

DVD y Plataformas de Internet

VASILIJ ŽURAVLĚV. KOSMIČESKIJ REJS/KOSMICHE REISE

Distribuidora: Filmmuseum München

Zona: 0

Contenido: un disco más un cuadernillo de 20 páginas

DVD 1

Kosmicheskiy reys (Kosmische Reise, Cosmic Journey, Vasili Zurávliev, 1936, 70')
Mezplanetnaya revolieciya (Interplanetarische Revolution, Interplanetary Revolution, Zenon Komissarenko, Yuri Merkulov y Nikolái Chodátaev, 1924, 10')

Formato imagen: 1.19:1; 1.33:1

Audio: Dolby Digital 2.0

Subtítulos: Ruso, alemán e inglés

Fecha edición: octubre 2018

Música: arreglo orquestal de Neil Brand; acompañamiento de piano de Masha Khotimski y Richard Siedhoff



[N. B.: En la reseña, para la transcripción del alfabeto cirílico de nombres y títulos en ruso se han seguido las reglas fónicas del castellano para tal idioma]

En su habitual dinámica de puesta en circulación de películas restauradas procedentes de

archivos filmicos del área germanófono —Bundesarchiv, Cinémathèque Suisse, Filmmuseum München o Österreichisches Filmmuseum, por ejemplo, son algunos de los fondos contribuyentes— Edition Filmmuseum ha estrenado en formato de DVD una de las primeras obras del cine de ciencia ficción soviético, *Viaje cósmico: una novela interplanetaria (Kosmicheskiy reys: Fantasticheskaya novella; Kosmicheskiy reys)*, dirigida en 1936 por Vasili Zurávliev; como complemento se ha incluido el cortometraje de animación *Revolución interplanetaria (Mezplanetnaya revolúciya)* del año 1924. Uno y otro son productos de propaganda distintos, desarrollado cada uno de ellos en contextos divergentes: mientras que *Revolución* se inscribe plenamente dentro de los preceptos formales del cine soviético de agitación (*agitki*) que utiliza el *collage* y el fotomontaje como base discursiva, *Viaje cósmico* se integra en las primeras etapas del realismo socialista, el estilo favorecido por Stalin tras suceder a Lenin. El motivo de tal cambio se debe a las tesis sugeridas por los contrarios del futurismo y el constructivismo, quienes señalaban que sus raíces se hundían en el elitismo burgués y que, en consecuencia, se configuraban como estéticas antirrevolucionarias.

Viaje cósmico es una historia ambientada en el Moscú de 1945 (diez años después de la producción cinematográfica) imbuida del optimismo aventurero heredado del género novelesco científico de finales del XIX y dedicada al pionero de los estudios de ingeniería de cohetes, Konstantin Tsiolkovski, quien, además, ejerce el papel de asesor técnico en la película. El filme cuenta la historia del profesor Pável Sedij, del Instituto Tsiolkovski de Conexiones Interplanetarias, quien ha diseñado los cohetes URSS 1 Iosif Stalin y URSS 2 Klim Voroshilov con los que planea alcanzar la Luna en el primer viaje tripulado; su rival en el centro académico, el profesor Karin, quiere evitar a toda costa el programa trazado por Sedij aduciendo que este se encuentra ya muy viejo para tal empresa. Ayudado por su asis-

tente Marina y Andryusha —un niño enrolado en la Komsomol, la organización juvenil del Partido Comunista— conseguirán burlar los controles de vigilancia y despegar con éxito hacia la Luna, de donde volverán sanos y salvos. Producida por el legendario estudio Mosfilm, *Viaje cósmico* posee un acabado final de muy alta calidad a pesar de que la premisa de su guion es bastante cándida —o, directamente, infantil— en comparación con otras películas soviéticas que se estrenarán en años venideros como *Vuelo a la Luna (Полет на Луну. Polyot na Lunu.,* Valentina Brumberg, 1953) producida por Soyuzfilm, o *Luna (Луна,* Pável Klúshantsev, 1965), producida por el Len-nauchfilm —el Estudio Popular de Leningrado de Cine Científico y Educativo—, o la celeberrima *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972), del citado estudio Mosfilm.

Por la convergencia de algunos caracteres y otros elementos formales resulta inevitable establecer una comparación con el hito del género en la década inmediatamente anterior: *La mujer en la Luna (Frau im Mond,* Fritz Lang, 1929). En efecto, existen algunos rasgos como la coincidencia de mujeres en los papeles centrales —Ksenia Moskalenko y Gerda Maurus, físicamente muy similares, además—, niños ansiosos de aventuras, sabios utopistas y una asesoría científica sólida —en el caso de *La mujer en la luna* fueron Hermann Oberth y Willy Ley, ingenieros de la *Verein für Raumschiffahrt* (Asociación para el Transporte Espacial) quienes colaborarían posteriormente con Wernher von Braun durante la Segunda Guerra Mundial en la factoría de Pennemünde, donde se ensamblarían las célebres bombas volantes V1 y V2—. Existen también otros componentes comunes que aproximan una y otra historia, como la representación de los efectos de la ausencia de la gravedad en los humanos, la puesta en escena del lanzamiento de las aeronaves o los planos de recurso de la contemplación del satélite desde las escotillas de los vehículos. En el libreto que incluye la edición, Alexander Schwarz argumenta que *La mujer en la luna* no fue exhibida en la Unión

Soviética ni que tampoco está documentado que Zurávliev viajase a Alemania en las fechas de estreno, aunque deja la puerta abierta a que la maquinaria de promoción de los poderosos estudios UFA hubiera proyectado algún pase de prensa en 1929 (p. 18), lo que explicaría una influencia manifiesta y no una convergencia casual de elementos. Sin embargo, a pesar de la indudable notabilidad de *La mujer en la luna*, esta presenta una imagen de la Luna absolutamente idealizada donde los viajeros no necesitan trajes espaciales para sobrevivir, enfatizando el aspecto montañoso del satélite como en los paisajes popularizados en el célebre género cinematográfico del Bergfilm o «cine de montaña».

Sea como fuere, *Viaje cósmico* exhibe en su conjunto una esmerada imagen en lo que concierne tanto al diseño de producción como a los efectos especiales. Las maquetas tanto de los hangares como de la nave, así como de los escenarios exteriores, son de un detallismo y una verosimilitud cuidados en extremo, lo que induce a pensar que las escalas con las que trabajó el departamento de arte, comandado por Alexéi Utkin, fueron de una proporción no inferior a 1:25. Pero si hay algo por lo que destaca esta película es por el uso de la animación *stop-motion*, sobre todo en la escena del desembarco de sus personajes en la Luna. En dicha secuencia, a pesar de la apariencia un tanto artificial del diorama en que se insertan los protagonistas, el encargado de efectos especiales Yuri Shvets consiguió suspender la incredulidad del espectador por los naturalistas movimientos de las marionetas, cuyos ágiles saltos ingravidos imitan a la perfección a personas caminando sobre la superficie lunar. El movimiento de cámaras sincronizado y coreografiado con el de las maquetas y la animación *stop-motion* son de una perfección tal que habrá que esperar a George Lucas y sus pioneras cámaras computerizadas en *La Guerra de las Galaxias: una nueva esperanza (Star Wars: A New Hope,* 1977) para superarlo. Asimismo, son de apreciable relevancia los decorados interiores y exteriores que ofrecen solu-

ciones arquitectónicas muy próximas al *art déco* aerodinámico (o *Streamline Modern*), una evolución del modernismo en arquitectura que estaba proliferando y difundándose desde principios de la década de los treinta. Dada la coincidencia en el mismo tiempo de este estilo con el constructivismo, resulta raro encontrar ese tipo de diseños en el ámbito de la Unión Soviética; por añadidura, se da la paradoja de que el mismo formato aerodinámico (líneas curvas y barandillas que evocan las formas de navíos y aviones) se puede encontrar en otra película señera de la ciencia ficción y que justo se estaba produciendo por las mismas fechas en Inglaterra: la adaptación de la novela homónima de H. G. Wells *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936), cuyo diseño corrió a cargo de Vincent Korda. Otro de los aspectos a destacar, y que dotan de verosimilitud al conjunto, es la escenografía de ese futuro Moscú de 1945 en el que se ha instalado el colosal proyecto (nunca edificado) del Palacio de los Sóviets, planificado por el arquitecto Boris Iofan (quien justo en 1937 enfrentaría el pabellón soviético al nazi construido por Albert Speer en la Exposición Universal de París) y que está rodeado por ejemplos de la desmesura arquitectónica presente en el colosalismo del realismo socialista; o, también, la detallada maqueta del Instituto Tsiolkovski de Conexiones Interplanetarias con una rampa de lanzamiento que emerge de la fachada principal, muy similar a la forma

que tendrá el Monumento a los Conquistadores del Espacio (Kolchin, Barshch y Krandievski) y que se erigirá en Moscú en 1964.

En el momento en que se redacta esta reseña —julio de 2019— Estados Unidos celebra el quincuagésimo aniversario del primer aterrizaje tripulado en la Luna, increíble gesta acaecida gracias al sobredimensionado impulso que le imprimió la administración de Kennedy en la década de 1960. No deja de resultar curiosa la convergencia de los diferentes estratos temporales y narrativos que se solapan y se despliegan en el particular —y ficticio— trayecto espacial de Zurávliev: la transparencia de la realidad queda oculta tras la opacidad de la ficción, y viceversa. En *Viaje cósmico* se invoca a un utópico futuro 1945 ignorante de la existencia de una guerra mundial por medio; un 1936 real en el que Stalin está comenzando a acumular poder absoluto por medio de la eliminación de sus adversarios y opositores en la denominada «Gran Purga». Precisamente en uno de estos procesos de depuración fue encarcelado Sergéi Korolev, quien pocos años después sería el ingeniero jefe que desarrollaría la tecnología del Sputnik en 1957, el primer satélite artificial, inaugurándose la carrera espacial que marcaría el resto de la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos. El resto, como se suele decir, es historia.

David Moriente