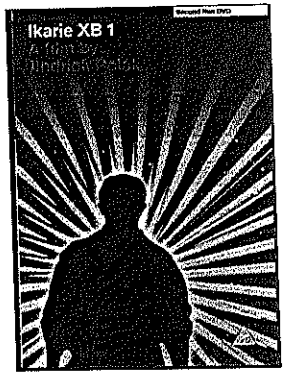
Un último apunte. *Noli me tangere* se inicia con una fecha, 13 de abril de 1970. En *Spectre* se nos dice que el tiempo de la acción es abril-mayo de 1970, fechas en las que, por lo que parece, se rodó efectivamente la película (en solo seis semanas). Es una mera coincidencia, pero mayo de 1970 no solo es la fecha de su filmación, sino también el subtítulo que data *Contactos*, de Paulino Viota, una película que, de repente, sobre todo a la luz de *Spectre*, se nos presenta como inesperadamente rivettiana: una historia de sociedades secretas y conspiraciones, ahora ya no en un París atemporal sino en el Madrid del franquismo. Si es que no se trata de un mero producto de nuestro delirio.

Jaime Pena

IKARIE XB 1

Título: *Ikarie XB 1*
Director: Jindrich Polák
Distribuidora: Second Run DVD
Zona: 0
Contenido: 1 DVD con el film *Ikarie XB 1* (1963) y un cuadernillo de 20 páginas firmado por Michael Brooke.
Formato: 2:35:1 / 16:9
Audio: checo / mono (original restaurado)
Subtítulos: inglés
Precio: 12.99 £



Durante los primeros minutos de este clásico olvidado del cine checo se hace inevitable reparar, con cierta irritación, en sus flagrantes semejanzas con *2001: una odisea del espacio:* los largos pasillos octogonales, las sesiones de gimnasia de los astronautas, las cápsulas de hibernación, la videoconferencia con los familiares en la Tierra, el viaje en busca de inteligencia extraterrestre... Mas el fastidio se transforma en asombro cuando se lee en el estuche que se estrenó en 1963, vale decir, cinco años antes de la obra de Kubrick; y en el acto su carácter precursor queda establecido.

El hallazgo obliga a revisar el árbol genealógico de la ciencia ficción, en el cual la filmografía de Europa oriental figura como una rama menor y más bien aislada. Y eso que el género tuvo tempranas ramificaciones en el este europeo. El cine soviético descolló con piezas del calibre de *Aelita* (Protazanov, 1924), la réplica comunista a las princesas marcianas de Edgar Rice Burroughs, y *El rayo de la muerte* (Kuleshov, 1925); aunque en la tierra de los soviets la anticipación científica entró en un cono de sombra a finales de los años 20: la futurología despótica de Stalin no admitía más imágenes del mañana que las suyas propias. Hubo que esperar al Deshielo para que el género saliera del ostracismo, tanto su expresión literaria como cinematográfica. Corrían los tiempos de Nikita Kruschev, y en la URSS la fe en la revolución mundial estaba siendo sustituida por la esperanza en la revolución tecnológica. Por eso en el socialismo, al igual que en Estados Unidos, la carrera espacial introdujo el horizonte de la Nueva Frontera. Existían poderosas razones para que ello ocurriera: al inicio, la Unión Soviética llevaba la delantera en este terreno y parecía como si Moscú y sus aliados encabezaran el progreso general de la Humanidad. Un efecto colateral de la jugada propagandística fue propiciar el resurgimiento de la ciencia ficción.

En su renacimiento y consolidación hubo un referente literario tan influyente como lo fueron Julio Verne y H. G. Wells para la eclosión de su homóloga occidental. Me refiero al polaco Stanislav Lem, la fuente de inspiración de un ramillete de obras tales como la germana-oriental *Silent Planet* (1959); el telefilme *Milhojas*, de Andrzej Wajda (1968); *Test pilota Pirska* (1979), de su compatriota Marek Piestrak; *Solaris* (1972), de Andréi Tarkovski; y el largometraje que nos ocupa, *Ikarie XB 1*, basado en *La Nube de Magallanes*, una novela de 1955.

Rodada en Cinemascope y en suntuoso blanco y negro, esta producción de gran presupuesto trata de una misión interestelar lanzada en un viaje de 28 meses a Alfa Centauro, la estrella más cercana al Sistema Solar. Ambientada en el año 2163, la narración se explaya en descripciones de la vida a bordo. A diferencia de las épicas aeronáuticas de Hollywood y su camaradería viril excluyente, aquí tenemos una tripulación formada por cuarenta personas de diversos sexos y nacionalidades (matrimonios incluidos), que trabaja, ama, sufre, se divierte con bailes pop de la Era Espacial y se alimenta con suculentas pastillas de comida sintética. La presencia de una mujer embarazada crea una expectativa adicional: el alumbramiento del primer niño en el espacio.

Al espectador acostumbrado a las frenéticas narrativas que prescriben explosiones, disparos de láser y huidas en cápsulas de emergencia sin solución de continuidad, le admirará ver qué bien rueda una trama centrada en el quehacer de los cosmonautas, sin luchas de egos ni motivos codiciosos que impulsen la acción. En esta travesía todos trabajan por el bien común; en concordancia, no hay personajes centrales: el protagonismo se reparte en el colectivo. A nuestro espectador todo esto le provocará otro *dèjá vu*, esta vez asociado a *Star Trek* (NBC; 1966-1969). No le sorprenderá saber luego que Gene Roddenderry se inspiró en esta película al pergeñar su proyecto de teleserie. Los préstamos —incluidos los uniformes de la *Enterprise*— dicen mucho del espíritu de distensión que animaba en esos años a los realizadores de ambos bandos de la Guerra Fría.

Las rutinas de navegación se alteran cuando el Ikarie XB 1 tropieza con una nave a la deriva. Al abordarla descubren que el vehículo, llamado *Tornado*, dejó la Tierra en 1987 y más tarde sufrió una avería; al parecer, sus tripulantes se mataron entre sí por el poco oxígeno restante (por si hicieran falta más señas, las armas letales llevan inscripciones en inglés). Sin querer, uno de los exploradores activa un mecanismo de autodestrucción y un estallido atómico acaba con el vestigio de una época decadente. El contraste entre las dos expediciones marca la distancia entre el suicida militarismo occidental y el pacifismo socialista: el tributo que rinde el guión al mandato ideológico de la ciencia ficción del Este: la condena del armamentismo nuclear y la agresividad imperialista.

Hemos dicho en otra parte que la radiactividad fue la solución nutricia que en los años 50 incubó al cine de ciencia ficción en Occidente y Japón; su influjo también se siente en esta producción gestada en otras latitudes. Lo notamos en el final explosivo del *Tornado* y después en los rayos letales de la *estrella oscura* que acribillan al Ikarie XB 1; en el primer caso la radiación se vincula al pasado capitalista, en el segundo al costado maligno de la naturaleza. El relato alcanza el clímax: un tripulante enloquece, otros enferman y los demás discuten retornar a la Tierra. De pronto son salvados por la intervención de los moradores del Planeta Blanco que orbita en torno a Alfa Centauro. La salvación y el hallazgo de inteligencia extraterrestre ponen un final feliz al periplo y a la película, un desenlace subrayado por el nacimiento del bebé (otro tema recurrente en *2001*).

El nombre Icarie XB 1, explicó Jindrich Polák en una entrevista, pretendía unir la aspiración mitológica de Ícaro con un código alfanumérico evocador de la tecnología más moderna, y de ese modo sugerir que los habitantes del mañana conjugarán la cultura humanística con el avance

científico-técnico. La escenografía potencia este mensaje optimista. En línea con las visiones utópicas del futuro modernista —blanco, luminoso, colosal—, en la cosmonave dominan los recintos diáfanos (los vastos comedores, los camarotes cómodos, el espacioso gimnasio): un escenario más afín al de un crucero de lujo que a los asfixiantes cubículos de las cosmonaves reales, y a años luz de los claustrofóbicos corredores y tubos de ventilación de la pesimista *Alien* (Ridley Scott, 1979). Sin embargo, los escenarios concebidos para plasmar la grandeza del Cosmos y de las máquinas creadas por el hombre acaban por empequeñecer a los viajeros y, en ocasiones, acrecientan su sensación de aislamiento y soledad: un efecto paradójico que alimenta la tensión narrativa.

Más desiguales se muestran sus efectos especiales. Las maquetas de las naves han envejecido irremisiblemente y el robot doméstico, copia descarada del Robby de *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), ya pertenece al kitsch retrofuturista. Los interiores se lucen mucho más. Los omnipresentes juegos de luces de los tableros y pantallas, la arquitectura imaginativa de los decorados y los motivos y texturas de techos y paredes se conjuran para crear claroscuros expresionistas. La excelente fotografía eleva el blanco a su tonalidad más intensa, el plateado, y la blancura alcanza la apoteosis durante el descenso al Planeta Blanco, cuando una infinita ciudad luminosa cubre la pantalla. Y, envolviéndolo todo, una partitura rica en sonidos electrónicos donde los bip bip popularizados por el Sputnik se alternan con chirridos y gorjeos a ratos eufóricos, por momentos inquietantes. El despliegue de recursos acredita el respaldo oficial a la cinta rodada en el reputado Estudio Barrandov (no había sitio para una serie B en una industria estatal como la checoslovaca).

Ikarie XB 1 se alzó con el primer premio en el Festival Internazionale del Film di Fantascienza de Trieste de 1963, galardón que compartió con *La jetée* de Chris Marker. Con este espaldarazo, Polák desarrollaría en lo sucesivo una solvente carrera de realizador de cine y televisión en Checoslovaquia, alternando la ciencia ficción con otros géneros. Hoy sabemos que Kubrick reparó especialmente en su largometraje mientras preparaba su gesta espacial. El dato, sumado a las influencias apuntadas, confirma el impacto del filme en la ciencia ficción de los años siguientes, en especial en el sub-género de los viajes espaciales. Un impacto revelador de la convergencia en un mismo imaginario futurista de los cineastas de las potencias rivales en la carrera espacial.

Hablada en el checo original y subtitulada en inglés, esta edición viene acompañada por un ensayo de Michael Brooke, historiador especializado en el cine del Este. Una parte la dedica al bizarro recorrido de la obra de Pólak en el circuito estadounidense. Junto con otras producciones del bloque soviético, fue adquirida por American International Pictures. La productora las adaptaba al gusto local cambiando los diálogos, quitando o insertando planos, o, llegado el caso, usándolas de materia prima para montar otras películas. De hecho, Francis Ford Coppola se inició en la industria practicando este canibalismo fílmico, suprimiendo discursos anti-estadounidenses e injertando monstruos donde hiciera falta. Con todo, *Ikarie XB 1* no sufrió grandes mutilaciones, salvo el cambio de título (*Voyage to the End of the Universe*) y un desenlace que convirtió a los tripulantes en alienígenas. Las curiosas traducciones semióticas ponen de relieve el atractivo artístico de la ciencia ficción del Este a la vez que sus inasimilables códigos narrativos e ideológicos.

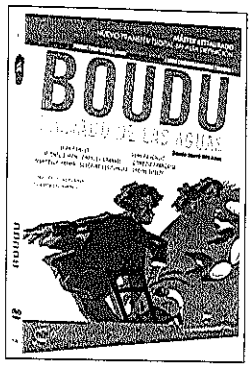
El DVD incluye como extra una entrevista a Kim Newman, crítico de cine británico especializado en terror, cuyos comentarios completan el análisis de Brooke, tanto en lo referente al contexto histórico del filme como a su suerte en manos de American International Pictures.

Mención aparte merece su distribuidora, la británica Second Run, especializada en rarezas desconocidas por el público actual. No podrá aplaudirse lo suficiente su rescate de piezas borradas de la memoria cinéfila. La globalización, bajo la aparente diversidad representada por el exotismo de algunas cinematografías emergentes, en la práctica ha reforzado el dominio estadounidense en la producción, la distribución y la estética; de ahí la importancia de la recuperación de un legado fílmico que el derrumbe del socialismo sepultó. Second Run se precia de reeditar obras con la mayor calidad visual y sonora posible. Este título imprescindible da fe de que no habla en vano.

Pablo Francescutti

BOUDU SALVADO DE LAS AGUAS

Título: *Boudu salvado de las aguas (Boudu sauvé des eaux)*
Distribuidora: A contracorriente Films
Zona: 2 / PAL
Contenido de la edición: 1 DVD más un libreto de 40 páginas formado por los siguientes apartados: sinopsis; artículos «Boudu salvado de nuevo. La restauración de *Boudu salvado de las aguas*», «Presentación de *Boudu salvado de las aguas*» (Christopher Faulkner), «Mi reconciliación con *Boudu salvado de las aguas*» (René Fauchois), «¿Una película "de Michel Simon y Jean Renoir"?» (Pascal Mérigeau) y «Michel Simon o el arte de la desgracia» (Gwénaëlle Le Gras); filmografía; Jean Renoir, director; filmografía de Jean Renoir y títulos de crédito.
Formato: 1.19:1 Máster restaurado. Nuevo *transfer* digital en alta definición.
Audio: francés y castellano / mono 2.0
Subtítulos: castellano
Contenidos adicionales: tráiler, ficha artística y ficha técnica
Precio: 16,99 €



Aparte de un cinema propio desde 1935, Le Balzac, en el distrito 8, la relación del cine francés con Honoré de Balzac presentaba dos extremos: o Antoine Doinel le ponía un altarcillo en *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959) o Boudu escupía sobre las páginas de su *Physiologie du mariage* en *Boudu salvado de las aguas* (Jean Renoir, 1932). De lo primero fuimos siempre testigos oculares, pero de lo segundo solo teníamos noticia, a toro pasado, por boca del personaje de Édouard Lestingois. Solo casi ochenta años más tarde ha podido verificarse la escena y comprender al escandalizado librero de la *rive gauche*. Sí era conocida, claro, la leyenda sobre las circunstancias y exhibición de *Boudu*: la algarabía anarquista que debió provocar el vagabundo *hippy*, como lo calificaba Truffaut, en algunas sesiones en los días de su estreno, en el Cinéma Colisée de Jaques Haïk, en plenos Campos Elíseos (en algún artículo —e incluso el propio Michel Simon en los *bonus* de ediciones en DVD extranjeras anteriores— se cita como sala de estreno —y alboroto, incluida una arrancada de butacas— el Paramount en vez del Colisée, pero la hemeroteca no lo corrobora; hubiera tenido gracia que el asilvestrado Boudu hubiera debutado en el apodado como «Ritz des cinémas parisiens»), su supuesta desaparición de cartel a los tres días (la verdad es que en el «Colisée» aguanta, documentado, por lo menos dos semanas), la airada reacción de René Fauchois, autor