

LOS últimos años del siglo fueron años de ciencia-ficción. Las fantasías futuristas de escritores lunáticos se convertían en realidades asombrosas. El teléfono, el micrófono, la máquina de escribir, los topoderosos productos químicos transformaban el mundo. El futuro se acercaba, de forma casi incomprensible, para hacerse presente. Y en medio de tanto asombro, de esa sensación cotidiana de ir descubriendo un mundo nuevo, surgía el cine como un invento aún mucho más insólito y sorprendente. Las especulaciones literarias sobre el futuro, las posibilidades y los peligros del hombre, la fuente de imaginación que esa literatura suponía adquirirían con el cine no sólo su más abracadabrante realidad, sino su nuevo impulso.

Los trenes entrando en sus estaciones, los viajes a la Luna, los paseos en barca por la ya entonces amenazada Venecia, la coronación de algún rey o cualquier noticia de actualidad se transformaban, en su proyección cinematográfica, en maravillosas fantasías del todo-es-posible. El cine, antes y después de ser utilizado como medio de reformar la realidad, era —es— el invento alucinante, que hace concebir

fastuosos mitos del género, adaptándolos y sirviéndolos con su asombroso medio de expresión.

Sin embargo, lo que descrito en unas páginas puede entenderse como menos concreto, adaptado a imágenes adquiere una realidad con nombres y apellidos. El cine crea una nueva dimensión de la ciencia-ficción. Mientras la literatura, en su descripción de artefactos todopoderosos, de selenitas con malas intenciones, de monstruos contruidos por la mano del hombre, deja un margen de libertad imaginativa, de configuración personal y casi íntima, el cine concreta en imágenes esa concepción, con posibilidades de limitarla o enriquecerla. Pero esa concreción nominada será uno de los mejores medios que el cine, al cabo de unos años, va a saber utilizar para conducir el género de la ciencia-ficción —cuando no el cine casi en su totalidad— por caminos manipulados tendentes, casi en contradicción con la propia naturaleza del cine, a limitar la imaginación del espectador o a conducirla a fines de conservación de las supuestas maravillas presentes. Supuestas maravillas que lo serán más cuanto más se alejan del imprevisto futuro.



CUALQUIER TIEMPO

nuevos modos y medios de vida. El cine es un instrumento de ciencia-ficción, un aparato diabólico, inconcebible unos años antes. Las imágenes de una pantalla son, ofrezcan lo que ofrezcan, un buen acicate a la curiosidad reprimida.

Lógicamente, desde las primeras películas que se hacen en el mundo, aparece la fantasía en su variante de viajes a otros mundos, de descubrimiento de nuevas realidades. Y así, desde los enloquecidos breves relatos del viejo Méliès hasta nuestros días, el cine ha recogido —o ha intentado hacerlo, al menos— los más

La trayectoria desde el desmadre imaginativo a la canalización de cualquier exceso es lo que, brevemente, quiere verse a continuación.

Cuatro pasos por la Historia

Si, según queda dicho, cine y ciencia-ficción adquieren desde un principio una entidad similar, su trayectoria a lo largo de los años va a ser también paralela. Al cine convertido en diversión de barraca se le adecúa perfecta-

mente un tipo de películas como las realizadas por Méliès. Films ingenuos, donde el género es utilizado en su vertiente más externa, más superficial. El que los hombres vayan a la Luna o viajen a través del tiempo con una especie de extraño submarino va a servir, antes de nada, antes de cualquier significación, para que Méliès se entregue a sus juegos de magia transformados en celuloide, a sus sustituciones y «trucos» que admiran una y otra vez al público. Son películas como tebeos, simples evasiones, donde —junto a la maestría del creador

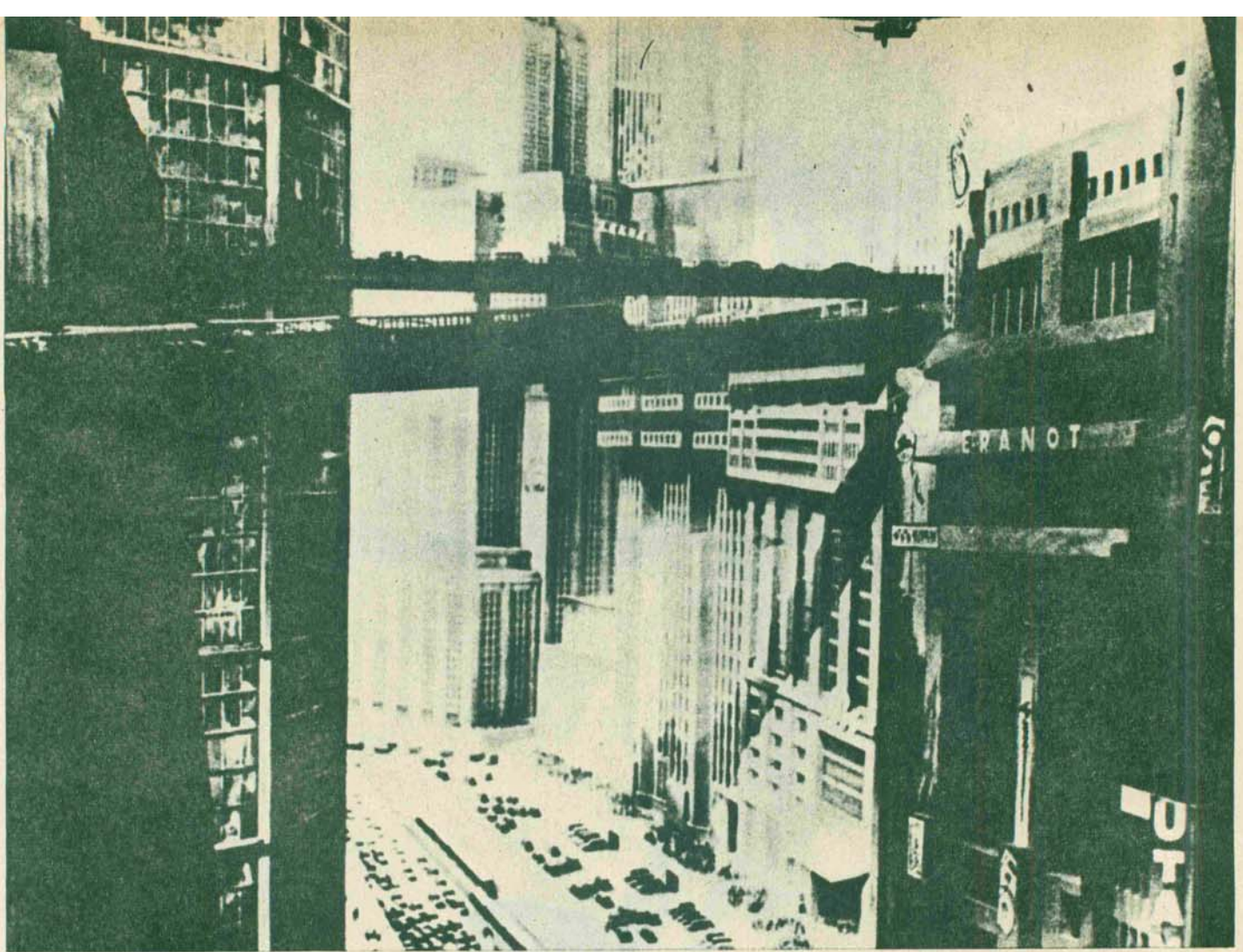


FUTURO FUE PEOR

francés— lo único que se intenta establecer es una comunicación directa, infantil incluso, con el espectador. Hoy, más que nada, nos sorprende el carácter «naïf» de estos films, alejados por principio de cualquier tipo de preocupación ideológica o estética, sin que ello no quiera decir que, con el transcurso de los años, no acaben por adquirirla. Una vez más, por cauces involuntarios esta vez, el cine se transforma en testimonio indirecto de un tiempo, de una realidad a la que un deseo absoluto de fantasía no enmascara, no puede enmascarar.

Es, seguramente, el expresionismo el primer movimiento cultural contemporáneo en que las relaciones realidad-expresión estética se evidencian con más claridad. A la Alemania derrotada en la primera guerra mundial corresponde con exactitud un tipo de pintura, un tipo de música, un tipo de teatro y un tipo de cine que hoy conocemos como expresionismo. La deformación externa de unas imágenes venía motivada en línea recta por una depresión que alcanzaba desde la economía hasta el estado anímico de un pueblo. El cine de terror iba a

encontrar su caldo de cultivo, el ambiente que necesitaba para un desarrollo que —cinematográficamente— aún no había conseguido. En cuanto que el cine de terror se emparenta muy cercanamente con el de ciencia-ficción, englobando lo que los franceses llaman «fantastique», es preciso mencionar, aunque sea con esta brevedad, cuanto aportaron los cineastas expresionistas germanos. Entre otras cosas, porque de ellos saldría Fritz Lang, autor de «Metrópolis» (1926) y «La mujer en la luna» (1929), ambas con guión de Thea von Harbou, con



«METROPOLIS», UNA DE LAS MAS FASCINANTES Y CONTRADICTORIAS OBRAS DE LA HISTORIA DEL CINE.

la soviética «Aelita», de Protozanov (1924), las dos obras más importantes de esta década en los terrenos del cine de ciencia-ficción. De especial interés resulta hoy el análisis de «Metrópolis» (1), ya que se trata de una de las obras más contradictorias de la historia del cine, en cuanto se utiliza constantemente una doble dimensión ideológica que va a ser muy frecuente a lo largo del desarrollo del género. Partiendo de una visión totalmente pesimista del futuro —alejada radicalmente, por lo tanto, de la propuesta por la escuela utopista inglesa de especial fecundidad en el siglo XIX—, presentado como una especie de Apocalipsis en el que la máquina dominará tiránicamente al hombre y el proletariado se verá sometido a una nueva esclavitud, Lang dejaba camino libre al espectador para pensar en la negatividad de todo progreso, en la validez del tiempo actual

como situación en que aún no se han cumplido una serie de amenazas. Y aunque por otra parte se hallaba el impacto escueto de unas imágenes realmente impresionantes, la defensa de una postura pacífica de los obreros frente a la tentación de una revolución violenta —curiosamente manejada por el capitalismo dominante en la ciudad— parecía resolver la contradicción latente en el film hacia un retrogradismo que la concordia final no hacía sino aumentar (2). Influencia seguramente de la Von Harbou —pasada en seguida al campo nazi—, Lang iba a prefigurar con «El testamento del doctor Mabuse» (1933) una temática ya explotada anteriormente por los films de episodios y que él mismo había tocado once años antes: el intento de dominación del mundo por un ser que se quiere todopoderoso, constante décadas después en toda la serie de James Bond.

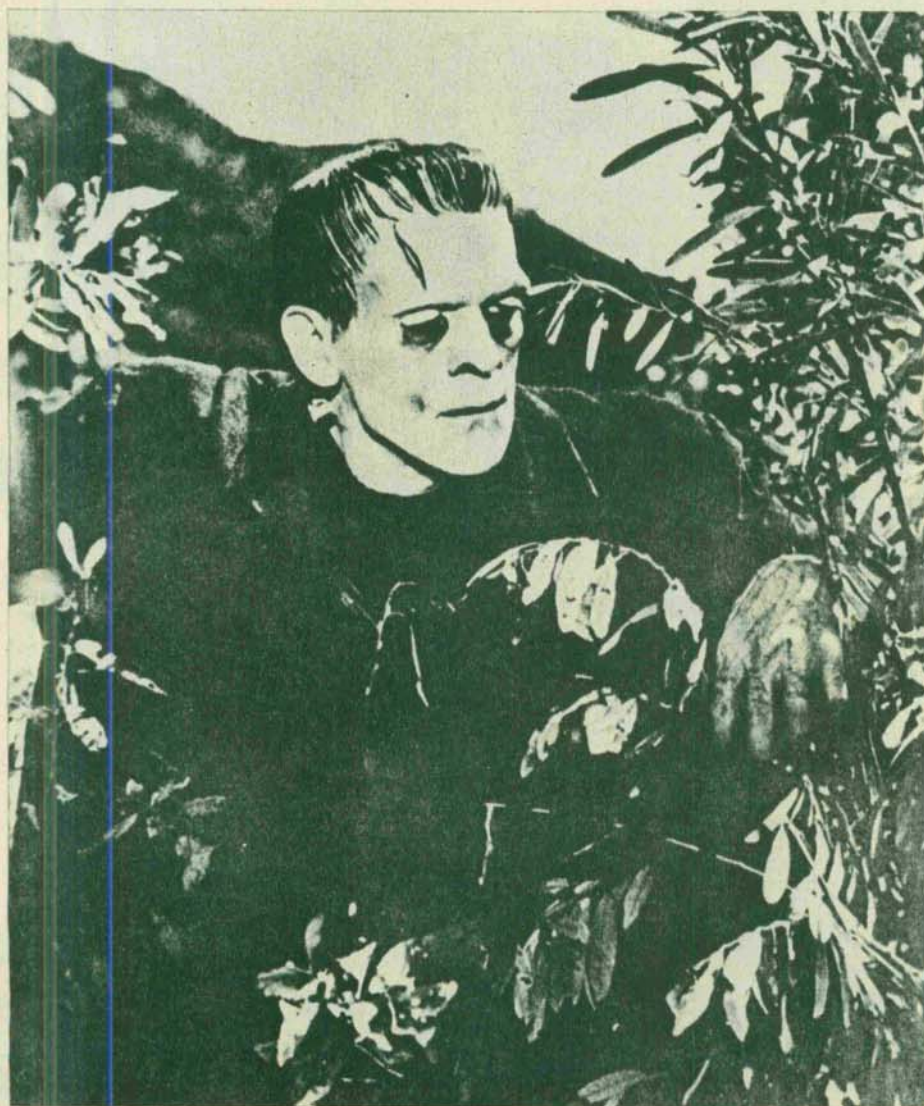
¡No toques la ciencia, nene!

Cuanto dijimos referido al expresionismo alemán valdría para situar el cine fantástico americano que sigue a la gran depresión motivada por el «martes negro» de Wall Street. La creación del homúnculo, la posibilidad de convertirse en invisible o de injertar acciones humanas a unos simples muñecos puede ser utilizado todo ello —y de hecho así lo fue— como un instrumento de terror, pero es sólo a partir del empleo de unos determinados medios científicos como ello va a ser posible, por lo que resultan películas inscribibles en nuestro apartado. Se vuelve aquí a una filosofía casi ancestral de considerar a la ciencia como algo semidiabólico, o al menos capaz de alterar las normas establecidas por las leyes naturales en el intento del hombre de asemejarse en po-

CUALQUIER TIEMPO FUTURO FUE PEOR

der a Dios, pretensión por la que será fatalmente castigado con una terrible dureza.

Simultáneamente, y aunque no en excesiva proporción, los regímenes totalitarios europeos emplean el género de una forma que se adecua perfectamente a sus postulados ideológicos. Ejemplo de ello serían «Las aventuras del barón de Munchhausen», de Von Baky, realizada en 1943 en conmemoración del veinticinco aniversario de la UFA y el décimo del cine hitleriano, con un protagonista diversas veces reflejado en cine, entre ellas —con signo contrario, evidentemente—, por Karel Zeman en su estupendo «El barón fantástico» (1961), una de las pocas películas de ciencia-

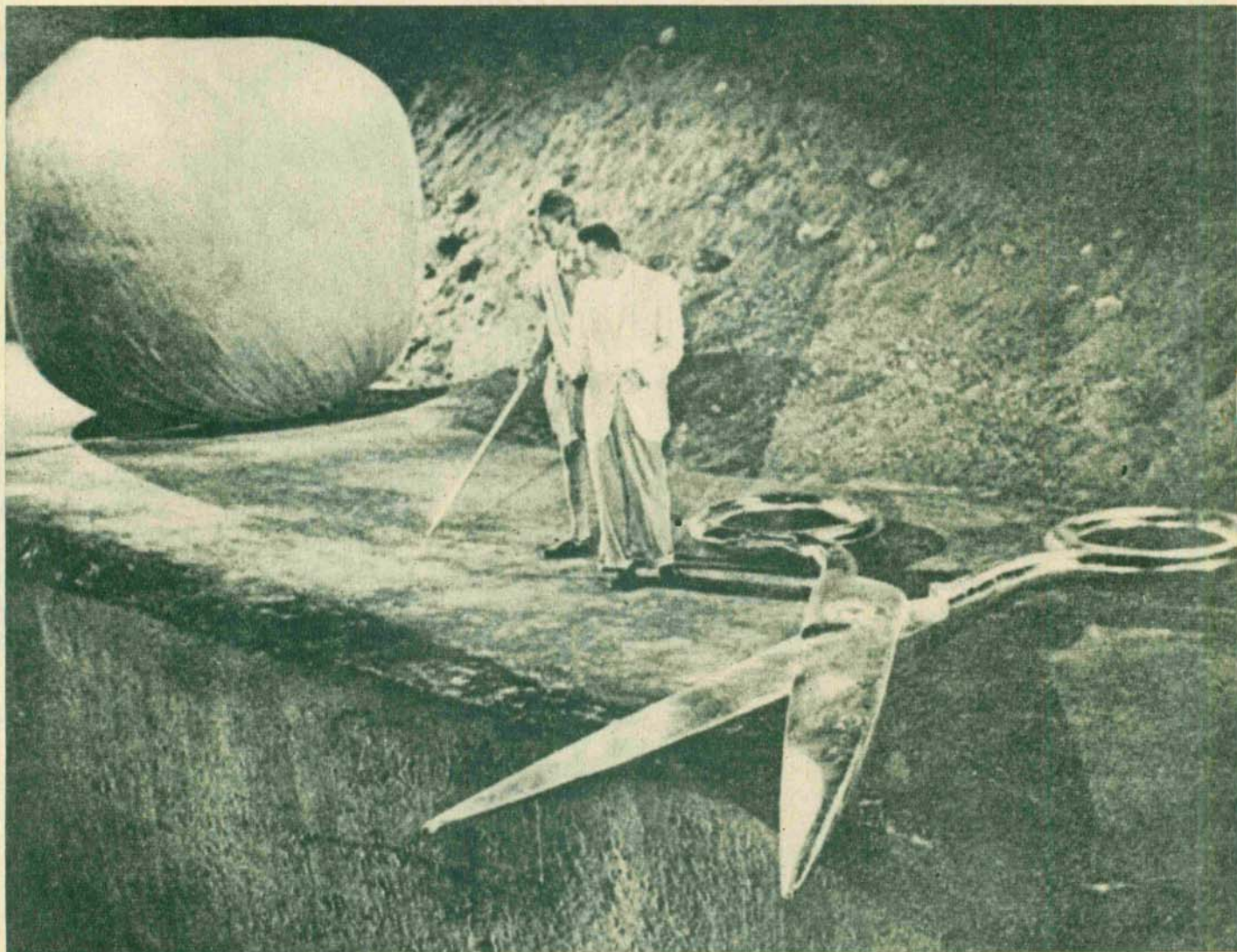


ALGUNOS MITOS DE LA CIENCIA-FICCION SE BASAN EN LA REENCARNACION DE MONSTRUOS ANTIDILUVIANOS O CREADOS POR EL HOMBRE. FRANKENSTEIN ES, SIN DUDA, UNO DE LOS MAS BELLOS.

ficción rodadas en los países socialistas.

Habrà, sin embargo, que esperar a la posguerra de la segunda contienda mundial para testificar con la máxima claridad el grado de utilización política a que puede ser conducido el género. En una situación dominante de «guerra fría» y bajo la directa presión del maccarthysmo, el cine americano va a producir una serie de películas —varias de las cuales quedan señaladas en la filmografía adjunta—, donde, por una extraña asimilación, al extraterrestre amenazador se le configura con rasgos que al espectador muy fácilmente pueden hacerle pensar en el «peligro del terror rojo». No se trata, por supuesto, de algo que esté inmediatamente en la imagen, pero fácilmente perceptible por poco sutil que sea el análisis. Aquellos que consideran la ciencia-ficción como al-

CUALQUIER TIEMPO FUTURO FUE PEOR

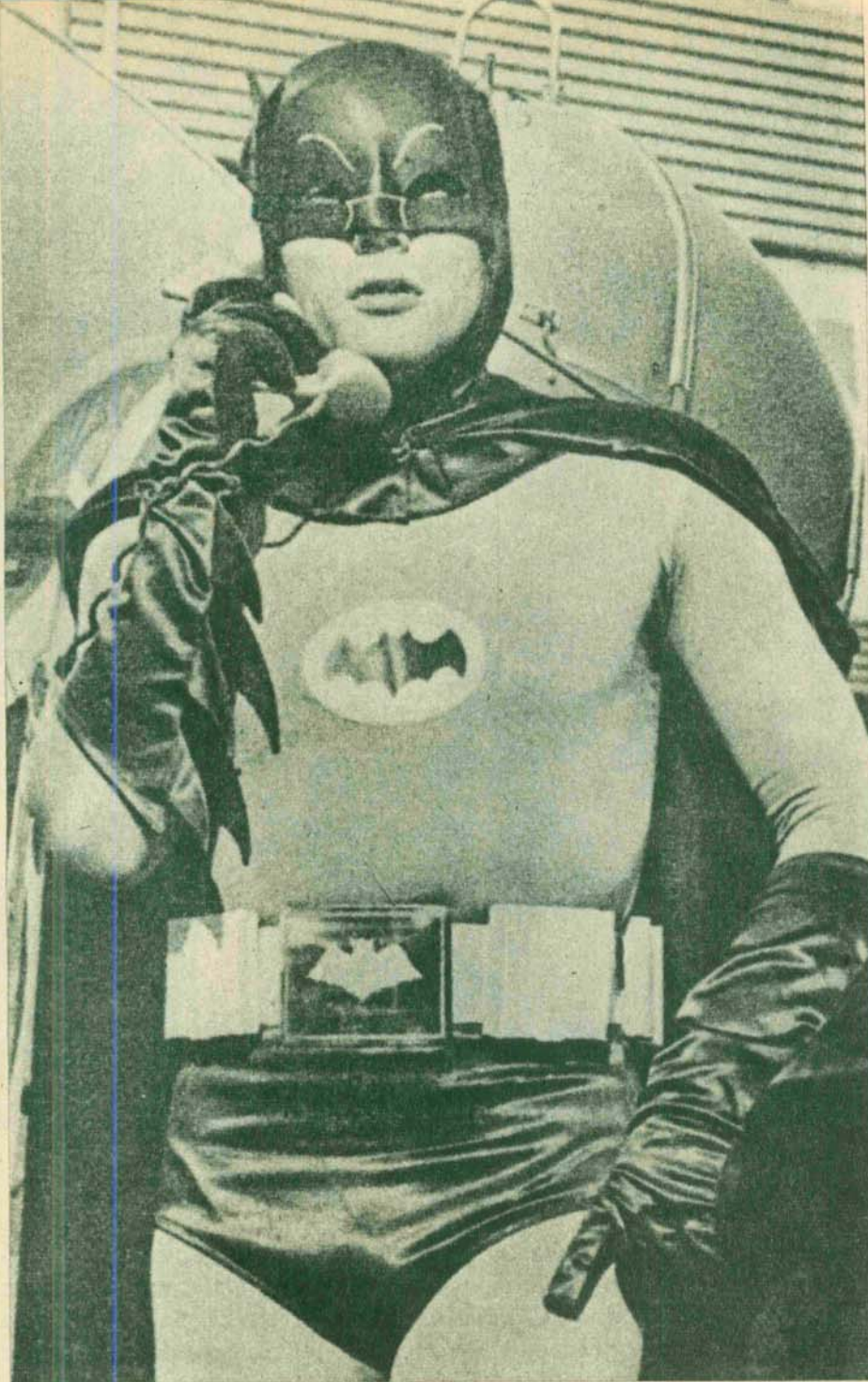


EL HOMBRE, ANTE SU FUTURO, SE SIENTE DISMINUIDO. FUERZAS INCONTROLABLES POR SU CIENCIA HACEN PELIGRAR EL «STATUS» LOGRADO. AQUI, EL CINE SE DEBATIRA ENTRE LAS OBRAS MAS CRITICAS Y LAS MAS FERROZMENTE REACCIONARIAS.

go infantil, como algo aún anclado cinematográficamente en el mundo de Méliès, tienen en esta utilización anticomunista un buen banco de pruebas para someter a revisión sus ideas cara al género.

A pesar de todo, y aun cuando las excepciones citadas pueden dar idea de lo contrario, la ciencia-ficción seguía siendo considerada como un género menor. En el sector literario, la situación había sido similar hasta unos años atrás en que la llegada de unos autores incontestablemente impor-





«BATMAN» COINCIDE CON OTROS TIPOS EN EL MITO DEL HOMBRE SUPERDOTADO, ENCARNACION DE LAS FUERZAS DEL ORDEN, CAPAZ DE HACER TAMBALEAR CUALQUIER PELIGRO PARA LA SENSATA Y HONESTA VIDA DEL HOMBRE OCCIDENTAL.

tantes (desde un Bradbury a un Shekley pasando por Asimov o Clark) y la revalorización de otros casi despreciados poco antes (Verne, Wells...) iba a motivar una nueva postura hacia el género. Pero en el cine tan sólo en películas de serie B, cuando no Z, de consumo inmediato y precarios medios de producción, hallaba éste acogida. Y es tan sólo en los primeros años de la década de los sesenta cuando la situación va a variar. La decadencia de los

postulados realistas de posguerra, la necesidad de penetrar en dominios no puramente racionales o sensitivos del hombre para dar una imagen más completa de él mismo, el deseo de volver a la fantasía, quizá tanto respuesta a un costumbrismo mediocre como evasión de un mundo día a día con mayor capacidad de alienación, así como el furibundo desarrollo tecnológico que va a dejar chiquita en muchos casos la imaginación de autores que han

FILMOGRAFIA ESENCIAL DE CIENCIA-FICCION

- «El viaje a la Luna», de Georges Méliès (1902).
- «La conquista del Polo», de Georges Méliès (1912).
- «El gabinete del doctor Caligari», de Robert Wiene (1919).
- «El Golem», de Paul Wegener (1920).
- «Metrópolis», de Fritz Lang (1926).
- «La mujer en la Luna», de Fritz Lang (1928).
- «El fin del mundo», de Abel Gance (1930).
- «Doctor Frankenstein», de James Whale (1931).
- «Doctor Jekyll y mister Hyde», de Rouben Mamoulian (1932).
- «El hombre invisible», de James Whale (1933).
- «La novia de Frankenstein», de James Whale (1935).
- «Flash Gordon», de Frederick Stephani (1936).
- «Muñecos infernales», de Tod Browing (1936).
- «Tiempos modernos», de Charles Chaplin (1936).
- «Batman», de Lambert Hillier (1943).
- «Las aventuras del barón de Munchausen», de Joseph von Baky (1943).
- «Destino: Luna», de Irving Pichel (1950).
- «Cuando los mundos chocan», de Rudolph Maté (1951).
- «Ultimátum a la Tierra», de Robert Wise (1951).
- «La guerra de los mundos», de Byron Haskin (1953).
- «Godzilla», de Inoshiro Honda (1954).
- «20.000 leguas de viaje submarino», de Richard Fleischer (1954).
- «El experimento del doctor Anatermas», de Val Guest (1955).
- «Planeta prohibido», de Fred McLeod Wilcox (1956).
- «La mosca», de Kurt Newman (1958).
- «Batalla en el espacio», de Inoshiro Honda (1959).
- «Viaje al centro de la Tierra», de Henry Levin (1959).
- «Las dos caras del doctor Jekyll», de Terence Fisher (1961).
- «El barón fantástico», de Karel Zeiman (1961).
- «Estos son los condenados», de Joseph Losey (1961).
- «Teléfono rojo, volamos hacia Moscú», de Stanley Kubrick (1963).

FILMOGRAFIA

«La Jetée», de Chris Marker (1963).

«El hombre con rayos X en los ojos», de Roger Corman (1963).

«El profesor chiflado», de Jerry Lewis (1963).

«Los pájaros», de Alfred Hitchcock (1963).

«La décima víctima», de Elio Petri (1965).

«La gran sorpresa», de Nathan Juran (1965).

«Alphaville», de Jean-Luc Godard (1965).

«Plan diabólico», de John Frankenheimer (1966).

«Fahrenheit 451», de François Truffaut (1967).

«Je t'aime, je t'aime», de Alain Resnais (1967).

«Viaje alucinante», de Richard Fleischer (1967).

«El planeta de los simios», de Franklin J. Schaffner (1967).

«Mister Freedom», de William Klein (1968).

«El submarino amarillo», de George Dunning (1968).

«2001, una odisea del espacio», de Stanley Kubrick (1968).

«La noche de los muertos vivientes», de George A. Romero (1968).

«I cannibali», de Liliana Cavani (1969).



«EL PLANETA DE LOS SIMIOS» OFRECE LA VERTIENTE DE CINE PACIFISTA, ATERRADO ANTE LA CARRERA DE ARMAMENTOS, DE LA INSEGURIDAD PERENNE DEL HOMBRE DE HOY.

BREVE BIBLIOGRAFIA (1)

«Le cinéma fantastique», de Gérard Lenne (Editions du Cerf, 1970).

«Le cinéma fantastique», de René Predal (Seghers, 1970).

«Science fiction in the cinema», de John Baxter (Paperback Library, 1970).

«Cine y ciencia-ficción», de Luis Gasca (Libros de Sineira, 1969).

«Resurrección de la epopeya», de Michel Caen («Film Ideal», número 193).

«Encuesta sobre ciencia-ficción» («Nuestro Cine», número 22, de la revista italiana «Cinema Domani»).

«Imagen y ciencia-ficción», de Luis Gasca («Festival de San Sebastián», 1966).

«Notas-ficción», de Ricardo Muñoz Suay («Nuevo Fotogramas», número 1.046).

«Le fantastique au cinéma», de Michel Lacos (París, 1958).

«La science-fiction au cinéma», de J. P. Bouyroux (10/18, 1971).

(1) Véase el trabajo de A. Martin «Documentación y Bibliografía».

escrito tan sólo unos años atrás, pueden situarse entre las causas principales por las que la «inteligentzia» —y concretamente la «inteligentzia» cinematográfica— va a dar la cara en vez de la espalda a un género que ahora aparece lleno de posibilidades. Preferentemente realizadores que han sido antes críticos iban a afrontar en Europa una serie de films donde la ciencia-ficción va a adquirir su mayoría de edad en la pantalla. Como por acuerdo mutuo, coinciden casi con exactitud tres hombres de fuerte repercusión cara a los sectores intelectuales del cine: Jean-Luc Godard, con «Alphaville»; François Truffaut, con «Fahrenheit 451», y Elio Petri, con «La décima víctima», aportan su contribución a lo que habría de conocerse como «cien-

cia-ficción sociológica» o «ciencia-ficción crítica», nacida de un deseo de referirse indirectamente a la realidad bajo la apariencia de estar hablando de otras cosas, de otros mundos incluso. El recurso de distanciar históricamente problemas contemporáneos ya había sido utilizado con abundancia (y encontraríamos ejemplos de ello desde un Brecht a un Buerro Vallejo), entre otras cosas para superar determinadas barreras que en determinados lugares puedan colocarse a la libertad de expresión. La novedad consistía en que en lugar de hacer correr los siglos hacia detrás ahora se hacía en sentido contrario: hacia el futuro, con una gama de posibilidades críticas que quizá todavía hoy nos resulten insospechadas.

CUALQUIER TIEMPO FUTURO FUE PEOR

Y, para cerrar este apartado, ¿qué mejor que citar «2001...», de Kubrick, film discutible por supuesto, pero al que nadie podrá negar su condición de resumen y —al mismo tiempo— puerta abierta de cuanto queda enunciado?

La inevitable manipulación

A través de su trayectoria histórica hemos visto, pues, cómo lo curiosidad científica, el terror o el vacío ante lo desconocido van concretándose en el cine, sobre todo en épocas muy determinadas (como la de la «guerra fría» ya reseñada), en transposiciones elementales de las consabidas fuerzas del bien y del mal. Los habitantes de otros planetas invaden la Tierra, los últimos descubrimientos científicos o las úl-

timas investigaciones han desembocado en la resurrección de monstruos prehistóricos y peligrosísimos. El hombre, las fuerzas del bien del hombre, deben luchar contra ello. En esa lucha utilizará cuanto conoce. Pero existirá siempre, al principio de la batalla, una desproporción entre los conocimientos de defensa del hombre y el poder casi absoluto de los «otros».

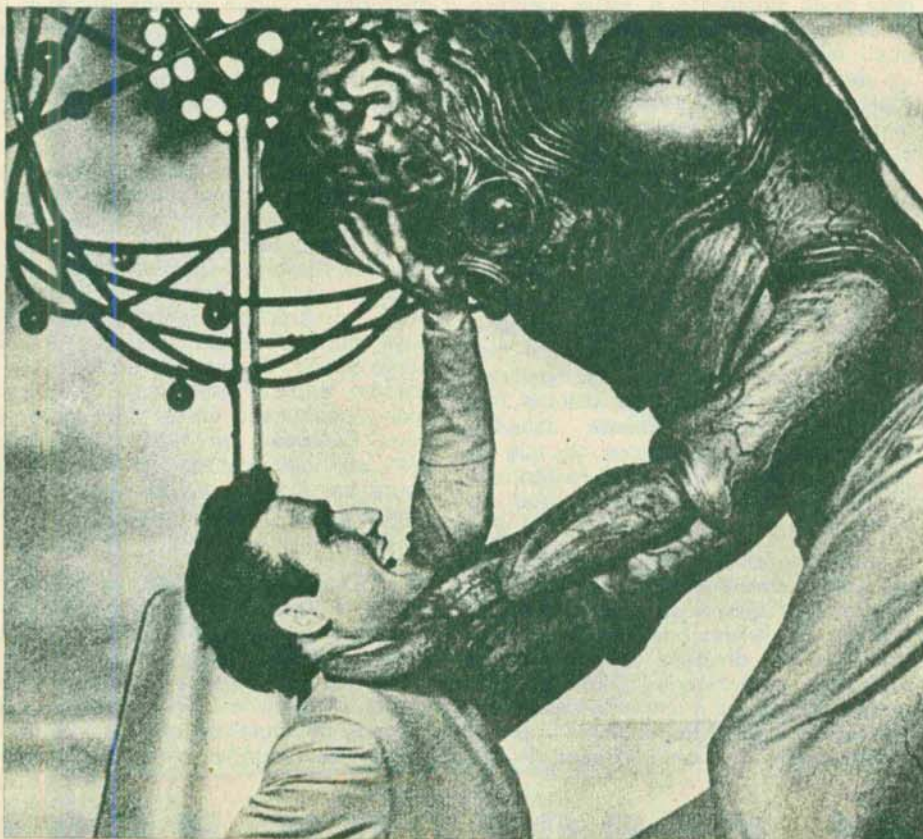
Esta utilización del género no establece, por supuesto, la única configuración posible de la ciencia-ficción cinematográfica. Pero sí se acerca a su concepción más generalizada. Lo que no impide que films como los de Jerry Lewis, en cuanto se centran casi obsesivamente en la lucha del hombre contra los objetos, puedan ser inscritos también entre las muy ambiguas paredes del género.

Dentro de esa concepción más generalizada de que hablábamos

existe de un lado el esquema de film de aventuras, repetible —y repetido— hasta la saciedad en cientos y cientos de películas. De otra parte, hallamos el terror normal que la ignorancia de lo desconocido produce siempre en el espectador. El cine podrá haber vulgarizado conocimientos científicos o haber acercado al público a la idea de que la ciencia abarca actualmente multitud de conocimientos. Pero esa divulgación cultural ha sido utilizada muy a menudo de acuerdo a conceptos ideológicos rotundamente reaccionarios. Mientras en un film realista el enemigo del bien es un ser humano conocido, en las películas de ciencia-ficción la fuerza del mal es mayor, más retorcida e infinitamente más peligrosa. Es curioso en este sentido insistir en cómo las cinematografías de los países del Este no han tenido nunca demasiado interés por la ciencia-ficción, mientras que en la más rutinaria producción norteamericana los enemigos de la paz terrestre han tenido características de grandiosidad —monstruos enormes, indiferentes a las balas y a las armas humanas— o pequeños seres múltiples y reproducibles a velocidades vertiginosas: hormigas que no cesan de aparecer se convierten en la mayor plaga que el mundo civilizado haya conocido...

La cualidad de reaccionario de un film de ciencia-ficción, si bien determinada por multitud de factores propios de cada obra, tiene en general un condicionamiento bastante claro. Cuando el hombre vence al terrible enemigo de otros planetas reina de nuevo la paz en la Tierra, él se casa con ella y todos sonríen al orden reinante, la película de ciencia-ficción, en su esquema más elemental, al relacionar continuamente su argumento con una situación política o cuando menos

LOS PELIGROS EXTRATERRESTRES SON, GENERALMENTE, UNA INTELIGENTE TRANSPOSICION DE OTROS «PELIGROS» MAS COTIDIANOS.



CUALQUIER TIEMPO

social de ese instante, incide claramente en la defensa del mejor de los mundos —el nuestro— por encima de cualquier posible variación o cambio.

Sin embargo, la ambigüedad, el final abierto, las interpretaciones múltiples de una película —«El planeta de los simios», «2001: Una odisea del espacio»...—, abren al espectador a nuevas dudas, plantean la posibilidad de que «algo» no funcione bien del todo o ponen, al menos, a discusión las características de nuestro mundo.

Si bien cualquier reflexión en términos generales sobre el cine de ciencia-ficción es siempre discutible, como lo es ya la propia definición del género, a la hora de plantearse las producciones norteamericanas (o japonesas, creadoras de monstruos míticos, películas de gran éxito popular, aunque destinadas exclusivamente a la exhibición virtuosa de trucos técnicos aplicados al cine), las consideraciones sobre el cine de ciencia-ficción son las mismas que pueden valer para cualquier otro género dentro, al menos, de la producción destinada al consumo más elemental. Porque las variaciones excepcionales que sobre el mismo tema puedan dar autores de mayor relieve o interés son también las mismas capaces de surgir en cualquier otro género, dado que, en definitiva, a la hora de valorar la calidad de una obra los condicionamientos derivados del género en que se halle inmersa son siempre mínimos. ■ F. L. y D. G.

(1) Un año antes de «Metrópolis», el realizador español Manuel Noriega filmó «Madrid en el año 2000», de la que Luis Gasca dice: «Visión futurista de la capital de España, rodada en los estudios de Madrid Film, con logrados trucos, entre ellos, la canalización del río Manzanares, que permitía el arribo de barcos a la capital de España. Se trataba de un intento meramente recreativo».

(2) Un análisis similar en varios puntos se podría efectuar sobre «Tiempos modernos», de Chaplin y «A nous la liberté», de René Clair.

1 Las narraciones gráficas en España, especialmente a partir de la guerra civil, se han ocupado de la temática de ciencia-ficción con mucha frecuencia. (Y al decir ciencia-ficción entiendo una definición amplia y globalizadora, puesto que a veces, y especialmente en este dominio de las narraciones en imágenes, es imposible diferenciar los relatos típicos de otras producciones afines, lindantes con lo fantástico, el terror o la magia. Evidentemente, la ciencia-ficción tecnológica y maquinista no ha tenido demasiada aceptación en nuestro país, cuyos autores se inclinan masivamente por la línea vagamente poética y legendaria, a caballo entre la fantasía y el misticismo.)

De todas formas, la ciencia-ficción en la historieta hispánica —hasta hace

intriga a otra sólo suponía una sustitución mecánica de elementos por planetas, castillos mágicos, cohetes, teletransportadores, robots y criaturas extrañas. Las peripecias, sin embargo, eran perfectamente intercambiables entre los diversos géneros.

Este panorama empieza ahora, desde hace muy pocos años, a ser levemente distinto. Productos modernos del género, como pueden ser «Delta 99», «Haxtur» o «Dani Futuro», tienen ya, al margen de su calidad, un carácter dramático profundamente enraizado en el género.

● JESUS BLANCO, uno de los más brillantes dibujantes españoles, y durante una larga época el mejor artista de narraciones gráficas en nuestro país, es el autor de algunos de los mejores trabajos de los años 40, entre los que hay que mencionar «El planeta

comics y s.f. LA HISTORIETA ESPAÑOLA

ANTONIO LARA
IGNACIO FONTES

muy poco tiempo, y a salvo siempre de las excepciones de rigor— ha sido poco más que un pretexto gráfico o un decorado para colocar las figuras típicas del héroe galáctico y su inmarcesible novia, junto al sabio más o menos loco y el malvado enemigo de la Humanidad que quería arrebatarle el invento definitivo para dominar el universo. Estos moldes estereotipados y convencionales, válidos para cualquier enfoque narrativo, fórmulas secas que dispensan de inventar e imaginar, han pasado de un ambiente a otro, con leves retoques, pero con una identidad sustancial. Demasiadas veces, unas imágenes de calidad han quedado irremediabilmente dañadas por una historia mediocre, ya que el resultado global de la narración depende de ambos elementos, que no valen nada por separado.

Los planetas exóticos, lo mismo que las selvas, los desiertos o mansiones misteriosas, sirven de ambiente variable —y, a la vez, de núcleo dramático— a los diversos géneros de la historieta posterior a 1940, perfectamente tipificados y caracterizados por elementos invariables, sujetos a un esquema dramático único. El paso de una

misterioso» —que lograba superar la cercanía con el modelo, el «Flash Gordon» de Raymond— y «La isla de los hombres muertos», una aventura de Cuto, entre otras muchas creaciones.

● EMILIO FREIXAS, otro indiscutible grande de la ilustración hispánica, tiene en su dilatada producción muchos contactos con la ciencia-ficción, como «Una ciudad bajo el mar», «Los dragones del Tibet» y «Grap, el pirata misterioso» (1). La lista se amplía con otros nombres menos brillantes, pero cuya obra tiene un enorme interés, como Bosch Penalva, con un «Erik» —a medias entre Frankenstein y Superman—, publicado en la inolvidable revista *Campeón*, en 1948, donde también se podía contemplar una interesante variación sobre el tema de los pasajeros de un avión abandonados en un planeta, a cargo de Eugenio Giner.

● FRANCISCO DARNIS, ya fallecido, dibujó «Jinete del espacio», que fue publicado en la revista infantil *El Coyote*, y Serra Massana ideó «S», curioso superhombre aristocrático que usaba chistera en sus correrías, con guiones de Canelas, uno de los escritores más fecundos e interesantes de

EL HEROE, SU NOVIA