

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

FANTASCIENZA : LA MUTACIÓN COMERCIAL DE UN GÉNERO

Autor/es:

Angel Sala

Citar como:

Angel Sala (2001). FANTASCIENZA : LA MUTACIÓN COMERCIAL DE UN GÉNERO. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41205>

Copyright:

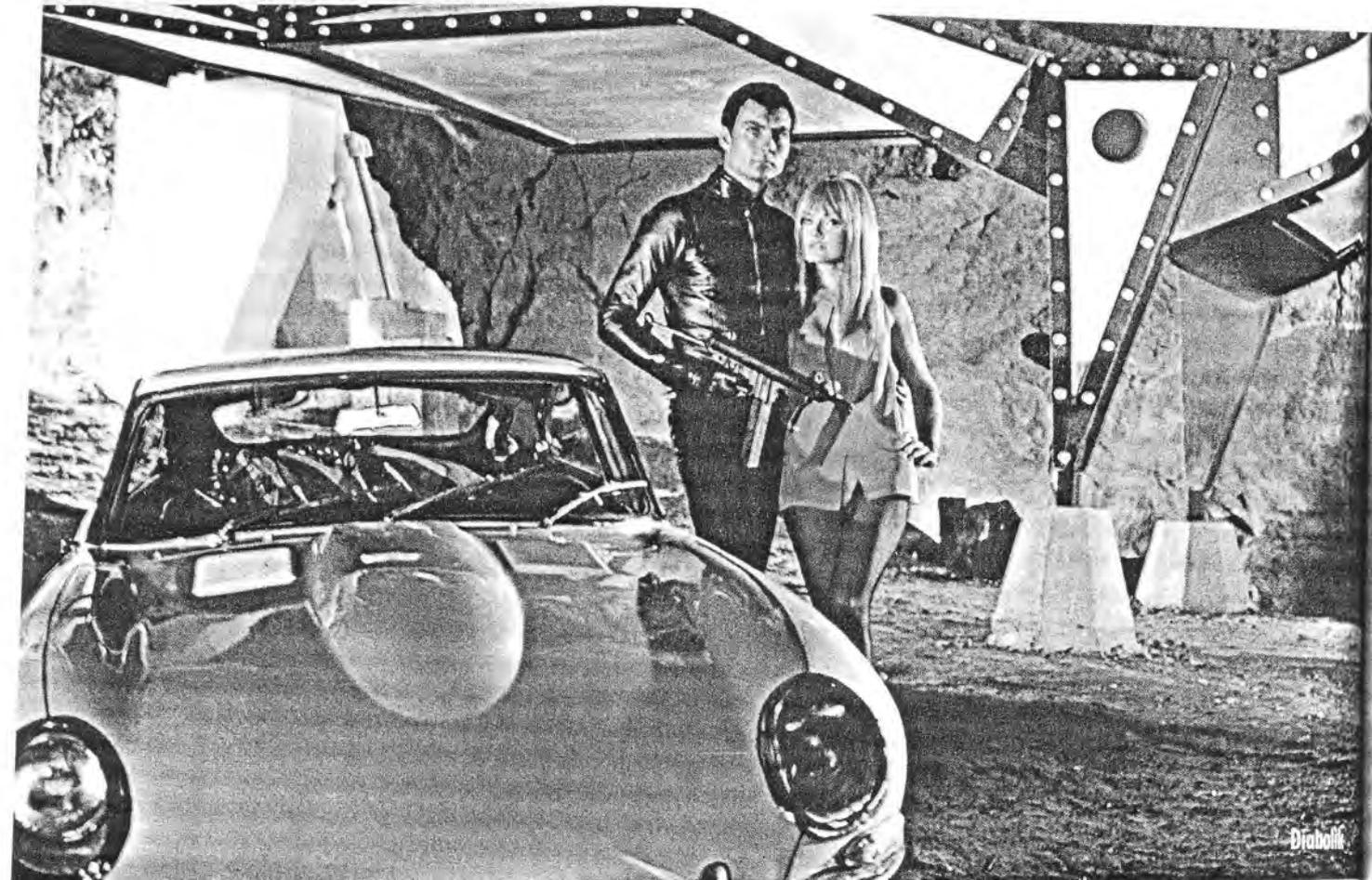
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Draboff

Fantascienza

La mutación comercial de un género

*Itatokia zinemak munduarekin arreta gutxi eskaintu izen dila zientzi-
fiktzioaren jenerazio, beldurarekin gertatu den ez bezala, exate
koarazula. Italiako zinematografiak ederki osko jorritu baitu
XX. mendeko bigarren erdian. Horretarako arrazoi nagusietako bat
berrobitelko puztuari eta iraganarekin dutza. Zinogileak, uarrin eta
uzkako atmosferaren atzetan eskutatzen dena aztertzeri hiltzatzen
dira, mindu berriak sortu eta baliatzen gertatzen iragunizera
hasia lehen.*

Angel Sala

Al contrario de lo que ocurre con el género de terror, la ciencia-ficción ha tenido dentro de la cinematografía italiana un tratamiento menor, centrado sobre todo en rentabilizar las modas impuestas en el mercado por la maquinaria de Hollywood a través de las rentables producciones de serie B de la década de los 50 o las superproducciones que surgieron en los años 70, sobre todo a partir del extraordinario éxito comercial de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1976). Por ello, la mayoría de los filmes de ciencia-ficción transalpinos han resultado olvidables, simples productos de *exploitation* que sólo en ocasiones resultaron más interesantes que el modelo al que imitaban, como es el caso de **Caltiki, il mostro immortale** (Riccardo Freda, 1959) (1) o **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*; Mario Bava, 1965). Por desgracia, la tónica general (sobre todo en las últimas décadas) la marcaron subproductos como

Star Crash (*Star Crash*; Luigi Cozzi/Lewis Coates, 1978) o **Los nuevos bárbaros** (*I nuovi barbari*; Enzo G. Castellari, 1983), fotocopias psicotrónicas de éxitos internacionales de escaso valor filmico. Sin embargo, la abundancia de estos títulos y su sorprendente éxito comercial fuera de las fronteras italianas han convertido a estas producciones en los últimos ejemplos de la fecunda industria de género italiana y el último refugio de las exitosas vías argumentales y estilísticas del *spaghetti western* o el *peplum*.

En cierta manera hay que aludir a la falta de química existente entre la mentalidad artística italiana y la textura propia de la ciencia-ficción. Ya el paisaje y la historia del país implican que las obsesiones creativas de los cineastas autóctonos presten más atención a las pasiones y horrores que se esconden tras las visibles ruinas y la peculiar atmósfera del lugar que a imaginar mundos imposibles y futuros inciertos (2). De esta forma Freda convirtió relatos puramente fantacientíficos como **Caltiki, el mostro inmortal** (3) o **I vampiri** (1957) en filmes de horror gótico donde los caracteres propios del género se difuminan en favor de la típica estética de los clásicos del terror italiano, como demostraban las escenas selváticas de la primera. Mario Bava, por su parte, abordó el género de forma explícita en **Terror en el espacio**, pero utilizando el contexto espacial y temporal como simple excusa formal, desplegando sus habituales recursos visuales propios del terror y derivando su película de la *space opera* a una nada convencional historia sobre vampiros. Incluso en la década de los 80, Lucio Fulci fracasó a la hora de presentar una imagen creíble de la Roma futura en **Roma año 2072 D.C.: los gladiadores** (*I guerrieri dell'anno 2072*, 1983), mientras que Sergio Martino o Enzo G. Castellari optaron por convertir en *spagheti-*

westerns dos exploitations post-apocalípticas como **2019, tras la caída de Nueva York** (*2019, dopo la caduta di New York*, 1983) o **Los nuevos bárbaros**, respectivamente. No es de extrañar que una de las notas esenciales de la ciencia-ficción italiana fuera la ubicación de las historias en zonas ajenas al país, esencialmente en los Estados Unidos, elemento fácilmente explicable por razones comerciales, pero que denota igualmente cierto alejamiento cultural en el tratamiento del género (4).

Esta falta de interés por lo fantacientífico se puso de manifiesto en la escasez de filmes pioneros del género que encontramos en los comienzos de la filmografía italiana. Títulos como **El matrimonio**

interplanetare (Enrico Novelli, 1910) o **Scienza fatale** (Alberto Carlos Lolli, 1913) utilizaban como excusa materiales de fantacencia al servicio de la comedia o el drama, mientras que otros como **El raggio meraviglioso** (Roberto Danesi, 1915) o **Rettili umani** (Enrico Vidali, 1915) lo utilizaron para el lucimiento de trucajes novedosos. En 1916, Mario Ronconi tomó de base *El hombre invisible* de H.G.Wells para realizar **Il giustiziere invisibile**, película que derivaba en la temática "cornuda" tan popular en Italia. Por esta época, Maciste ya se adentró en territorios peligrosos y combate a un típico *mad doctor* en **Maciste medium** (Vicenzo Denizot, 1918), aunque la figura del superhombre también se encontró en **Il protetto della morte** (Filippo Costamagna,



1919), aunque sea como consecuencia de unas fiebres tropicales.

Por esta época y a consecuencia del trauma de la Primera Guerra Mundial, las películas de propaganda pacifista se hicieron necesarias y producen títulos algo risibles como **Umanità** (Elvira Gialianella, 1919) o **La fibra del dolore** (Baldassarre Negroni, 1919), historias utópicas situadas en futuros donde ha desaparecido el horror bélico. No quedan atrás los *mad doctors* que inventan fórmulas capaces de devolver la lucidez a los locos -**Il sole e il pazzi** (Umberto Paradisi, 1920)-, dominar la teletransportación -**Il misterio dello scafandro grigio** (Raimondo Scotti, 1920)- o crear extraños dispositivos de fines dudosos -**Il fantasma dei laghi** (Emilio Graziani Walter, 1921)-, sin olvidar a los que reviven la fiebre de producir diamantes artificiales en **L'uomo che rideva** (Guiseppe Guarino, 1919) o **Il trust degli smeraldi** (Franco Rocco di Santamaria, 1920). En este apartado destaca **Il mostro di Frankenstein** (Eugenio Testa, 1920), una de las primeras adaptaciones de la obra de Mary Shelley en el cine. Para terminar este periodo, destacar un curioso y pionero film de animación de muñecos, **Un viaggio nella Luna** (Gino Zaccaria, 1921), que aportó

más importancia a la historia del cine de animación italiano que al de la ciencia-ficción.

Hay otros mundos...

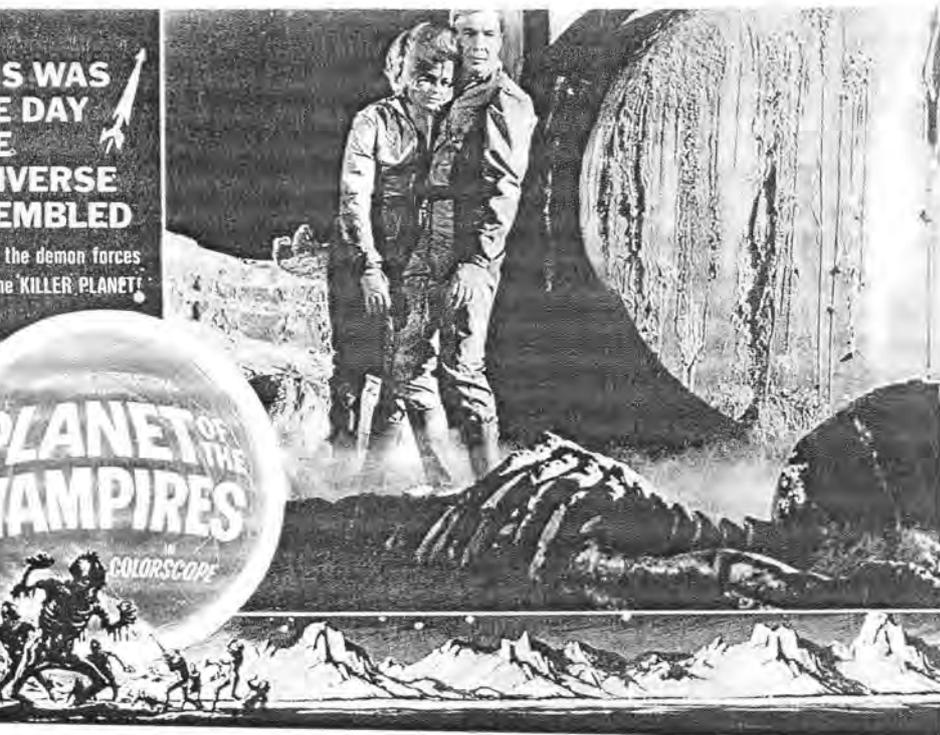
Paralelamente al auge del cine de ciencia-ficción en el Hollywood de los años 50, se produjo en Italia un movimiento del mismo género, que intentó aprovecharse en parte del nuevo filón abierto por los norteamericanos. Sin embargo, este sistema de *exploitation* no fue el habitual, pues las películas que surgieron de los estudios transalpinos no se dedican a imitar los típicos filmes marcados por el pánico nuclear o la invasión comunista, sino que toman el modelo de la menos habitual *space opera* y tomando como excusas amenazas mucho más creíbles que los imposibles marcianos propios de la serie B de Hollywood. Curiosamente, los modelos pueden situarse en el territorio de títulos como **Cohete K-1** (*Rocketship X-M*; Kurt Neumann, 1950), **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*; Fred McLeod Wilcox, 1956) o **The Angry Red Planet** (Ib Melchior, 1959) (5).

El film pionero en esta línea de *space-opera* fue **La morte viene dallo spazio** (Paolo Heusch, 1958), que contó con un espléndido

trabajo de fotografía y supervisión de efectos especiales por parte de Mario Bava. Heusch optó por alejarse de amenazas de seres verdes y viscosos para centrarse en el peligro inminente de la colisión de un asteroide con la Tierra.

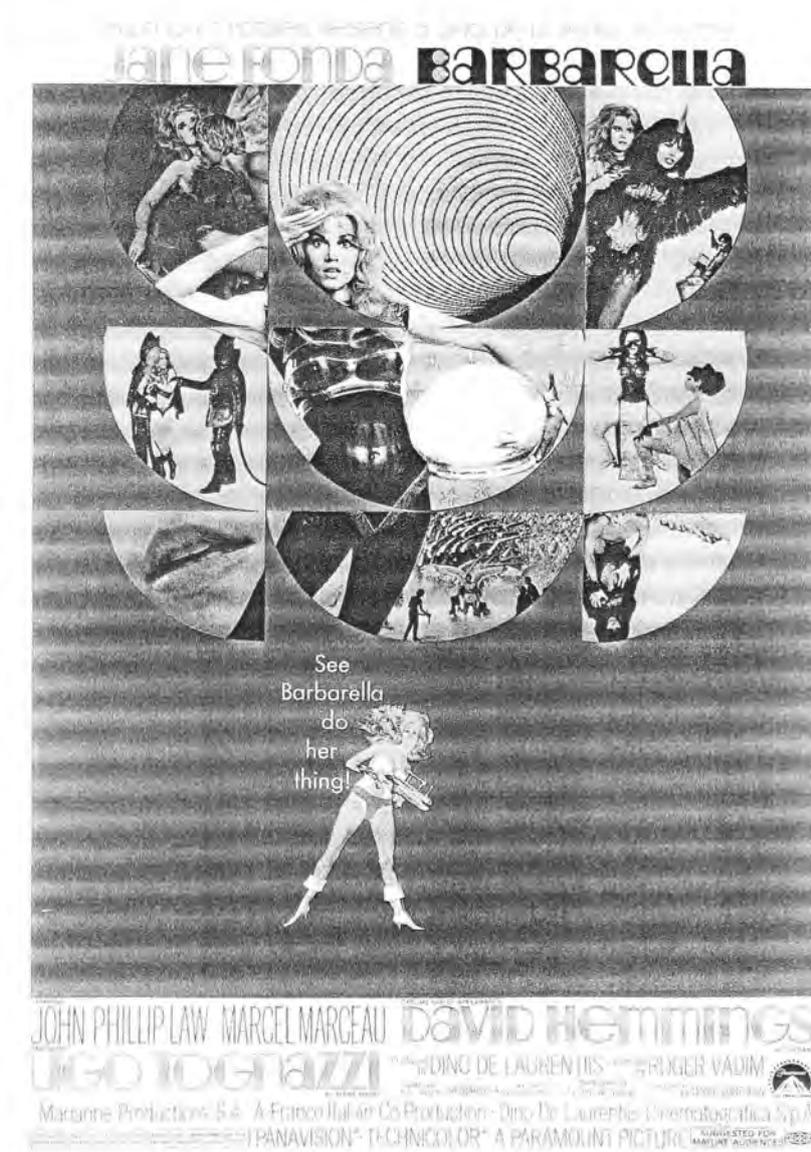
Pero el gran nombre de este periodo de finales de los años 50 y la década de los 60 es Antonio Margheriti, que rodó una serie de seis productos que definieron el concepto de *space opera* a la italiana. Esta saga comenzó con **Space Men** (1960) (6) que, al igual que la película de Heusch, centraba el argumento en una amenaza "creíble" como la de una nave portadora de una radiación letal que se va a estrellar contra la Tierra. El éxito de este film provocó el rodaje de **Il pianeta degli uomini spenti** (1961), la más famosa de las películas fantacientíficas rodadas por Margheriti, que contó con el apoyo de una vieja gloria internacional como Claude Rains. En este film, el director tampoco optó por una amenaza definida, utilizando hábilmente el limitado presupuesto para recrear la superficie del mundo alienígena a base de una especie de tubos orgánicos que conforman la secuencia más perturbadora de la película. Desgraciadamente el film se convierte al final en un pobre ejercicio de batallas estelares, olvidando las interesantes propuestas de su planteamiento.

Tras el éxito de estas dos primeras producciones, Margheriti rodó en un solo año, 1965, cuatro filmes más con el mismo equipo y casi idénticos decorados: **I diafanoidi vengono da Marte**, **Il pianeta errante**, **I criminali della galassia** y **La morte viene dal pianeta Aytin**. Los dos primeros títulos continuaban la línea de sus precedentes, con amenazas difusas y cuerpos estelares que amenazan a nuestro planeta. Sin embargo, **I criminali della galassia** situaba una temática propia del *giallo* temprano en un contexto



espacial futurista y con la presencia de uno de los arquetipos del género como es el *mad doctor*. Margheriti cerró esta ciclo de películas con **La muerte viene dal pianeta Aytin**, que volvía a los fueros de las anteriores producciones presentando esta vez una amenaza extraterrestre con aspecto humano.

Pero la gran película de los años sesenta dentro de la ciencia-ficción italiana y, posiblemente, el título emblemático del género en esta cinematografía fue **Terror en el espacio**, curiosa e inteligente aproximación de Mario Bava en el terreno de la *space opera*. Tomando de base un relato de Renato Pestrinero, *Una notte di 21 ore*, la película de Bava retomaba todas las constantes estéticas del cine de horror propio del realizador (7), utilizando un argumento propio de la tradición fantacientífica como es el viaje a un planeta desconocido donde existen restos de otras civilizaciones desaparecidas (clave temática que recordaba en cierta manera a **Planeta prohibido**). Bava utilizó un paisaje desolado, donde dio rienda suelta a sus típicos tonos rojos, a las nieblas amenazantes y a las ruinas, en este caso, de naves espaciales naufragadas, elemento que relacionaba al film con la tradición de los buques fantasma o de los castillos abandonados, iconos fundamentales del género. **Terror en el espacio** contenía alguna de las secuencias más perturbadoras de la ciencia-ficción del momento, como aquella en que los astronautas poseídos por los malignos habitantes del planeta resucitaban de sus tumbas envueltos en sudarios de plástico o el descubrimiento de los esqueletos alienígenas, todo un precedente (y no es tópico decirlo) de la famosa imagen del *space-jokey* de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979) (8). Por otro lado, Bava se atrevió a acabar mal su película y permitir un casi seguro triunfo de los alienígenas, cuando los que creíamos



supervivientes volvían a la Tierra y se descubría que eran cuerpos poseídos por los vampiros espaciales dispuestos a conquistar el planeta. Un final infeliz poco habitual en el cine de género de Hollywood (9) que curiosamente fue homenajeado indirectamente por **Alien: resurrección** (*Alien: Resurrection*; Jean-Pierre Jeunet, 1997), cuarta entrega de la saga que concluía con una Ripley convertida en híbrido de humano y alienígena que sonreía ambiguamente al contemplar su llegada a la Tierra.

La película de Bava cierra en cierta forma este primer ciclo de la *space opera* italiana, completado con productos de escaso relieve y

trascendencia como **2+5 missione Hydra** (Pietro Francisci, 1966), un intento de su realizador, experto en *peplums*, de abordar un tema futurista, **4... 3... 2... 1... morte** (Primo Zeglio, 1967), que sólo presentó la curiosidad de mostrar a extraterrestres pacíficos, algo poco habitual en esa época, o la co-producción con Francia **Barbarella** (*Barbarella*; Roger Vadim, 1968), fascinante pero fallida adaptación del cómic de Jean-Claude Forest con una apetitosa y joven Jane Fonda al frente. Hubo que esperar a la década de los 70 para que el espacio volviera a llamar la atención de los productores italianos, gracias al éxito de **La guerra de las galaxias**, que se convirtió en el mo-

delo más que a seguir, a copiar. Si he advertido que en los años 60 las películas de ciencia-ficción realizadas en Italia tuvieron una personalidad propia, teniendo que hablar más de oportunismo que de *exploitation*, en los años setenta el modelo de la película de George Lucas sufrió calcos imposibles y deformes, pues si en la década anterior se tomaban como modelos producciones que pertenecían a una serie B de bajo presupuesto, en este nuevo periodo las plantillas eran superproducciones de Hollywood cuyo potencial tecnológico era difícil de reproducir.

Si en los años sesenta el nombre más prolífico del género fue Antonio Margheriti (10), en los 70 ese honor estuvo en las manos de Alfonso Brescia, que bajo el seudónimo de Al Bradley lanzó una serie de sucedáneos galácticos en forma de trilogía que comenzó con **Anno zero - Guerra nello spazio / Anno 2000: Lo spazio esplode** (1977), a la que siguieron **Battaglie negli spazi stellari / Cosmo 2000: Battaglie negli spazi stellari** (1978) y **La guerra dei robot** (1978), esta última más en la línea de las películas dirigidas diez años atrás por Margheriti. Brescia aún atacaría en plenos años 80 con **Sette uomini d'oro nello spazio** (1981), que intentaba aprovechar la nueva fiebre surgida a causa de la segunda entrega de la saga de George Lucas, **El imperio contraataca** (*The Empire Strikes Back*; Irvin Kershner, 1980). Sin embargo, el interés de estos años no se centró en el esforzado Brescia (11) sino en títulos como **Star Crash** o **El humanoide** (*L'umanoide*; Aldo Lado, 1978). La primera de ellas se debió al genio clónico de Luigi Cozzi, conocido también como Lewis Coates, ayudante de dirección de Dario Argento y conocido experto y ensayista sobre cine fantástico. **Star Crash** destacó por su desvergonzada psicodelia a base de universo lleno de estrellas de mil y un colo-

res, los diálogos sin rubor y la espeluznante presencia de personajes del talante de Marjoe Gortner (¿a quién se le ocurre pintar de héroe a un actor con esa cara de violador infantil?) o un David Hasselhoff pre-coche fantástico y a años luz de **Los vigilantes de la playa**, ambos con imposibles permanentes en sus cabezas. El resultado fue un film que ahora se ve con gozoso delirio, cuyos efectos especiales han envejecido a la velocidad de la luz y que presentaba el misterio de la presencia en su reparto de un acartonado Christopher Plummer o la música de John Barry. Destacar la maciza presencia de una Caroline Munro en pleno apogeo y de un delirante villano encarnado por el inimitable Joe Spinell. La película de Cozzi dio el pego en medio mundo (incluida España) y recaudó sus buenos millones de dólares (12), convenciendo a muchos públicos de que estaban viendo una producción norteamericana.

El humanoide fue una película superior a la de Cozzi, en primer lugar porque su responsable, Aldo Lado (que firma el film como George B. Lewis), es un reputado autor de *giallos* tan atípicos como **La corta notte delle bambole di vetro** (1972) o **¿Quién la ha visto morir?** (*Chi l'ha visto morire*, 1972). Otra razón era la cierta complejidad del guión que no se limitó, pese a ciertos guiños casi clónicos, a copiar sin vergüenza a producciones exitosas del otro lado del Atlántico, sino que elabora una trama con elementos fantaterroríficos que incluían a una especie de Condesa Bathory espacial interpretada por Barbara Bach. Pero los apuntes de película que contiene **El humanoide** se perdían a causa de una acción algo cansina y de concesiones a la galería algo obvias (13), convirtiéndose en otro producto de *exploitation* que no estuvo a la altura de otras obras de su autor, que por razones de problemas de producción pidió ayuda a sus amigos

y expertos en el género Margheriti y Castellari para poder finalizar el film (14).

La industria italiana pronto encontró un filón en la nueva ola de superproducciones que llovía de Hollywood a finales de los años setenta. Así, el éxito de **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*; Steven Spielberg, 1978) provocó dos filmes casi gemelos a cargo de Tonino Ricci (bajo el seudónimo de Anthony Richmond) sobre contactos secretos con civilizaciones extraterrestres como fueron **Bermudas: la cueva de los tiburones** (1977) o **Encuentro en el abismo** (1978) ambas protagonizadas por uno de los actores más psicotrónicos del momento, el mejicano Andrés García. Pero fue el estreno de **Alien, el octavo pasajero** el que más atrajo a la industria italiana, por las posibilidades de conjugar ciencia-ficción, terror y *gore* en un mismo paquete, dado el progresivo auge del cine sangriento que se estaba produciendo en Estados Unidos. De esta forma, Luigi Cozzi vuelve a la carga con su mejor película hasta el momento, **Contaminación: Alien invade la Tierra** (*Contamination*, 1980), que se apartaba de los parámetros de la *exploitation* para presentarse como una nada desdeñable versión de **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*; Don Siegel, 1956) (15) en clave *gore* (16) y con un clímax final puramente lovecraftiano que presentaba a una "madre" alienígena que, con un poco de descaro, podría considerarse como un precedente de la vista en la brillante **Aliens - El regreso** (*Aliens*; James Cameron, 1986). Pero el realizador más atrevido en estas lides fue Ciro Ippolito (bajo el seudónimo de Sam Cromwell), que se sacó de la manga un falso **Alien 2** (*Alien 2 sulla terra... ora puo copiere anche te*, 1980) (17), un producto claramente *splatter* pero con mí-

nimas condiciones de producción, que se desarrollaba casi íntegramente en el interior de una cueva.

Tras estos experimentos, el final de los años ochenta marcó la decadencia de la *exploitation* y de la *space opera* italiana. Margheriti volvió con dos productos tan olvidables como *L'isola del tesoro* (1987) o la lamentable *Alien degli abissi* (1989), esta última un intento de volver a los típicos filmes de aventuras salvajes del director al estilo de *Voracidad* (*Killer Fish*, 1977) pero sin la vitalidad de ésta y plagiando directamente el reciente éxito de *Depredador* (*Predator*; John McTier-nan, 1987). En 1986, Mario Gariazzo, bajo el seudónimo de Roy Garret, intentó ampliar los ecos de éxitos como *E.T.* (*E.T.*; Steven Spielberg, 1982) o *Starman* (*Starman*; John Carpenter, 1984) mediante la olvidable *Hermano del espacio*, una triste coproducción con España. La década se despidió con los aciertos aislados de *Blue Tornado* (Antonio Bido, 1990), una nueva vuelta de tuerca sobre encuentros en alguna fase, pero la industria y el modo de entender el cine habían ya cambiado para siempre.

Futuros imperfectos

La ciencia-ficción producida en Italia no pareció imitar durante los años cincuenta y sesenta el miedo nuclear ni las paranoias sobre el futuro de la humanidad que habían ilustrado con reiteración el género en el Hollywood de la época. Curiosamente hasta 1964 no se produjo un primer intento sobre la materia y se realiza sobre la base de un clásico de la literatura como es *Soy leyenda*, de Richard Matheson. *L'ultimo uomo della Terra*, de Ubaldo Ragona, es un film de extraña gestación escrito en sus orígenes por el propio Matheson para la Hammer Films en 1957 con vistas a una producción que iba a ser dirigida por Terence



Fisher. Pero presionados por la censura del momento, la mítica productora inglesa no dio luz verde al proyecto, vendiendo el mismo a la productora Lippert Films, que mandó reescribir la historia a William Leicester. Matheson hizo desaparecer su nombre bajo el seudónimo de Logan Swanson y la película fue rodada en Italia con Vincent Price de protagonista, contando con una versión americanizada que firmó Sidney Salkow bajo el título de *Last Man on Earth*. Pese a todas estas vicitudes, *L'ultimo uomo della Terra* fue un apreciable film, más fiel a la novela original de lo que se cree y que se beneficiaba de la excelente composición de Price, siendo en muchos momentos todo un referente visual para *La*

noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*; George A. Romero, 1968). Todo un título maldito a reivindicar y colocar por encima de la extrañamente más prestigiosa *El último hombre... vivo* (*The Omega Man*; Boris Sagal, 1971), que ha quedado como adaptación oficial de la novela de Matheson.

También resultó una *rara avis* *La víctima nº 10* (*La decima vittima*; Elio Petri, 1965) por presentar un carácter "estelar" (con Marcello Mastroianni y Ursula Andress al frente del reparto) y de gran producción poco frecuente en la época para las producciones de género. Aunque Petri deriva la acción hacia la comedia negra, la película es un interesante prece-

dente de películas de éxito posteriores como **Rollerball** (*Rollerball*; Norman Jewison, 1975), la francesa **El precio del peligro** (*Le prix du danger*; Yves Boisset, 1982) o el *remake* encubierto de ésta, **Perseguido** (*The Running Man*; Paul Michael Glaser, 1987). Tras la *opera prima* de Luigi Cozzi, **Il tunnel sotto il mondo** (1969), la no despreciable adaptación de Bioy Casares **L'invenzione di Morel** (Emidio Greco, 1974) o la olvidable **Los viajeros del atardecer** (Ugo Tognazzi, 1979), hay que esperar a los años 80 para un despliegue masivo de producciones sobre visiones apocalípticas del futuro más inmediato. Precedentes de esta invasión catastrofista los tuvimos con las desconocidas **Ecce homo - I so-**

pravvisuti (Bruno Gaburro, 1968) o **La città dell'ultima paura** (Carlo Ausino, 1975), pero la causa principal está en los éxitos internacionales de dos producciones que servirán de modelos inagotables para los especialistas en la *exploitation* transalpina: **1997: rescate en Nueva York** (*Escape from New York*; John Carpenter, 1981) y **Mad Max 2 / El guerrero de la carretera** (*Mad Max 2*; George Miller, 1982). La primera era una divertida y satírica mirada sobre una sociedad futura norteamericana basada en el control policial que ha convertido Manhattan en una cárcel inexpugnable, presentando a un anti-héroe de contornos *pulp*, Snake Plisken, perfectamente interpretado por Kurt Russell y definido por Car-

penter desde los arquetipos de la serie B. Por su parte, la secuela de **Mad Max / Salvajes de autopista** (*Mad Max*; George Miller, 1980) era una hipnótica película de acción australiana con estructura de *western*, situada en un futuro post-nuclear donde la barbarie domina el mundo. Esta temática permitía un paisaje y la presentación de unos tipos que podían reciclarse desde las coordenadas del *spaghetti western* o el *peplum*, por lo que no es de extrañar que viejos conocedores del primero (como Enzo G. Castellari) se decidieran a realizar imitaciones apocalípticas animados por el buen recibimiento comercial internacional de estas películas.

Castellari fue quien abrió fuego gracias al inesperado éxito de **1990. Los guerreros del Bronx** (1990. *I guerrieri del Bronx*, 1983), que mezclaba con habilidad las temáticas de la citada película de Carpenter (18) y elementos procedentes de otro éxito de la época, **The Warriors, los amos de la noche** (*The Warriors*; Walter Hill, 1979). Destacaba el violento personaje del exterminador interpretado por Vic Morrow (un habitual de Castellari), la divertida presencia de Fred Williamson y la psicotrónica interpretación de Mark Gregory como el anti-héroe Trash, un imponente actor especializado en acción (19) cuya inexpresividad provocaba torrentes de hilaridad. Por cierto, la excusa temática del film, la niña de papá que huye al Bronx y se lía con el jefe de la banda dominante del lugar, fue retomada años después por Carpenter en **2013: rescate en Los Angeles** (*Escape from L.A.*, 1996) convirtiendo a la muchacha en la hija de un presidente de los Estados Unidos ultraderechista. El éxito del film provocó una inevitable secuela, **Fuga del Bronx** (*Fuga dall'Bronx*; Enzo G. Castellari, 1983), y una equívoca tercera entrega que nada tenía que ver con la serie, **Bronx, lucha final**



VIC MORROW · CHRISTOPHER CONNELLY · MARK GREGORY y FRED WILLIAMSON
en

1990 LOS GUERREROS DEL BRONX

("THE BRONX WARRIORS")

Director: E. G. CASTELLARI Eastmancolor

(*Bronx, lotta finale*; Aristide Massaccesi/Steven Benson, 1983), y que estaba más próximo a filmes como *La víctima nº 10* o *Rollerball*. Castellari prefirió atacar directamente al universo de *Mad Max 2 / El guerrero de la carretera* en *Los nuevos bárbaros*, un auténtico *post-atomic-western* con homenajes expresos a Sergio Leone y su *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) y un alucinante villano encarnado por el inefable George Eastman (alias de Luigi Montefiori) que llega a sodomizar al héroe del film en una escena increíble.

Directores propios del horror y el *giallo* también cedieron a la tentación de entrar en el universo de la ciencia-ficción, como es el caso de Lucio Fulci o Sergio Martino. El primero presentó *Roma año 2072 D.C.: los gladiadores*, uno de sus filmes menos personales, en el que volvía a reincidir en el tema de la retransmisión en directo de combates mortales y que sólo destacaba por sus momentos *gore*, en los que Fulci se mostraba menos enconsertado a la hora de dirigir un film que se vió lastrado por su propia ambición de presentar una Roma futurista que no era más que una maqueta pobre iluminada con bombillas de Navidad (20). Más interesante resultó *2019, tras la caída de Nueva York*, del efectivo Sergio Martino, curiosa copia casposa de *1997: rescate en Nueva York* con elementos a lo *Mad Max*, que destacaba por su ritmo imparable, su violencia y el sabor a *spaghetti-western* que supo darle su efectivo director. Dentro del mismo ciclo de producciones, el realizador hebreo Avi Neshet llevó a cabo una curiosa versión apocalíptica de la clásica novela de H. Rider Haggard *She -She* (*She*, 1982)-, interpretada por la bárbara Sandahl Bergman y que resultaba al menos simpática por los estrambóticos personajes que aparecían en su metraje: desde enanos que se auto-



reproducen hasta vampiros atómicos. Un deleite.

El infatigable Antonio Margheriti también se apuntó al filón post-atómico con uno de los títulos más originales de la época, *Yor, el cazador que vino del futuro* (*Il mondo di Yor*, 1983), basada en un *fumetto* de Juan Zanutto. Margheriti mezcló acertadamente los dos grandes núcleos de la *exploitation* italiana de la época, la película de espada y brujería al estilo *Conan el bárbaro* (*Conan the Barbarian*; John Milius, 1981) (21) y los futuros marcados por la hecatombe atómica, con un cierto toque que recordaba al clásico *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*; Franklin J. Schaffner, 1968). Curiosamen-

te el filón se agotó rápidamente, a causa de la saturación del mercado, y los últimos títulos con cierto interés respondían a una mentalidad alejada ya de los modelos señalados de Carpenter y Miller. Destacar tan solo por su singularidad *Rats - Notte di terrore* (Bruno Mattei, 1985), que presentaba una sociedad post-atómica en la que los supervivientes tenían que luchar contra ratas inteligentes, con un final que recordaba la novela de Richard Matheson *Soy leyenda*. Mientras, la industria italiana había encontrado en *Terminator* (*Terminator*; James Cameron, 1984) un nuevo filón a explotar, surgiendo imitaciones clónicas como *Destroyer, brazo de acero* (*Vendetta dal futuro*; Sergio Martino, 1986) o la delirante

Terminator II (Bruno Mattei, 1989), que a pesar de su título era más una imitación de **Aliens - El regreso** situada en una Venecia contaminada por residuos indefinidos, realizada sin pizca de gracia ni medios.

Después de este lamentable producto de Mattei los filmes de anticipación producidos en Italia cayeron en el mayor de los olvidos, así como el género con mayúsculas. Sólo rarezas como **Fuga dal paradiso** (Ettore Pasculli, 1991) o, sobre todo, **17, ovvero l'incredibile storia del cinico Rudy Caino** (Enrico Caria, 1991), una fábula de acción postatómica en un Nápoles del futuro habitado por mafiosos mutantes, intentaron alargar sin éxito el germen de la década de los 80 (22), mientras que **L'equivoco della Luna** (Angiola Janigro, 1995) inició una renovación que desembocará en el más ambicioso film de ciencia-ficción producido en Italia: **Nirvana** (*Nirvana*; Gabriele Salvatores, 1997). El director ganador de un Oscar por su comedia **Mediterráneo** (*Mediterraneo*; 1991) pone en escena una pretenciosa obra de ecos *cyberpunk*, aprovechando el éxito de la literatura y el cine basado en esta corriente y la cada vez mayor popularidad de la red. **Nirvana** es así

un film con *look* de superproducción, con superestrella internacional al frente (Christopher Lambert) y fácil exportabilidad, pero en el fondo constituyó una nueva *exploitation* de temas actuales que es incapaz de crear escuela por su elevado coste. Pese a ello, **Nirvana** fue un film audaz y atractivo, superior a tonterías temáticamente similares producidas por Hollywood como **Virtuosity** (*Virtuosity*; Brett Leonard, 1995) o **Johnny Mnemonic** (*Johnny Mnemonic*; Robert Longo, 1995) y que abrió puertas a que el cine europeo se tomara en serio la posibilidad de realizar ciencia-ficción de alto *standing*.

Agentes, superhéroes y otros seres fantacientíficos

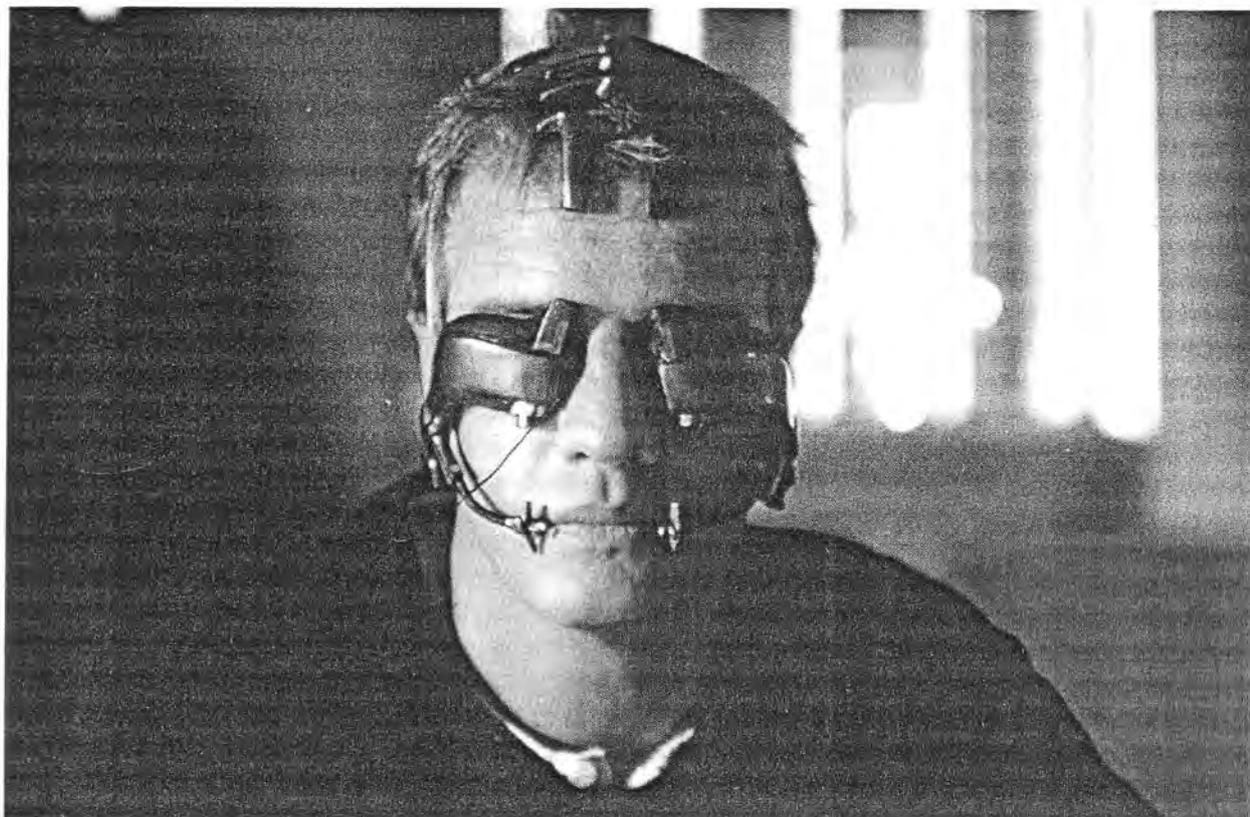
Uno de los principales filones de la industria italiana de los años 60 fue la imitación de las exitosas películas de la saga de James Bond. Al igual que las de la serie original, estas películas siempre tenían una excusa relacionada con la ciencia-ficción, bien a través de los *gadgets* exhibidos por el héroe de turno o por los sofisticados inventos del villano destinados a destruir y/o conquistar el mundo. Es todo un nombre del cine italiano de género como Umberto Len-

zi quien abrió fuego con **A 008, operazione Sterminio** (1965), versión femenina de James Bond a cargo de Ingrid Schoeller y donde la amenaza es la invención de un enorme radar que puede alterar el equilibrio mundial. Más integrada en el género resultó **Un tango dalla Rusia** (Cesare Canevari, 1965), con un villano empeñado en crear una raza de superhombres, o las aportaciones del todoterreno Margheriti en **Operación Goldman** (1965), donde incluso se llega a jugar con bases lunares y destructivos rayos láser, o **A 077, sfida ai killers** (1966), que especula con la energía nuclear. También el especialista en *peplums* Giorgio Ferroni lo intentó con **Nueva York llama a Superdrago** (*New York chiama Superdrago*, 1965), donde el peligro está en una terrible droga sintética capaz de absorber la inteligencia de los individuos.

El año 1966 conoció una verdadera invasión de imitaciones bondianas con sustrato fantacientífico, con argumentos y excusas tan alucinantes como las de **A.D.3 Operazione Squalo Bianco**, de Stanley Lewis (base nuclear submarina), **Mark Donen agente Zeta 7**, de Giancarlo Romitelli (con robots suplantadores), **Agente Logan: missione Ypotron**, de Giorgio Stegani (complots nazis desde la Luna), **Se tutte le donne del mondo**, de Dino Mauri (la conspiración de un *mad scientist* para volver estéril a toda la población mundial), **Il raggio infernal**, de Gianfranco Baldanello (rayo láser capaz de acabar con la faz del planeta), o la sorprendente **Agente segreto 777 - Operazione Mistero**, de Enrico Bomba, que incluía elementos del cine de terror, como la aparición vía suero milagroso de muertos vivientes.

Pero en el mismo 1966, una serie de filmes apostaron por superhéroes más claramente fantásticos. El más relevante es **Flashman**,





una especie de versión italiana de Batman que en **Flashman contra el hombre invisible** (*Flashman*, Luciano Martino) tuvo que luchar contra un clan mafioso que posee el secreto de la invisibilidad, tema que sería retomado en clave de tosca comedia por Antonio Margheriti en **L'innafferrabile, invincibile mister invisible** (1969). El personaje de Flashman sería revisitado por Alberto Lattuada un año después en **Sin rival** (*Matchless*), con más pretensiones pero resultados menos estimulantes. En **Dodici donne d'oro** (Frank Kramer/Gianfranco Parolini, 1966) tuvimos a unos supercriminales que intentan conquistar el mundo con el apoyo de doce mujeres robots de lo más apetecibles, aunque la película resultó de lo más olvidable. Capítulo aparte merece **Devilman Story** (Paolo Bianchini, 1967), curiosa mezcla de película de horror, ciencia-ficción y superhéroe oscuro, que destacó especialmente por su peculiar sentido de lo fantástico, siendo uno de los títulos malditos del cine italiano de la época. Bianchini demostró de nuevo su talento con **Superargo, el gigan-**

te (1968), una nueva mezcla de géneros, donde el diseño de producción y de personajes demostraba la personalidad de un director de interés, más cuando se contempla el desastre de la otra aventura del personaje en **Superargo, el hombre enmascarado** (Nick Nostro, 1967), que no pasó de ser una prima hermana de las aventuras de Santo, el enmascarado de plata mexicano. Los superhéroes italianos tuvieron otro episodio en un film de título engañoso, **Como rubare la corona d'Inghilterra** (Sergio Greico, 1967), tras el que se esconde Argoman, un héroe del *fumetti*. Al mismo tiempo, Gianfranco Parolini, alias Frank Kramer, descubrió un filón con **Tres superhombres** (*I tre fantastici supermen*, 1968), película que presentaba a un malvado llamado Golem que dispone de un aparato capaz de reproducir cualquier cosa y persona. El éxito del film dio origen a una serie, gracias a la hábil combinación de humor y acción, teniendo elementos fantásticos **Tres superhombres en Tokio** (*Tre supermen a Tokyo*; Bitto Albertini, 1968), donde el villano de turno era ca-

paz de miniaturizar a la gente, o la tardía **Tres superhombres en el Oeste** (Italo Matineghi, 1973), con máquina del tiempo e influencia clara de la serie Trinidad. La moda de los superhéroes desembocó en títulos poco recordables si no es por sus títulos, como **Fenomenal e il tesoro di Tutankamen** (Ruggero Deodato, 1968) o **La dona, il sesso e il superuomo** (Sergio Spina, 1968).

Especial interés despiertan dos adaptaciones del *fumetti neri* que incluían de forma sutil elementos de ciencia-ficción. En primer lugar **Diabolik** (*Diabolik*; Mario Bava, 1967), excelente film de acción del maestro del gótico, que no desperdiciaba un instante para incluir atmósferas de su gusto en lo que respecta a la guarida del protagonista, *gadgets* imposibles y erotismo de clase a cargo de la inolvidable Marisa Mell. Por otro lado, Satanik, el personaje creado por Luciano Secchi y Max Bunker, tuvo su versión cinematográfica a cargo de Piero Vivarelli en 1968, utilizando los elementos fantacientíficos del original, es decir, la transformación de la vul-

KIRK DOUGLAS · AGOSTINA BELLI
SIMON WARD



con ANTHONY QUAYE - VIRGINIA MACKENNA - ALEXANDER KNOX - IVO GARRANI - SPIRO TUCAS - MASSIMO FOSCHI
, ADOLFO CELI - ROMOLO VALLI - Música de ENRICO MARRICONE - Guion de SERGIO DENATI - ALBERTO DE MARTINO
, MICHAEL ROSSON - Producción de EDMONDO AMALI - Dirección de ALBERTO DE MARTINO - Color por ITCINCOLOR

gar Marne Bannister en la bella enmascarada interpretada por Magda Konopka como consecuencia de la ingestión de un suero de belleza.

La moda de los superhombres italianos se disiparía en 1980 con un film aislado de Alberto De Martino, **El hombre-puma** (*L'uomo-puma*), delirante objeto de culto para seguidores de la psicotronía más radical, con un personaje salido de la tradición inca, orígenes extraterrestres e indumentaria imposible. Un final no demasiado digno pero suficientemente alucinante para un tipo de productos con una personalidad fuera de lo común dentro del cine fantástico y de la ciencia-ficción en especial.

Mutaciones, rarezas y algo de humor

La vertiente "monstruosa" de la ciencia-ficción no fue explotada por el cine italiano de género ni en los años 60 ni tampoco demasiado en los 70, tras el éxito de **Tiburón** (*Jaws*; Steven Spielberg, 1975), aunque se intentó aprovechar el éxito del film con imitaciones evidentes de cierto éxito como **Tentáculos** (*Tentacoli*; Oliver Hellman/Ovidio G. Assonitis, 1977), que a pesar de presentar a un pulpo gigante asesino se centraba más en el terror y la aventura

submarina que en los elementos de ciencia-ficción al uso, fotocopiando secuencias del éxito de Spielberg y olvidando otros modelos más propios de la fantasciencia como **It Came from Beneath the Sea** (Robert Gordon, 1955), por citar una película con octópodo malévolo a bordo. Igual camino siguen otras aproximaciones a la moda de los bichos desatados de finales de los 70 como **Voracidad, Caimán** (*Il fiume di gran caimano*; Sergio Martino, 1979) o **Tiburón 3** (*L'ultimo squalo*; Enzo G. Castellari, 1981), mientras que las aportaciones tardías al subgénero presentaron algún indicio de ciencia-ficción siempre centrado en la típica excusa de las mutaciones vía contaminación radiactiva/química o experimentos genéticos. Así **El devorador del océano** (*Shark-rosso nell'oceano*; Lamberto Bava/John Old Jr., 1984) se anticipaba en cierta manera a las tesis de **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1993) al abordar la posibilidad de recrear una criatura prehistórica en un laboratorio, mientras que **Cocodrilo asesino** (*Cocodrillo assassino*; Fabrizio De Angelis, 1988) volvía al modelo de las mutaciones nucleares de los 50 como excusa para un festival *gore* a cargo de Gianetto De Rossi, el colaborador habitual de Lucio Fulci que se haría cargo el mismo año de una

secuela del film, **Killer Crocodile II**. Igualmente destacaron por sus efectos especiales experiencias genéticas desmadradas como **The Bite** (Federico Prosperi, 1989), que contó con efectos especiales por parte de Screaming Mad George, uno de los grandes artistas del maquillaje con detalles de carnal surrealismo, **Rage - Furia primitiva** (Vittorio Rambaldi, 1988), *opera prima* del hijo del creador de monstruos Carlo Rambaldi, **Contamination Point 7** (Fabrizio Laurenti, 1989), versión modernizada de las viejas películas de monstruos de los años 50, o las delirantes creaciones como director de un clásico de los efectos especiales del cine italiano como es Al Passeri: **Plankton** (1993) y **Creatures from the Abyss** (1999). Todo ello sin dejar de lado dos coproducciones como **Piraña II: los vampiros del mar** (*Piranha 2 - Flying Killers*; James Cameron, 1983), secuela del film de Joe Dante apadrinada por Ovidio G. Assonitis, que según James Cameron fue quien en realidad realizó la película, o la parcialmente conseguida **Leviathan, el demonio del abismo** (*Leviathan*; George Pan Cosmatos, 1989), una versión submarina de **Alien, el octavo pasajero** y **La cosa** (*The Thing*; John Carpenter, 1982) que se adelantó a la moda que intentó implantar **Abyss** (*The Abyss*; James Cameron,

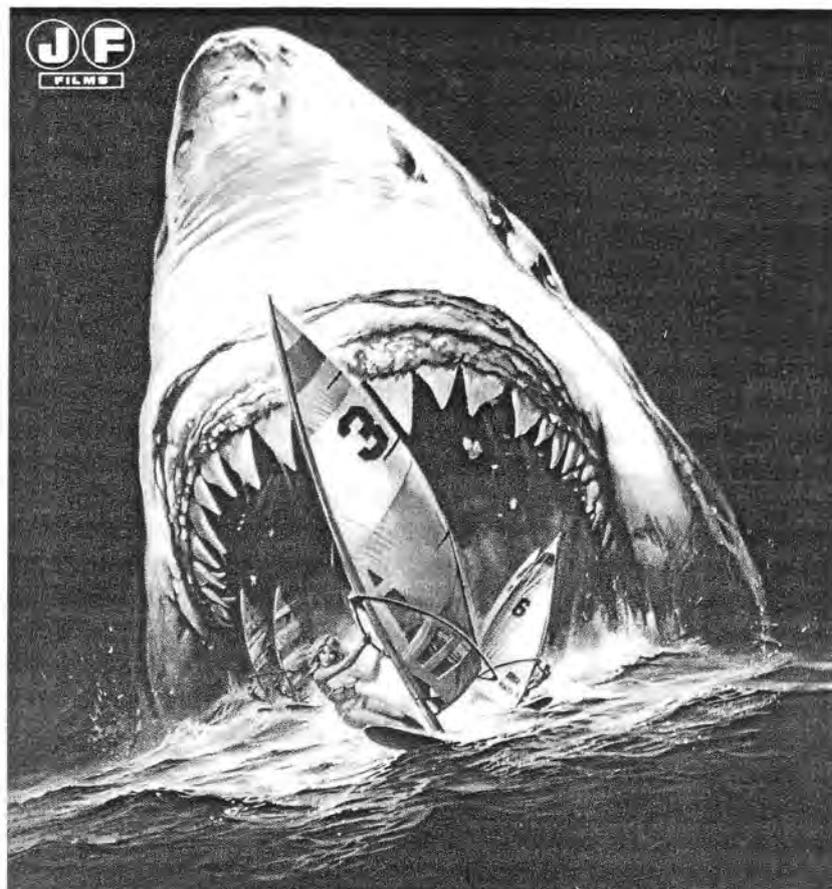


Holocausto 2000

1989). Más interesante resulta **Wild Beasts / Belve Feroci** (Gualtiero Jacopetti, 1983), donde el agua contaminada convierte a los animales en terribles demonios y amenaza en afectar también a los niños. **Wild Beasts** es una película curiosa dirigida por todo un especialista en "mondo", responsable de títulos míticos del género como **Este perro mundo** (*Mondo cane*, 1962) o **Adiós África** (*Africa addio*, 1965) cuya filiación al fantástico se produce por la vía de lo insano e inquietante.

De otras modas de los setenta, como la generada por el *remake* producido por Dino De Laurentiis de **King Kong** (*King Kong*; John Guillermin, 1976), también se hizo eco la industria italiana mediante una delirante aventura con humanoide gigante que respondía al título de **Yeti, el abominable hombre de las nieves** (*Yeti, gigante del XX secolo*; Gianfranco Parolini/Frank Kramer, 1977), en la que la "novia" del monstruo llegaba a tocar accidentalmente su miembro viril con la lógica satisfacción del gigante y el rubor de los padres que acompañaban a los niños en el estreno de la película en unas lejanas Navidades. También la resurrección hollywoodiense de **La isla del doctor Moreau** (*The Island of Dr. Moreau*; Don Taylor, 1977) tuvo su respuesta erótica y morbosa en la nada despreciable **La isla de los hombres peces** (*L'isola degli uomini pesce*; Sergio Martino, 1978), que también contó con una secuela invisible en 1995, **La regina degli uomini pesce**, dirigida por el mismo Martino.

Hay que detenerse en una serie de títulos, algunos fundamentales, pero que pueden considerarse híbridos entre el terror, la fantacencia, el cine de acción e incluso el *peplum*, sin olvidar productos de autor y parodias que merecen cierta atención. Ya ha quedado clara la importancia de títulos como **Caltiki, il mostro inmor-**



TIBURON 3

JAMES FRANCISCUS - VIC MORROW en "TIBURON 3"
 Joshua Sinclair - Timoty Brent - Micky Pignatelli - S. Girolami
 Director: E. G. CASTELL

tale e I vampiri, de Riccardo Freda, con claros elementos del género pero con una desviación temática y estética hacia el cine de terror, sobre todo en el segundo título citado, una de las cumbres del gótico italiano. Esta situación entre géneros tan hermanos como la ciencia-ficción y el horror se da, con menor o nula fortuna, en otros títulos como la parcialmente interesante (producida en régimen de coproducción) **Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse** (Hugo Fregonese, 1964), sin duda la mejor de las secuelas sobre el *evil scientist* creado por Fritz Lang, **Los monstruos del terror / Dracula jagt Frankenstein** (Tulio Demicheli y Hugo Fregonese, 1969), psicotrónica coproducción con presencia ma-

siva de monstruos clásicos capitaneados por un decadente Michael Rennie, u **Holocausto 2000** (*Holocaust 2000*; Alberto De Martino, 1977), indigesto *mix* de satanismo, profecías, terror y anticipación con un reparto encabezado nada menos que por Kirk Douglas.

El terror caníbal, de prolífica producción en la Italia de los años 80, tuvo siempre una justificación científica a causa de virus, radiaciones o extraños contagios que producían las resurrecciones de legiones de hambrientos *zombies* putrefactos. Todo ello provenía de las excusas del mismo tipo que sutilmente introducían modelos como **La noche de los muertos vivientes** y sus secuelas o más

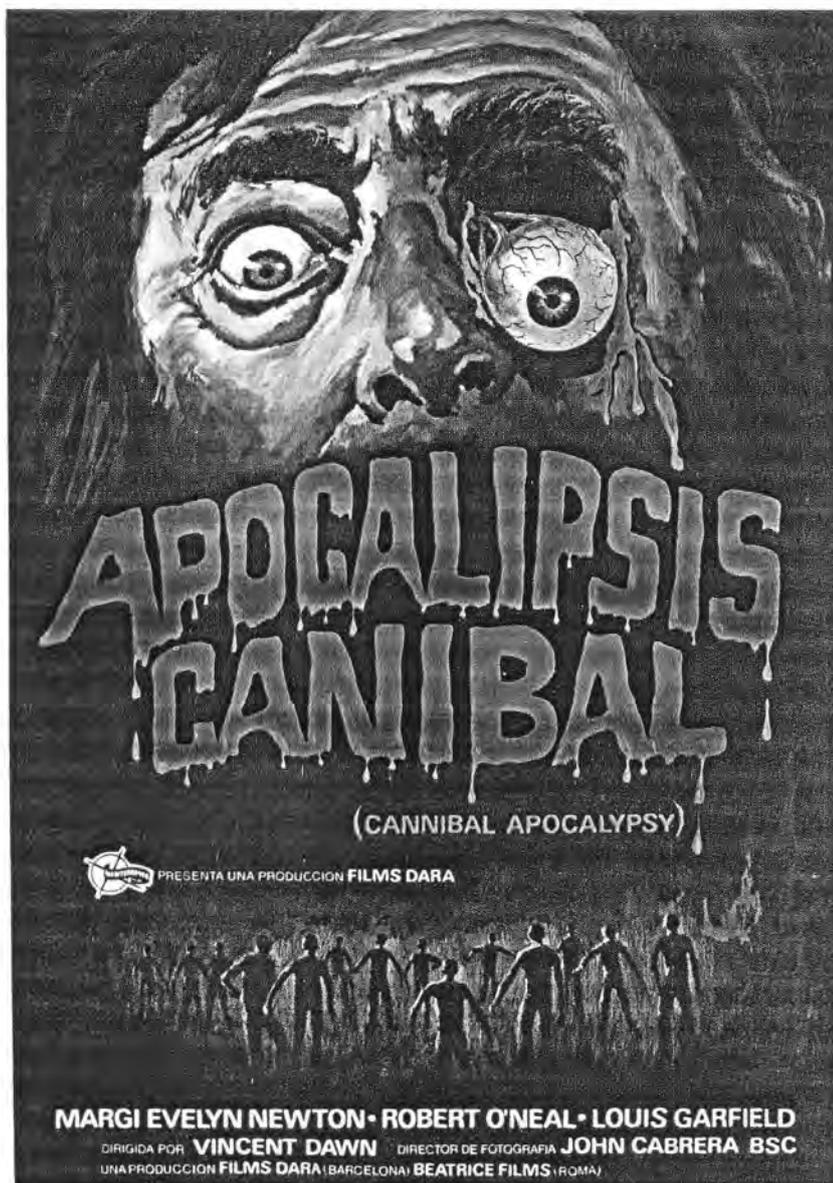
expresamente **No profanar el sueño de los muertos** (Jorge Grau, 1974), la excelente *exploitation* hispana del film de Romero. Por todo ello, productos como **La invasión de los zombies atómicos** (Umberto Lenzi, 1980), **Apocalipsis canibal** (Bruno Mattei, 1980), **Virus** (Antonio Margheriti, 1980), **Bakterion** (Tonino Ricci, 1982) o **Zombi 3** (Lucio Fulci, 1988) deben incluirse en la ciencia-ficción y separarse del horror, pues no existen causas sobrenaturales en el origen de las desgracias *gore* que cuentan, aunque tampoco importe demasiado ubicarlos, pues salvo los aciertos de **Virus** (efectivo film de acción *gore* en la línea del mejor Margheriti) o algún momento de **Zombi 3** (en la que la autoría de Fulci

siempre ha sido discutida en favor del terrible Bruno Mattei), todos esos títulos pertenecen a la categoría de la *exploitation* más baja y exhibicionista.

También el *peplum* se codeó con la ciencia-ficción ya en sus tiempos clásicos, como ocurrió en **Maciste alla corte dello Zar** (Amerigo Anton, 1964), donde unos científicos soviéticos resucitaban el cuerpo congelado del coloso interpretado por Kirk Morris. Pero el gran *mix* de ambos géneros se debe al inefable Luigi Cozzi y sus peculiares versiones de la mitología griega en **El desafío de Hércules** (*Ercole*, 1983) y su secuela, **La furia del coloso** (*Ercole II*, 1984). Cozzi entendió que modernizar el *peplum* era poner a

un héroe mitológico como el hijo de Zeus (encarnado por Lou Ferrigno) enfrentado a todo tipo de engendros mecánicos propios de **Star Crash**, su versión de rebajas de **La guerra de las galaxias**, y con elementos procedentes del cómic y, en especial, de *Superman*. El resultado llegó a límites de desvergüenza increíbles corregidos y aumentados en la secuela, producida por los tristemente legendarios Goram-Globus (o sea, la Cannon), que llegó a convertir al héroe y el villano en dibujos animados al final del metraje para economizar gastos.

Dentro del género de la *fantascienza* hay que incluir una serie de producciones extrañas, poco difundidas, pero que aportan su grano de arena al género realizado en Italia, fuera de los parámetros de la *exploitation*, dando ideas y planteamientos de cierto interés, aunque el desarrollo de los mismos fuera en cierta manera fallido. Así, **Omicron** (Ugo Gregoretti, 1963), **N.P. il segreto** (Silvano Agosti, 1971), **Frankenstein 80** (23) (Mario Mancini, 1972), **The End of the Eternity** (Ernesto Gastaldi, 1984) o **Hypnos follia di un massacro** (Paolo Bianchini, 1967) son títulos que aportaron nuevas ideas al panorama clónico del género, aunque las dos primeras fueran de un insostenible discursismo, siendo la tercera un interesante precedente de la estética del horror desarrollada después por Dario Argento y de clásicos de la ciencia-ficción norteamericana como **Videodrome** (David Cronenberg, 1982), película con la que comparte el planteamiento de la posibilidad de crear emisiones de televisión que se apropien de la identidad personal. Otros filmes italianos posteriores, como **Pirata** (Paolo Ricagno, 1992) o **The Dream Man** (Paolo Marussig, 1993), reciclaron la temática con resultados olvidables. Tampoco los autores clásicos estuvieron muy acertados en sus aproxima-



ciones al género fantacientífico, como demuestra la pretenciosa e insoportable **El semen del hombre** (*Il seme dell'uomo*, 1969), enésimo discurso del pesado de Marco Ferreri sobre la identidad de la pareja situado en un futuro post-apocalíptico, o **La ciudad de las mujeres** (*La città delle donne*, 1980), polémico y decididamente fallido film del maestro Fellini en la etapa menos fructífera de su carrera. Sin embargo, el film de episodios **Las brujas** (*Le streghe*; Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica y otros, 1966) incluyó dos segmentos de interés genérico como son el dirigido por el otras veces insoportable Pier Paolo Pasolini, **La Terra vista dalla Luna**, y el de Vittorio De Sica, **Una sera come le altre**, donde un principiante Clint Eastwood paga las consecuencias de su indiferencia hacia su mujer cuando ésta sueña con héroes como Diabolik, Sadik, Mandrake o Batman.

Es inevitable hablar de la comedia y la parodia en una cinematografía tan dada a este género y respecto de un tipo de filmes tan parodiados como el de la ciencia-ficción. El problema reside en que muchos de los productos que hemos citado ya pueden ser entendidos como parodias en sí mismas, por lo que el ejercicio de hablar de aproximaciones cómicas al género fantacientífico en Italia es redundante. Aún así hay que citar la inevitable aportación de Totò en **Totò nella Luna** (Steno, 1958), una sorprendente película del hoy erotómano especializado Tinto Brass en **Il disco volante** (1964), con Alberto Sordi al frente del reparto, la extraña y oficial parodia del *peplum* en clave de ciencia-ficción por parte de Mario Mattoli en **Maciste contro Ercole nella valle dei guai** (1962), la inevitable comedieta de Castellano y Pipolo, **I marziani hanno dodici mani** (1964), una inesperada producción en la etapa generalista de Lucio Fulci, **002 - Operazione Luna** (1966), la increíble **Con-**



viene hacer bien el amor (*Convene far bene l'amore*; Pasquale Festa Campanile, 1975), en la que se plantea la posibilidad de que en un futuro la única fuente de energía sea el sexo, por lo que los tabúes y normas sobre el mismo cambian, **Frankenstein a la italiana** (*Frankenstein all'italiana*; Armando Crispino, 1975), burda imitación a la sombra del éxito de **El jovencito Frankenstein** (*Young Frankenstein*; Mel Brooks, 1974), **Superfantozzi** (Neri Parenti, 1986), donde el personaje de Paolo Villaggio se atreve a parodiar **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*; Stanley Kubrick, 1968), la psicotrónica **Pollo jurásico** (*Chicken Park*; Jerry Cala, 1994) o la interesante aproximación a la imagen real de Bruno Bozzetto en clave de intersecciones temporales, **Sotto il ristorante cinese** (1987).

A través de estas páginas he intentado dar una visión global de la *fantascienza* cinematográfica italiana, una parte de la fecunda historia del fantástico de aquella cinematografía que nunca ha conseguido tener una personalidad propia a no ser la concedida por el peculiar mecanismo de producción que funcionó en el país hasta finales de los años ochenta, es decir, la simple y cruda *exploitation*. Entre medio hemos visto títulos decididamente influyentes, curiosidades y divertimentos, pero

no existe en la ciencia-ficción italiana una película clave, fundamental, mientras que en el género de terror e incluso en el *peplum* fantástico podemos encontrar al menos media docena de títulos fundamentales. Balance pobre pero rico e interesante por otro lado, por la peculiaridad de los mecanismos de creación, la marcada personalidad de muchos de los directores involucrados y por la misma incapacidad de imposición de un género popular y rentable dentro de la industria cinematográfica italiana.

NOTAS

1. La película de Freda resulta superior a títulos a los que plagia, como **The Blob** (Irwin S. Yeaworth, 1958) o **X the Unknown** (Leslie Norman, 1956), o tan interesante como otra clara referencia, **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*; Val Guest, 1955).

2. Uno de los nombres fundamentales no sólo del fantástico sino del cine italiano, Pupi Avati, siempre ha afirmado que sus filmes se basan "*en el paisaje de la campiña italiana y sus personajes, su historia, las tradiciones populares*", como bien demuestran sus excelentes **La casa dalle finestre che ridono** (1976) o **L'arcano incantatore** (1996). Al respecto ver Bruschini, Antonio y Tentori, Antonio: *Operazione Paura*. Punto Zero. Bologna, 1997.

3. Freda nunca consideró "*esa película de monstruos*", refiriéndose a **Caltiki, il mostro immortale**, como suya, otor-

gando la autoría a Mario Bava. Al respecto ver Bruschini, Antonio: *Horror all italiana* (1957-1979). Glittering Images. Florencia, 1996.

4. Pocas películas presentan explícitamente mundos futuros situados en la propia Italia a no ser filmes como la citada **Roma año 2072 D.C.: los gladiadores** o la olvidable **Terminator II**.

5. No se producen en Italia imitaciones de títulos emblemáticos de la ciencia-ficción norteamericana de los años 50, como **La humanidad en peligro** (*Them!*; Gordon Douglas, 1954), **Tarantula** (Jack Arnold, 1955) o **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953). Curiosamente se busca una línea más dentro de la *space opera* cuyo modelo se puede encontrar en algunas películas japonesas de la misma época como **Uchu daisenso** (Ishiro Honda, 1959) o **Yosei gorasu** (Ishiro Honda, 1962).

6. Rodada bajo el nombre de Anthony Daisies, seudónimo que pasaría a ser el de Anthony Dawson a partir de **Il pianeta degli uomini spenti**.

7. La película fue estrenada en Italia restringida para menores, lo que ocurría por primera vez en ese país con una película de este género. Al respecto ver Bruschini: op. cit. nota 2. Páginas 49-50.

8. No es la única referencia visual utilizada por Ridley Scott en su famoso y, sin duda, excelente film. La superficie del planeta de la película de Bava es tan rocoso, neblinoso e inhóspito como el Acheron de **Alien, el octavo pasajero**, y muchas de las relaciones y conversaciones entre los miembros de la tripulación encuentran ecos en la película de Scott.

9. Uno de los pocos grandes éxitos del género que presentaba un final trágico fue **Cohete K-1**, donde la tripulación moría al volver a la Tierra tras haber superado los horrores del planeta Marte.

10. Hay que decir que las producciones de los años sesenta de Margheriti tuvieron una nueva vida comercial tras el estreno de **La guerra de las galaxias** en Italia.

11. Brescia realizaría también en 1978 **La bestia nello spazio**, un film con tintes *softcore* y retomando la idea de **La bestia** (*La bête*; Walerian Borowczyk, 1975).

12. **Star Crash** fue distribuida en los Estados Unidos por Roger Corman, re-

caudando más de 16 millones de dólares en taquilla. Para Cozzi este éxito "*fue como realizar un auténtico sueño, pues había conseguido hacer un exitoso film de ciencia-ficción*". Al respecto ver Palmerini, Luca C. y Mistretta, Gaetano: *Spaghetti Nightmares*. M & P Edizione. Roma, 1998. Página 63.

13. La misma presencia como el coloso protagonista de Richard Kiel indica el oportunismo de aprovechar la popularidad del enorme actor tras su papel de villano en **La espía que me amó** (*The Spy Who Loved Me*; Lewis Gilbert, 1977), la exitosa reaparición de la serie Bond.

14. De todos modos, en op. cit. nota 12, página 93, el mismo Aldo Lado afirma que "*El humanoide podría haber resultado una película mejor de no haber existido tantas restricciones presupuestarias... En Italia falta la preparación, sobre todo mental, para acometer el género de ciencia-ficción. Respecto a la colaboración de Margheriti y Castellari fue muy correcta y umistosa... De todos modos, a causa de ello, no me considero el total autor de la película*".

15. Hay que tener en cuenta que en 1978 se había estrenado **La invasión de los ultracuerpos** (*The Invasion of the Body Snatchers*; Philip Kaufman), exitoso y excelente *remake* del film de Siegel.

16. En España, la película recibió la siempre morbosa clasificación "S".

17. La falsa secuela fue una práctica habitual en el cine de *exploitation* italiano de los 70 y los 80, unas veces cultivado de origen y otras por parte de los distribuidores nacionales. En España se dio el caso de que la película de Enzo G. Castellari **L'ultimo scualo** alcanzara un sorprendente éxito de taquilla bajo el título de **Tiburón 3**, sin que muchos notarán el cambio gracias a la presencia de actores norteamericanos como James Franciscus y Vic Morrow al frente del reparto.

18. Castellari nunca ha negado sus intenciones: "*1990. Los guerreros del Bronx fue el típico producto de esa técnica típicamente italiana que es imitar y producir en Estados Unidos. La película fue rodada con mucha pasión, en el mismo Bronx donde se desarrollaba la acción*". Ver op. cit. nota 12. Páginas 56 y siguientes.

19. Mark Gregory, en realidad Marco De Gregorio, protagonizó además una comercial saga sobre un indio rebelde, **Thunder**, iniciada en 1983 por el reali-

zador Fabrizio De Angelis, alias Larry Ludman. **Thunder** tuvo dos secuelas y fue la respuesta italiana a **Acorralado** (*First Blood*; Ted Kotcheff, 1982), la famosa película protagonizada por Sylvester Stallone.

20. El propio Fulci afirma que esta película "*podría haber sido un mayor éxito si no hubiera sido porque en Italia el género de ciencia-ficción no le importa a nadie*". Ver op. cit. nota 12. Página 84.

21. Las imitaciones de la película de Milius causaron furor en los años 80 y se consideran como un *neo-peplum* con abundancia de delirantes bodrios. Destacan dentro de la abundante producción: **La espada salvaje de Krotar** (*Sangraal, la spada di fuoco*; Michele Massimo Tarantini, 1982), **Gunan, el guerrero** (*Gunan, il guerriero*; Franco Prosperi, 1982), **Ator el poderoso** (*Ator, l'invincibile*; Joe D'Amato/David Hills, 1982), **Ator 2, el invencible** (*Ator II*; Joe D'Amato/David Hills, 1983), **La guerra del hierro** (*Ironmaster - La guerra del ferro*; Umberto Lenzi, 1982), **La conquista de la tierra perdida** (Lucio Fulci, 1983) o **El trono de fuego** (*Il trono di fuoco*; Franco Prosperi, 1983).

22. Otros títulos del subgénero postatómico y que no he tratado por ser clones-basura de los ya citados son **Los invasores del abismo** (*I predatori di Atlantide*; Ruggero Deodato, 1983), **Anno 2020 - I gladiatori del futuro** (Joe D'Amato, 1983), **L'ultimo guerrero** (Romolo Guerrieri, 1983), **Gli sterminatori dell'anno 3000** (Giuliano Carmineo, 1984), **El guerrero del mundo perdido** (*Il guerriero del mondo perduto*; David Worth, 1983), **Rush** (Tonino Ricci, 1984), **Urban Warriors** (Guiseppe Vari, 1987) o **Il gustiziere del Bronx** (Bob Collins, 1987).

23. Este film, sin ser nada destacable, es preferible a la insufrible **Carne para Frankenstein** (*Carne per Frankenstein*; Antonio Margheriti y Paul Morrissey, 1974), coproducción publicitada como la versión del mito por parte de Andy Warhol.