamyatin y no fue publicada en su país hasta 1989. Traducida en 1924 al inglés, el contenido de esta obra imaginada por un ruso que había estado en contacto con la Revolución y que había residido en Inglaterra, es un precedente de George Orwell y Aldous Huxley. Michael Glennie va todavía más allá al mantener en su introducción a *We* (Penguin, Middlesex, 1970): "Es cierto que el vínculo esencial en la tradición antiutópica inglesa -el hombre que exprime el potencial de la técnica literaria inglesa de una generación, le otorga una nueva dimensión y la cede a dos maestros de la generación siguiente- fue curiosamente un ruso 'inglés', Yevgeni Zamyatin".

4. La película mexicana **La nave de los monstruos** (Rogelio A. González,

1959) incluyó fragmentos del film de Pavel Klushantsev **Doroga k zvyozdam** haciendo gala de unos efectos especiales que no podía permitirse con su restrictivo presupuesto.

5. Roger Corman y la AIP importaron varias películas soviéticas e insertaron fragmentos rodados ex profeso; tal es el caso de **Niebo zowiet**, estrenada como **Battle beyond the Sun** (1963). Asimismo, se incluyó metraje de **El planeta de las tormentas** en **Voyage to the Prehistoric Planet** (Curtis Harrington, 1965), con Basil Rathbone y Faith Domergue, y en **Voyage to the Planet of Prehistoric Women** (Peter Bogdanovich, 1966), con Mamie Van Doren. En **Queen of Blood** (Curtis Harrington, 1966) los mejores efectos especiales procedían de **Meshte natreshu**. Peter Bogdanovich declararía: "Roger (Corman) había comprado una película soviética de ciencia-ficción en la cual unos tipos iban a Venus, y el estudio no quería distribuirla porque no había mujeres en la película. Roger me dijo que metiera algunas mujeres. (...) Así que fuimos a la playa y rodamos con Mamie Van Doren y otras seis rubias, y yo decidí que en Venus todas eran rubias" (del documental **From B Movie to Blockbuster**). El éxito de estos filmes en el mercado occidental podría ser ilustrado con la respuesta que obtuvo en España, donde **El planeta de las tormentas** fue vista por cuatrocientos mil espectadores frente a los poco más de ocho mil de **Stalker**, demostrando tam-

bién la dicotomía a la que aludíamos entre el circuito comercial y el de arte y ensayo (llámese de V.O. subtulado en los últimos tiempos).

6. En España esta película fue directamente estrenada en video por Video&Films como **La humanoide**, con una duración aproximada de hora y media a diferencia de los ciento cuarenta y seis minutos de la versión rusa.

7. Afortunadamente, están traducidas varias novelas en las que se basan estas películas. La obra de Stanislaw Lem está disponible en Alianza (*Relatos del piloto Pirx*, *Edén*, y un largo etcétera) y

Minotauro (*Solaris*). De los hermanos Strugatski, *Qué difícil es ser dios* se publicó en la barcelonesa Acervo y en la edición hispana de la editorial moscovita Mir. *Stalker*, *picnic a la vora del camí* (Pleniluni) es la traducción al catalán de la célebre novela, cuya publicación en castellano está prevista dentro de la Colección Nova (Ediciones B), aunque hay noticia de otra traducción, *Picnic extraterrestre* (Emecé), inencontrable, al igual que *El país de las nubes purpúreas* (Edhasa). Alexander Beliaev vio la luz en la colección Nebulae: *La estrella Ketz* (Edhasa) y *El ojo mágico* (Edhasa). De la obra de Karel Capek destacaremos la edición de *R.U.R* en ca-

talán (Mensajero) y castellano (Alianza). Para hacerse una idea de conjunto es obligado pasar por colecciones privadas o bibliotecas públicas si se quiere leer *Antología de novelas de anticipación: ciencia-ficción rusa* (Acervo), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* (Bruguera) o *Viajes por tres mundos: cuentos de ciencia-ficción rusos* (Mir). Otras novelas: *El hiperboloide del ingeniero Garin* (Planeta), de Alexei Tolstoi; *La nebulosa de Andrómeda* (Planeta), de Ivan Efremov; *Nosotros* (Alianza), de Yevgeni Zamyatin.

8. Sergey Dobrotvorskyi en la edición rusa de *Première*. Julio-agosto de 1997. Moscú. (Traducción del ruso: Nadezhda Markalova).

9. Ecaterina Oproiu en el capítulo "A century's quarter of romanian cinema" del libro *Contemporary romanian cinema 1949-1975*. Editura Meridiane. Bucarest, 1976.

10. Florian Potra en *Profesiune: filmul*. Editora Meridiane. Bucarest, 1979. (Traducción del rumano: Mihnea Columbeanu).

11. Según parece, **El poder de un dios** no ha sido estrenada en Rusia, algo inexplicable si consideramos que en este mercado se proyectan regularmente filmes soviéticos rodados para televisión. Como testimonio de la atención que suscita el fantástico en la televisión rusa, se podría citar la novela de los Strugatski *Ponedel'nik nachinaetseia v subbotu* (*El lunes comienza el sábado*), que fue adaptada en el telefilm **Tchardo-dei** ("Los magos"; Konstantin Bromberg, 1982). El mismo director condensaría, en tres episodios, dos novelas de Eugeni Veltistov, recabando un elevado índice de audiencia. De una novela de Kur Bulytchev, el director Pavel Arsenov realizaría una teleserie de seis episodios, y las peripecias del ingeniero Garin de Alexei Tolstoi fueron continuadas en cuatro capítulos dirigidos por Leonid Kvinichidze. El riquísimo legado de la ciencia-ficción rusa tiene un cumplido repaso en la página www.geocom.ru/eng/solaris, que también da fe del congreso anual Aelita, el único permitido durante la era comunista y que se viene celebrando desde 1981.

12. En *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, número 234. 10 de noviembre de 1998. San Petersburgo.

