

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
ORÍGENES LITERARIOS DE LA CIENCIA-FICCION EUROPEA

Autor/es:  
Juan Antonio Molina Foix

Citar como:  
Juan Antonio Molina Foix (2001). ORÍGENES LITERARIOS DE LA CIENCIA-FICCION EUROPEA. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41214>

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**



# La Isla Misteriosa

(MYSTERIOUS ISLAND)

¡LA FANTASIA DE UN GENIO SOÑADOR CONVERTIDA EN REALIDAD!

¡AVENTURAS QUE DESAFIAN A LA IMAGINACION!

Basada en la famosa novela de  
**JULIO VERNE**

Una Producción de CHARLES H. SCHNEER  
MICHAEL CRAIG • JOAN GREENWOOD • MICHAEL CALLAN • GARY MERRILL  
BETH ROGAN y HERBERT LOM como El Capitán NEMO

Guión de JOHN PREBBLE, DANIEL ULLMAN y CRANE WILBUR  
Efectos Visuales Especiales Creados por RAY HARRYHAUSEN  
Dirigida por CY ENDFIELD • Un Film AMERAN

Hasiera-hasieratik, Europako zientzi fikzioak pantailarako egokitu ditu jeneroaren idazle garrantzitsuenen arteko zenbait. 1902an Méliès-ek bere *Le voyage dans la Lune* Verne eta Wells erabili zituenetik, adierazitako eta John Wyndham, George Orwell, Karel Capek edo Stanislav Lem bezalako autoreek beren obra asko eta asko zinemara eramain zituztela ikusi zuten joan den mendean zehar eta Europako geografia guztian.

os comienzos del siglo XX no podían ser más espectaculares para la ciencia. La Exposición Universal de París anunció el advenimiento de un nuevo cientificismo, al que se sumó desde el principio el recién inventado cinematógrafo, derivando con toda naturalidad hacia lo que pronto se denominaría ciencia-ficción (CF). Sin embargo la anticipación científica tal como la concebía Méliès no era más que un pretexto para desplegar ante los atónitos espectadores las más delirantes fantasías que imaginarse puedan. Sus primeras películas fueron en realidad divertidas búsquedas formales, próximas todavía a la más genuina imaginación popular, a través de las cuales el incipiente espectáculo de barraca de feria trataba de encontrarse a sí mismo y definirse. Fiel al espíritu de su tiempo, pues sin duda fue lector de Jules Verne en su niñez, el director francés no podía por menos de tomar como referencia al celebrísimo pionero y apóstol de la CF europea, cuyos *Viajes extraordinarios* propagaron la buena nueva por todo el mundo.

# Orígenes literarios de la ciencia-ficción europea

*Juan Antonio Molina Foix*

En efecto, para su **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902), Méliès recurrió a Verne (1828-1905), adaptando su novela *De la tierra a la Luna* (1865) con algunas incrustaciones procedentes de la recién publicada obra de H.G. Wells *Los primeros hombres en la Luna* (1901). Este excepcional cortometraje de 13 minutos escasos ("*la primera gran comedia de magia cinematográfica*" la llamó su autor, quien además de escribir el guión, protagonizarlo y dirigirlo, diseñó el vestuario y los decorados y hasta se inventó unos selenitas crustáceos que interpretaron acróbatas del Folies Bergère) marcó el comienzo de una época, no sólo para el propio Méliès y la balbuceante cinematografía francesa, sino para el género de CF, del que constituye su primer jalón indiscutible.

Méliès reincidió en el tema de los viajes espaciales (esta vez al Sol) en su impresionante **Viaje a través de lo imposible** (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904), y su aventajado discípulo español Segundo de Chomón lo siguió de cerca con **Nuevo viaje a la Luna** (*Voyage dans la Lune*, 1909) y adaptó *Viaje al centro de la Tierra* (1864), que se convertiría en **Viaje al fondo de la Tierra** (*Voyage au fond de la Terre*, 1907), adelantándose varias décadas a su compatriota Juan Piquer, que debutó en la dirección precisamente con **Viaje al centro de la Tierra** (1977), una modesta y bienintencionada versión psicotrónica. Méliès volvió a la carga con *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), utilizando los sueños como excusa para su improbable **Veinte mil leguas bajo el mar** (*Vingt-mille lieus sous les mers*, 1907), cuyos decorados evocaban las célebres ilustraciones de Alphonse de Neuville. Hasta el propio hijo del escritor, Michel-Jules Verne, rodó una versión titulada **Vingt-mille lieus sous les mers** (1916).

Las adaptaciones del resto de novelas de Verne se hicieron esperar un poco, pero al fin fueron llegando, consolidado ya el género y en plena efervescencia, con el advenimiento del sonoro y el auge de las nuevas cinematografías europeas. Pero muchas veces los aspectos más interesantes de la narrativa de Verne quedaron diluidos o tergiversados por unos planteamientos filmicos que buscaban ante todo la espectacularidad y el efectismo. Así por ejemplo, *La isla misteriosa* (1874) inspiró tanto la película soviética **Tainstvenni ostrov** (1941), de E.A. Penzlin y B. M. Chelintsev, únicamente reseñable por los eficaces efectos especiales de Mikhail Koryukov, como la británica **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, 1961), de Cy Endfield, donde Ray Harryhausen ganó en espectacularidad al soviético, enardecido sin duda por la sugerente banda sonora de Bernard Herrmann. Años más tarde J. A. Bardem rodaría sin pena ni gloria la anodina coproducción francoitalo-española **La isla misteriosa** (1972), protagonizada por un risible Omar Sharif. El capitán Nemo, personaje central de *Veinte mil leguas*, inspiraría asimismo **La ciudad sumergida** (*The City under the Sea*, 1965), film menor de Jacques Tourneur con claras referencias poescas (además de la presencia del majestuoso Vincent Price), y **La ciudad de oro del capitán Nemo** (*Captain Nemo and the Underwater City*, James Hill, 1970), en la que Robert Ryan daba vida al más popular de los héroes de Verne, el inasequible y misterioso comandante del Nautilus.

En la tradición de los inefables filmes mudos de Méliès, el checoslovaco Karel Zeman mezcló varios textos de Verne -*20.000 leguas*, *La isla misteriosa* y sobre todo *Por la bandera* (*Face au drapeau*, 1896)- en su inclasificable mezcla de animación, trucaje, marionetas y actores titulada **Vynález zkázý** ("Un invento diabólico", 1958).

La poética de Verne inspiraría de nuevo a Zeman en dos ocasiones más: **Ukradená vzducholof** ("El dirigible robado", 1966), que muestra un viaje científico en globo por Europa a finales del siglo XIX, y **Na komete** ("En un cometa", 1970), adaptación de la novela *Héctor Servadac* (1877), en la que un trozo desprendido de la Tierra se convierte en un cometa viviente que surca el sistema solar y amenaza con colisionar con nuestro planeta. Por el contrario, en el rutinario film británico **Jules Verne's Rocket to the Moon** (Don Sharp, 1967) poco hay del escritor francés salvo su nombre en el título, utilizado hábilmente como reclamo.

Si la influencia de Verne es incuestionable en la CF europea, no lo es menos la de su par inglés H.G. Wells (1866-1946), el otro padre fundador del género, cuya visionaria obra *Los primeros hombres en la Luna* desarrolló y puso al día las ideas del francés, convirtiéndose en la referencia obligada para los viajes espaciales que en el futuro se verían en las pantallas de todo el mundo. Dejando aparte su impronta, ya citada, en el **Viaje a la Luna** de Méliès, la novela de Wells fue adaptada por primera vez por la cinematografía británica en la hoy inencontrable **The First Men in the Moon** (J.L.V. Leigh, 1919). Casi cincuenta años después, Nathan Juran dirigiría en Inglaterra un soso *remake*, **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1964), producida a medias por Charles H. Schneer y Ray Harryhausen, cuyos ingeniosos trucajes son lo único interesante a reseñar.

Sin embargo la primera película que presentó con visos científicos la llegada del hombre a nuestro satélite fue la alemana **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928), dirigida y escrita (a medias con su esposa Thea von Harbou, teniendo muy presente la obra de Wells) por Fritz Lang dos años



después de su famosa **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926). Lang contó con el asesoramiento científico de Willy Ley y Hermann Oberth, que por entonces trabajaba para los nazis como experto en balística, lo que explicaría el acierto de algunas de sus predicciones, como la cuenta atrás o las rampas de lanzamiento de cohetes (1). Pero trató de conservar el espíritu burlesco de Méliès y no logró evitar la sensación, hoy en día más acentuada si cabe, de que, como escribió Lotte Eisner, "la grandiosidad de lo fantástico cede a menudo el paso a lo ridículo" (2).

La novela preferida de su autor, *El hombre invisible* (1848), fue otra de las primeras en despertar el interés del cine francés. Ferdinand Zecca dirigió en 1909 **L'homme invisible**, en la que ya se apuntaban los efectos especiales que John P. Fulton universalizaría años más tarde en la clásica versión de James Whale para la

Universal. Y Gaumont, rival de Pathé, la copió literalmente cambiándole únicamente el título: **Le voleur invisible** (1910). Con idéntico criterio, Pathé devolvió la pelota a su contrincante, remediando su imitación en **Le cycliste invisible** (1912), pero dotando a su protagonista (un ladrón que puede hacerse invisible a voluntad) de un aparatoso medio de huida: una bicicleta. Durante décadas, el éxito de la versión americana ahuyentaría a otras cinematografías. El cine alemán volvería a las andadas con **El hombre invisible** (*Der Unsichtbare*; Raphael Nussbaum, 1963), pero se trataba más bien de un *thriller* a lo Mabuse, pasado por el tamiz de Edgar Wallace.

El gran cineasta ruso Eisenstein estuvo a punto de adaptar en 1930 otra de las novelas claves de Wells, *La guerra de los mundos* (1898), pero el proyecto se fue a pique pese al apoyo de la Para-

mount y tuvo que esperar más de veinte años hasta la clásica versión americana de Pal/Haskin. Más suerte tuvo *The Shape of Things to Come* (1933), que su autor consideraba piedra angular de toda su obra. Adaptada por el propio Wells, producida por Alexander Korda y dirigida por William Cameron Menzies, **La vida futura** (*Things to Come*, 1936) fue todo un espectáculo visual y un caústico alegato sobre la vanidad humana y de la ciencia. Y aunque sus previsibles predicciones y su moral reaccionaria puedan chocar enormemente hoy en día, siempre se recordarán con agrado los futuristas decorados que creó Vincent Korda, inspirado en Le Corbusier (tras descartarse sucesivamente a los pintores Leger y Moholy-Nagy), en especial la fantástica ciudad subterránea de Everytown de inconfundible estética *art déco*. La segunda colaboración de Wells para Korda, **The Man Who Could Work Miracles**

(Lothar Mendes, 1936), basada en su breve relato *El hombre que podía hacer milagros* (1899), utilizó similar trucaje visual que la anterior, pero al estar impregnada de humor da la impresión de ser más bien una reactualización de la ingenua magia ilusionista de Méliès.

El astrónomo, místico y escritor francés Camille Flammarion (1842-1925) fue otro ilustre precursor de la CF que atrajo también la atención de los primeros cineastas que cultivaron el género. Su relato *Omega: Los últimos días del mundo* (1880) sirvió de base a Abel Gance para su grandilocuente película catastrofista **La fin du monde** (1930), cuyo único atractivo radicaba en sus espléndidos decorados, creados por Lazare Meerson.

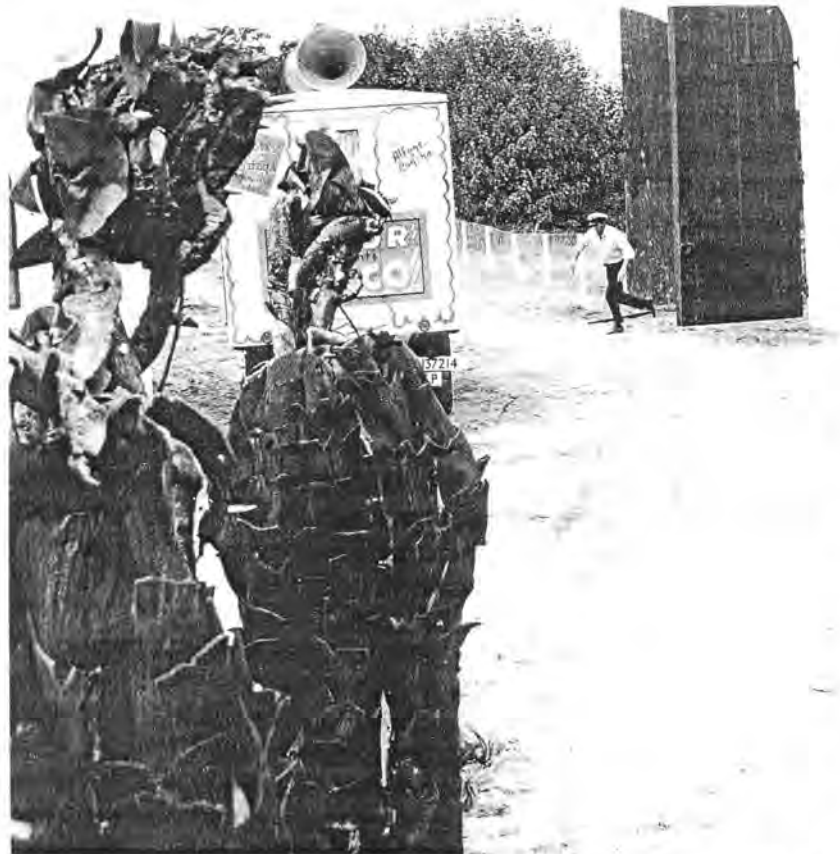
Aunque no fue el primero en descubrir la existencia de mundos todavía por explorar, Arthur Conan Doyle (1859-1930) consiguió inaugurar todo un subgénero dedicado a este fascinante tema con su célebre novela *El mundo per-*

*dido* (1912), a la que siguió *La zona ponzoñosa* (1913) y los relatos *La máquina desintegradora* y *Cuando la Tierra lanzó alaridos* (1929), que prolongaron las aventuras del profesor Challenger. Adaptada varias veces por Hollywood, ninguna cinematografía europea se atrevió sin embargo con ella, prefiriendo en su lugar las aproximaciones de otros autores. Uno de los elegidos para ello fue el norteamericano Edgar Rice Burroughs (1875-1950), cuyas novelas *La tierra olvidada por el tiempo* (1924) y *Aventura en el centro de la Tierra* (1922) dieron lugar a la infantiloides trilogía británica **La tierra olvidada por el tiempo** (*The Land that Time Forgot*, 1975), **Viaje al mundo perdido** (*The People that Time Forgot*, 1977), secuela de la anterior, y **En el corazón de la Tierra** (*At the Earth's Core*, 1976), todas ellas dirigidas por el discreto Kevin Connor. Otro viaje al pasado más o menos remoto de nuestro planeta apareció asimismo en **The Lost Continent** (Michael Carreras, 1968), adaptación de la novela *Uncharted Seas* (1938), de

Dennis Wheatley (1897-1977), a su vez inspirada en la clásica *Los naufragos de las tinieblas* (1907), de William Hope Hodgson.

Si Wells fue el gran adelantado de la CF británica, el novelista y ensayista político George Orwell (nacido Eric Blair, 1903-1950) resultó ser uno de los más relevantes cultivadores de la sátira antiutópica "a lo Swift" surgidos en la isla durante el siglo XX. Su obra maestra *1984* (1948), presidida por el siniestro Hermano Mayor (3), una de las más aterradoras contribuciones al acervo moderno, predecía para esa fecha la sumisión definitiva de la humanidad a la férrea dictadura del poder, económica, física e incluso moral. Frente a la adaptación sombríamente fiel (de Nigel Kneale) que la televisión inglesa filmó en directo en 1954 con Peter Cushing de protagonista, ninguna de las dos versiones cinematográficas realizadas hasta la fecha, **1984** (Michael Anderson, 1956) y **1984** (1984; Michael Radford, 1984), hizo justicia al texto literario, limitándose a trivializar su contenido y rebajar sus atrevidas propuestas ideológicas.

Aunque la CF no contara en Inglaterra (ni en el resto de Europa) con la masiva difusión de las numerosas revistas que tanto contribuyeron a su éxito en Estados Unidos, hubo no obstante algunos escritores típicamente *pulp* que cultivaron el género con bastante éxito. Uno de los más destacados fue John Wyndham (1903-1969), que, aunque al principio (cuando se hacía llamar John Beynon) se le resistiera el éxito, acabó por convertirse en uno de los más leídos en la década de los cincuenta. Su polémica novela catastrofista *El día de los trífidos* (1951), en la mejor tradición científico-sociológica de Wells, fue adaptada por Philip Yordan para la ampulosa producción británica **The Day of the Triffids** (Steve Sekeley, 1963), que escamoteó la perti-



The Day of the Triffids

De la novela más famosa  
de EDGAR RICE BURROUGHS  
ha surgido una de las más  
espectaculares películas



# VIAJE AL MUNDO PERDIDO

Academy Pictures International  
presenta

VIAJE AL MUNDO PERDIDO  
con PATRICK WAYNE

y SARAH DOUGLAS - THORLEY WALTERS - DANA GILLESPIE - SHANE RIMMER

y la colaboración especial de DOUG McCLURE

Música por JOHN SCOTT

Dirigida por KEVIN CONNOR

Color por MOVIELAB

nente profundización de las dos ideas básicas del texto: la ceguera generalizada causada por la lluvia de meteoritos y la naturaleza misma de las plantas carnívoras procedentes del espacio que amenazan con destruirlo todo. Agravio que en nada remedió la serie televisiva en 6 episodios de 30 minutos **The Day of the Triffids** (Ken Hannam, 1981), que ofreció una versión todavía más simplista, apta para todos los públicos.

Mayor fortuna en la pantalla tuvo su inquietante novela *Los cuclillos de Midwich* (1957). Aunque no logre captar del todo el terror claustrofóbico del libro, **Village of the Damned** (Wolf Rilla, 1960) es una interesante y contenida aproximación a Wyndham, que respeta su peculiar tono apocalíptico. Los superdotados niños albinos, de pelo rubio platino, ojos incandescentes y poderes telepáticos, idénticos entre sí, fueron sustituidos en el *remake* (más que secuela) **Children of the Damned** (Anton M. Leader, 1964) por un heterogéneo grupo procedente

de países de todos los continentes, aunque dotados de los mismos poderes sobrenaturales. Por el contrario, su relato *Random Quest* (1954) fue adaptado superficialmente por Ralph Thomas en la fallida **En busca del amor** (*Quest for Love*, 1971), que en ningún momento logra sacar provecho a la imaginativa idea de un mundo paralelo, tan bien expuesta en el libro.

Mucho más que las revistas *pulp*, lo que realmente impulsó la CF británica en los años cincuenta fue la radio y la televisión. Un exitoso serial radiofónico de Charles Eric Maine, seudónimo de David MacIlwain (Liverpool, 1921), dio origen a **Spaceways** (1953), segunda incursión en el género del maestro del terror Terence Fisher, tras **Four Sided Triangle** (1953), con la que la Hammer se apuntaba tímidamente a un género en franca progresión. Ese mismo año Nigel Kneale obtenía un gran éxito con su célebre serial televisivo **The Quatermass Experiment** (BBC, 1953), que pronto

sería llevado al cine por la Hammer (1955) e incluso tendría dos secuelas (1957 y 1967). Era el inicio de una larga serie (en la que participaron otras productoras inglesas como Amicus) de títulos consagrados al género, en su mayoría de bajo presupuesto y buena parte de ellos adaptados de escritores *pulp* anglosajones.

Así por ejemplo, las novelas de Maine *The Isotope Man* (1954), *Escapement* (1956) y *La mente del señor Soames* (1959) dieron lugar, respectivamente, a **Time-slip** (Ken Hughes, 1956), **Escape-ment** (Montgomery Tully, 1957) y **The Mind of Mr. Soames** (Alan Cooke, 1969). Por su parte, Cornel Wilde filmó **Contaminación** (*No Blade of Grass*, 1970) a partir de la novela *The Death of Grass* (1956), de John Christopher, seudónimo de Samuel Youd (Lancaster, 1922), cuya trilogía **The Tripods** (1967-68) serviría de base a una popular serie homónima de la televisión inglesa (1984-85). Mayor interés despertarían **The Night Caller** (John

Gilling, 1965), basada en la novela de Frank R. Crisp (Durham, 1915) *The Night Callers* (1960), y **Night of the Big Heat** (Terence Fisher, 1967), adaptación de la novela homónima de John Lymington, seudónimo de John Newton Chance (Londres, 1911), en la que compartían cabecera de reparto Peter Cushing y Christopher Lee.

El prolífico Michael Moorecock (Londres, 1939), posiblemente el escritor inglés más famoso de las tres últimas décadas dentro del género fantástico, quedó defraudado cuando Robert Fuest adaptó su célebre novela *El programa final* (1968), porque consideraba que no había captado el espíritu del libro. No obstante, el producto resultante, **The Final Programme** (1974), es una bienintencionada sátira sobre el mundo futuro que apenas desmerece al texto original. Quien tuvo la suerte de espaldas a la hora de ser adaptada al cine fue la veterana Doris Lessing (1919), a quien no se suele asociar con la CF pese a su serie en 5 volúmenes *Canopus in Argos: Archives* (1979-83). David Gladwell alteró profundamente su novela *Memorias de una superviviente* (1974) y el resultado fue la decepcionante **Memorias de una superviviente** (*Memoirs of a Survivor*, 1981), cuyo rotundo fracaso ni siquiera pudo frenar la presencia de Julie Christie.

Entre los escritores norteamericanos de CF a los que recurrió circunstancialmente la cinematografía inglesa no podían faltar los clásicos Murray Leinster (seudónimo de William F. Jenkins, 1896-1975), Joseph Millard (1908), Ray Bradbury (1920) y Algis Budrys (1931). La novela de Leinster *El asteroide lloroso* (1960) fue adaptada para el público juvenil en **The Terronauts** (Montgomery Tully, 1967). La estupenda novela de Millard *The Gods Hate Kansas* (1964) fue destrozada por Freddie Francis en **They Came from beyond Space** (1967). De la extensa obra de Bradbury únicamente su novela *Fahrenheit 451* (1953) despertaría el interés de la cinematografía británica, que produjo en 1966 la versión de igual título, escrita y dirigida por François Truffaut, poco convincente pese a su gran presupuesto, a la hipnótica y repetitiva música de Herrmann y a los hallazgos visuales del director de fotografía Nicolas Roeg. En cuanto a Budrys, su sombría novela *¿Quién?* (1958) tuvo escasa fortuna en su rutinaria adaptación **La máscara de acero** (*Who*, 1974), de Jack Gold, reducida a una especie de *thriller* de espionaje.

El cine soviético tampoco dio la espalda al nuevo género, aunque recurrió casi siempre a sus propios autores. Escritos bajo el in-

flujo de Wells, los relatos utópicos *Aelita* (1922) y *El hiperbolode del ingeniero Garin* (1925), de Alexei Tolstoi (1883-1945), uno de los fundadores de la CF soviética, dieron lugar a las películas **Aelita** (*Aelita*; Jacob Protazanov, 1924), famosa por sus ingeniosos decorados constructivistas y la brillante interpretación de Julia Solntseva (futura esposa y continuadora de la magna obra de Dovjenko) en el papel de la bella reina de Marte, y **Giperboloid ingenera Garina** (Alexander Gintsburg, 1965), que alertaba acerca del peligro de las armas de aniquilación masiva.

El ingeniero naval y prolífico escritor Evgeny Ivánovich Zamiátin (1884-1937) fue el autor de la antiutopía *Nosotros* (1921), que tanto influyó en Huxley y Orwell. Su adaptación a la pantalla, que iba a llamarse "La casa de cristal", fue otro proyecto de Eisenstein que no llegó a materializarse, cosa nada sorprendente ya que la pesadillesca novela corta nunca llegó a publicarse en la Unión Soviética a causa de su desasosegante predicción de un futuro totalitario en el que todo estaría controlado. Hijo de un contable polaco exilado a Siberia durante la revolución de 1863, Aleksander Stepanóvich Grin (1880-1932) fue marinero, buscador de oro y soldado del Ejército Rojo. Bajo la influencia de Poe, Stevenson y Conrad, Grin comenzó su carrera literaria en 1906, publicando dos años después su primer libro de relatos, del que está extraído el que dio origen a la película yugoslava **Izbavitelj** ("La rata salvadora"; Krsto Papić, 1977), una alegoría antitotalitarista acerca de una invasión de ratas, susceptibles de adoptar la forma humana, que obtuvo ese mismo año el gran premio en el Festival de CF de Trieste.

La novela de anticipación más popular en la URSS después de la Segunda Guerra Mundial fue *Andrómeda* (1957), del paleontólogo



y novelista Ivan Antónovich Yefrémov (1907-1972), junto a Stanislaw Lem el mayor exponente de la CF literaria en la Europa del Este. Este interesante retrato futurista del cosmos, ambientado en el año 2850, cuando el ideal del comunismo ha sido ya implantado en todo el mundo e incluso se ha extendido a otros planetas de nuestra galaxia, fue torpemente reconstruido en la académica película soviética **Tumannost Andromedy** ("La nebulosa Andrómeda"; Evgeny Sherstobitov, 1968), cuyos farragosos diálogos y declamatoria interpretación echan a perder el fuerte contenido crítico de la novela.

Los más destacados y premiados autores soviéticos nacidos después de la revolución de Octubre fueron los hermanos Arkadi (1925-1991) y Boris Strugatski (1931), este último notable astrónomo. Su relato *El hotel del alpinista muerto* (1970) sirvió de base al cineasta estonio Grigori Kromarov para su inquietante *thriller* detectivesco **Otel "U Pogibshchego alpinista"** (1979), ambientado en las aisladas montañas de Kazakstán próximas a China, habitadas por gente que parece de otro mundo. Publicado también en la revista soviética *Aurora*, su más célebre relato (que, según Lem, "rebasa el canon establecido por H.G. Wells y trasciende la CF") fue *Piknik na obochine* ("Picnic al borde de la carretera", 1972), que mostraba el primer contacto (nocivo) con una supercivilización alienígena (cuya basura poluciona las carreteras de la Tierra) a la vez que subvertía muchos de los supuestos y clichés de la ficción utópica. Andrei Tarkovski lo recreó a su manera en **Stalker** (*Stalker*, 1980), inventándose una misteriosa Zona prohibida, en el interior de un país innominado, una especie de hediondo basurero de desechos industriales "a lo Chernóbil" a través del cual el cazador al acecho que da título a la película debe



guiar a un escritor y a un científico hasta alcanzar su Edén: la Sala en donde se pueden materializar todos los sueños.

Otros dos escritores eslavos que destacaron en el género fueron el checo Karel Capek (1890-1938) y el polaco Stanislaw Lem (1921). El primero inventó la palabra "robot" (en checo, "trabajo forzado, ímprobo") en su célebre drama *R.U.R.* (Robots Universales Rossum, 1920), donde imagina una caótica revuelta de siervos mecánicos, que atrajo la atención de los surrealistas (Artaud estuvo a punto de representarlo en París en 1924) y no tardó en ser llevado al cine. En la primera adaptación, **Gibel sensaty** ("Sensación de pérdida", 1935), dirigida por el soviético Aleksander Andreievsky, la burguesía crea un ejército de trabajadores mecánicos, carentes de sentimientos y guiados por sonidos, para acabar con el proletariado. Similar tema desarrollaría la película francesa **Travailleurs sans âme** (1935), de Harry Piel. El relato de Capek *Krakatit* (1924), fábula moral sobre el descubrimiento de un nuevo explosivo y admonición contra el mal uso de la energía atómica, fue llevado a las pantallas por dos veces por el checo Otakar Vavra: **Krakatit** (1948) y **Cerne slunce** ("El sol negro", 1979). Y su pieza teatral *Bilá nemoc* ("La enfermedad blanca", 1937) la adaptó al

cine Hugo Haas ese mismo año, llevándose la película consigo a Estados Unidos cuando la invasión nazi e instalándose en Hollywood hasta convertirse en uno de los reyes de la serie B.

El polaco Stanislaw Lem (1921) es sin duda el más famoso escritor de CF en lengua no inglesa de la segunda mitad del siglo XX, y su imaginativa obra, que sobrepasa los estrechos límites del género, ha servido repetidamente de inspiración al cine. Su novela *Los astronautas* (1951), fechada en 1970 y ambientada en Siberia, sirvió de base a la grandilocuente coproducción entre Polonia y Alemania del Este **Der schweigende stern / Milczaca gwiazda** ("La estrella silenciosa"; Kurt Maetzig, 1960), de un pacifismo excesivamente moralizante. Su más famosa novela, *Solaris* (1961), admirable parábola sobre el antropomorfismo en la que unos astronautas desembarcan en un enigmático planeta en donde se reencarnan sus sueños y pesadillas, fue llevada al cine por Andrei Tarkovski diez años después, logrando un clásico de la CF soviética, *Solaris* (1972), perfectamente equiparable al film de Kubrik **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Otra novela de Lem, *La investigación* (1959), daría pie a la ingeniosa coproducción polaco-soviética **Test pilota Pirxa** ("El juicio



al piloto Pirx", 1978), de Marek Piestrak, ganadora del Asteroide Dorado del Festival de Trieste.

En la cinematografía italiana, tan poco propicia al género, tuvieron no obstante cierto eco algunos escritores *pulp* de origen americano como Richard Matheson (1926) o Robert Sheckley (1926). La Hammer adquirió en 1957 los derechos cinematográficos de la celebrísima novela de Matheson *Soy leyenda* (1954), y encargó el guión al propio autor. Pero el proyecto fue vendido a otra productora y cuando se llevó a cabo, se rodaron dos versiones del mismo guión con idéntico intérprete: Vincent Price. Sidney Salkov dirigió la versión americana, **Last Man on Earth** (1963), y Ubaldo Ragona la italiana, **L'ultimo uomo della Terra** (1964), pero ninguna de ellas logró trasladar el inconfundible estilo de Matheson, reduciendo su densa y polémica obra a una maniquea parada de monstruos. En cuanto a Sheckley, su primerizo relato *La séptima*

*víctima* (1954) fue lamentablemente desaprovechado por Elio Petri en **La víctima nº 10** (*La decima vittima*, 1965), al transformarlo en una desangelada sátira sobre el arriesgado juego de la seducción en una hipotética sociedad futura en la que todos disfrutan de licencia para matar, lo que le da pie a todo un atisigante despliegue de moda y vestuario *Pop art* muy propio de los sesenta, además de continuos guiños al cómic.

Para terminar, habría que citar a algunos escritores europeos, tal vez de menos renombre que los citados, pero cuya obra tuvo especial incidencia en cinematografías tan rabiosamente nacionalistas como la francesa o la alemana. Entre los colegas franceses, citaríamos a Jean-Louis Bouquet (1900-1978), autor del guión original de **La cité foudroyée** (Luitz Morat, 1924), film muy elogiado por Alain Resnais, o Stefan Wul (seudónimo de Pierre Pairault, 1922), cuyas novelas *Oms en sé-*

*rie* (1957) y *L'orphelin de Perdi-de* (1958) dieron lugar, respectivamente, a los imaginativos largometrajes de dibujos animados **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1973) y **Los amos del tiempo** (*Les maîtres du temps*, 1982), producidos por Francia (a medias con Checoslovaquia y Suiza) y dirigidos por René Laloux. Tampoco podía faltar el alemán Bernhard Kellerman (1879-1951), cuya novela *Der tunnel* (1913) inspiró la fantasía de Kurt Bernhardt **Der tunnel** (1933), o el checo Alfred Kubin (1877-1959), cuya clásica novela *La otra parte* (1909) sería adaptada libremente por Johannes Schaaf para **La ciudad de la libertad** (*Traumstadt*, 1973).

#### NOTAS

1. En 1936 la Gestapo mandó destruir las copias del film para evitar el espionaje industrial, ya que los cohetes y rampas eran similares a los utilizados para las mortíferas bombas volantes.

2. *La pantalla demoníaca*, trad. de Isabel Bonet. Cátedra. Madrid, 1988. Página 167.

3. En inglés *Big Brother*. Lamentablemente, se ha extendido por todas partes la errónea denominación de Gran Hermano, que no es sino una deficiente traducción, cuyo sentido en castellano es harto ambiguo y carece de las connotaciones autoritarias y de rango del original inglés.



El planeta salvaje