

José Tirado

La història del cinema ha estat lligada, des dels seus inicis, al ferrocarril. La primera pel·lícula, rodada pels germans Lumière l'any 1895, recollia precisament el moment en què un tren arribava a l'estació.

Des d'aleshores aquest escenari ha estat el centre de múltiples trobades i comiats, tal i com Clarence Brown ha escenificat a *Anna Karenina*, Vittorio de Sica a *Estación Termini* i, per suposat, el britànic David Lean a *Locura de verano*, *Doctor Zhivago* o a la magnífica *Breve Encuentro*.

Tot i així, el tren, visualment, ha adquirit rellevància pel seu aspecte imponent, la seva força implacable i la violència dels seus moviments amb què travessa paisatges verges i silvestres. I és que el tren va ser el símbol de la civilització durant el període de les grans colònies britàniques a l'Àfrica i l'Índia, però també dels colons que viatjaren a Amèrica. Per aquest motiu, la tradició cinematogràfica realment lligada a aquest significatiu invent és, sense cap mena de dubtes, l'americana. La inicial *El gran robo del tren*, filmada per Ewin S. Potter l'any 1903, donaria origen al mite del *cavall de ferro*, un dels elements claus del *western*: símbol de progrés, pels colons, i d'amenaça profanadora, pels indis. Resulta complicat pensar en un film que tracti sobre la conquesta de l'oest i que no compti amb escenes ferroviàries, ja que moltes d'aquestes cintes reproduïen precisament l'hostilitat dels nadius davant l'arribada del ferrocarril, com ara *El caballo de hierro* (John Ford), *Union Pacific* (Cecil B. De Mille) o *El valle del destino* (Tay Garnett).

La imatge del ferrocarril en moviment, l'arribada a l'estació, l'encreuament de les vies i tantes altres escenes que aquest aparell ha proporcionat al cinema l'ha convertit en un element clau dins l'imaginari de molts espectadors. No fa gaire temps, es va editar un llibre que pretenia estudiar la relació entre aquests dos importants invents —el cinema i el tren— i es van arribar a comptar més de 100 pel·lícules en què el ferrocarril hi juga un paper protagonista. El següent cicle permet recuperar algunes d'aquestes obres més emblemàtiques.



La batalla del rail
LA BATALLA DEL RAIL
(René Clément, 1946)

Després d'una primera pel·lícula d'animació i diversos curtmetratges, René Clément va realitzar *La batalla del rail*. El projecte es plantejà des del començament com un migmetratge documental, però al llarg del rodatge el film va anar enriquint-se amb diàlegs i situacions de ficció que acabaren transformant la idea inicial en una pel·lícula de gairebé hora i mitja.

La batalla del rail sorgeix de la necessitat de reconstruir la història recent després del segon gran conflicte mundial. Tradicionalment, aquesta presa de consciència, que afectà diverses cinematografies europees, ha estat considerada gairebé exclusiva dels neorealistes italians. També és cert que, tot i que el film de Clément pugui emmarcar-se dins aquest corrent, és probablement una de les poques experiències franceses en aquesta línia. La pel·lícula, realitzada l'any 1946, reproduïa els fets succeïts només quatre anys abans, quan els treballadors del ferrocarril lluitaren insistentment per alliberar la nació francesa de la invasió nazi. Els ferroviaris mostraren la seva resistència a les tropes alemanyes transmetent informació des dels seus trens, facilitant el pas de clandestins al sud de la línia de demarcació, realitzant sabotatges i atacant, fins i tot, un dels combois alemanys.

Però, malgrat l'èxit que va obtenir el film —va rebre el Gran Premi del Primer Festival de Cannes—, Clément no aconseguiria el reconeixement dels grans directors, sinó que, més aviat, va ser un dels cineastes francesos de postguerra que suscità més controvèrsia. Aquest mite aniria creixent pel·lícula rere pel·lícula, ja que cada vegada resultava més complicat trobar una certa coherència entre les seves obres immediates. A partir de *La batalla del rail* els seus films no evoquen una visió pròpia o una actitud que pugui atorgar connexió temàtica, tonal o, fins i tot, estètica a la seva filmografia. Així, molts dels seus films, especialment durant aquesta primera etapa, funcionen com a entitats aïllades de la resta. No obstant, tot i la dificultat per classificar la seva obra, és cert que dins l'ampli ventall de la seva llarga carrera podem trobar pel·lícules de la importància i qualitat de *Juegos Prohibidos*, *A pleno sol* o, per suposat, *La batalla del rail*.

ALARMA
EN EL EXPRESO
(Alfred Hitchcock, 1938)

Alarma en el expreso, film basat en la novel·la *The Wheel Spins*, d'Ethel Lina White, parteix d'una situació totalment normal: una jove que està de vacances coneix, durant un viatge en

És cert que totes les pel·lícules d'Sternberg són autèntics somnis exòtics i eròtics, però cada pla d'El Expreso de Shanghai té una capacitat de suggestió elevadíssima i un potencial romàntic únic



Alarma en el expreso.

altra vegada més, l'habitual combinació de trama detectivesca i humor, on el joc de les aparences queda trastocat definitivament: els ciutadans es converteixen en policies, ja que els agents no ajuden a solucionar el problema —el film que millor exemplifica aquest esquema és *El hombre que sabía demasiado*—. Al mateix temps, *Alarma en el expreso* apel·la a algunes de les debilitats del cineasta, com el gust pels espais reduïts —pràcticament tot el film transcorre dins el tren—, l'ús de maquetes, transparències i altres trucatges —la pel·lícula està íntegrament rodada en un plató— o l'obsessió pels mecanismes la consciència —que en aquest film intervé puntualment per fer creure a la protagonista que tot ha estat un somni, però que en altres films de Hitchcock, com *Sospecha*, *Recuerda* o *Encadenados*, es converteix, fins i tot, en l'eix central de l'acció.

EL EXPRESO DE SHANGHAI (Josef von Sternberg, 1932)

El Expreso de Shanghai, rodada per Sternberg durant la seva segona empresa americana, és la quarta pel·lícula que el director austríac rodà amb una Marlene Dietrich que, aleshores començava a convertir-se en mite.

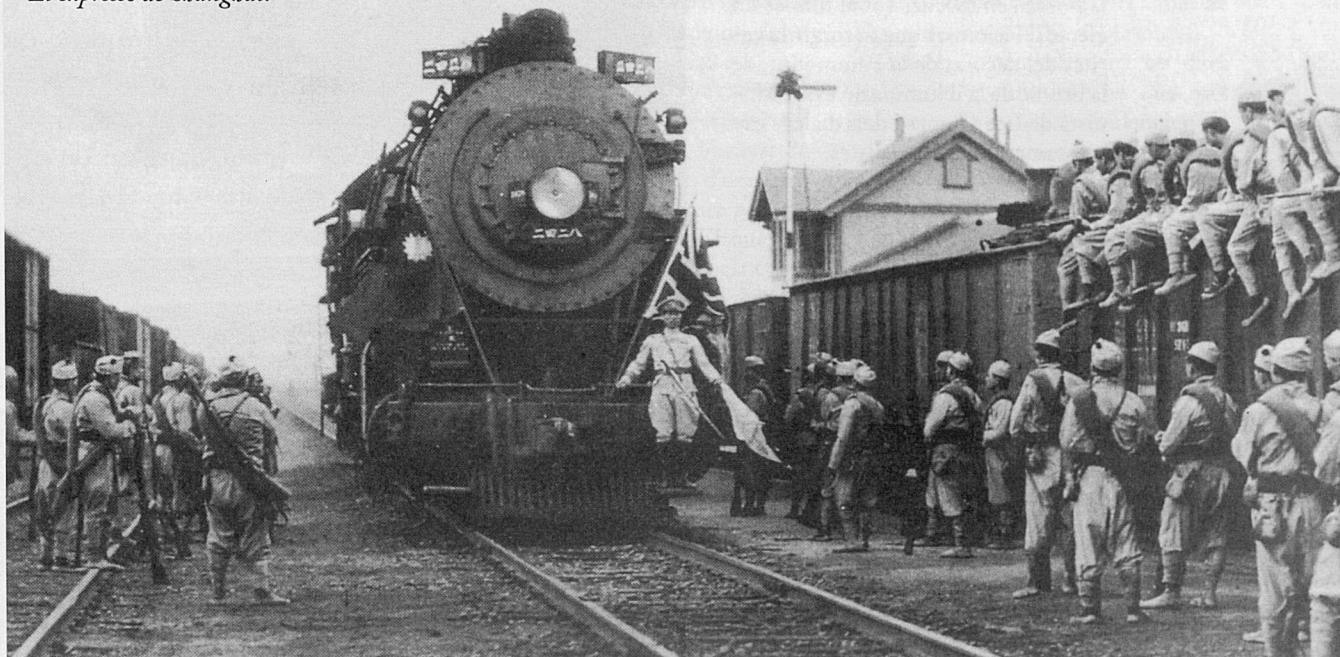
Des que el 1930 Sternberg descobrí l'actriu, abans de realitzar *El an-*

tren des dels Balcans fins a Anglaterra, una anciana. De sobte, el tren s'encalla a la neu i, quan recupera la marxa, l'anciana ha desaparegut. L'heroïna decideix investigar el cas i intentar convèncer la resta de viatgers, però no rep l'ajuda de ningú. Finalment la jove Mrs Henderson acabarà implicada en una xarxa d'espionatge internacional.

En un capítol d'*El cine según Hitchcock* el mestre britànic confessa a Truffaut que aquest projecte havia estat pensat, en un primer moment, per a un altre director —el també britànic William Neil—, de manera que va

haver d'adaptar el guió al seu personal univers, jugant amb l'argument, l'espai i els personatges i, fins i tot, canviant el desenllaç original de la història. Però ningú no diria mai que la idea d'*Alarma en el expreso* no va sorgir del seu cap, ja que en aquest film de l'etapa britànica ja queda dibuixada la seva manera de fer cinema. A part de l'evident interès per fer del tren un objecte filmic —pensem en *Sospecha*, *Recuerda*, *Extraños en un tren*, *Con la muerte en los talones* o en algunes de les seqüències més importants de *La sombra de una duda* i *El número 17*— Hitchcock exhibeix, una

El expreso de Shanghai.



gel azul, la seva relació va acabar superant els aspectes purament professionals, en el sentit que Sternberg s'encarregà personalment de modelar la imatge de la Dietrich i de donar forma al mite en què s'acabà convertint l'actriu: andrògina de perfectes faccions definides per l'acurada il·luminació amb què Sternberg l'envoltava, dona inassequible i de gran duresa. Probablement, ningú no hagi descrit millor el mite de Marlene Dietrich que el cineasta Cocteau: "*Marlene era d'aquelles actrius màgiques, en què el seu nom comença amb una carícia i acaba amb un cop de fuel*". L'actriu està magnífica en aquesta pel·lícula, posada al servei de la seva força interpretativa, però, sobretot, de la seva sensualitat i bellesa.

L'argument de Jules Furthman, posterior col·laborador de Hawks, és el d'un melodrama de sentiments turbulents en què quatre personatges es lliuren a una violenta passió durant el viatge en tren que va de Pequín a Shangai. El capità de bandits Chang, l'oficial anglès Harvey, l'enigmàtica xinesa Hue Fei, i la bella Shangai Lili componen aquesta història d'aventures per una Xina fantàstica, onírica i irreal. És cert que totes les pel·lícules d'Sternberg són autèntics somnis exòtics i eròtics, però cada pla d'*El Expresso de Shanghai* té una capacitat de suggestió elevadíssima i un potencial romàntic únic. Aquest film, com *Marruecos*, *La venus rubia* o *El diablo es una mujer* destaca per l'elaborada sofisticació estètica, per l'elegància del tractament visual i per la carnalitat de la posada en escena. Tot el film és un efecte il·lusióista que fa sorgir la veritat del decorat de la Paramount, de la bruna, de la il·luminació expressioista de Lee Games i dels diàlegs expressament antinaturalistes.

DESEOS HUMANOS (Fritz Lang, 1954)

Deseos Humanos és una lliure adaptació de la novel·la *La bèstia humana*, d'Emile Zola, portada anteriorment a la pantalla per Jean Renoir. Fritz Lang adapta la història al moment en què es realitza el film i l'ubica dins el

paisatge nord-americà, eliminant els elements naturalistes de la novel·la, però mantenint, en el primer guió la màxima del literat francès: tothom porta una bèstia dintre.

No obstant, segons explica Peter Bogdanovich al seu llibre *Fritz Lang en Amèrica*, el productor del film, incitat per la rigidesa del *Codi Hays*, no podia permetre que Lang realitzés una pel·lícula en què tots els personatges fossin dolents, protagonitzada per un maníac sexual i sense *happy end* —ja que el desenllaç de *La bèstia humana*, tant a la novel·la com al film, era explícitament tràgic—. Per aquest motiu, el director es va veure obligat a reconduir la trama al voltant d'un personatge central positiu —un ex-combatent de Corea atrapat en la xarxa de gelosia i venjança del matrimoni Buckley— i a donar certa esperança de futur al protagonista. És probable que, en línies generals, aquestes imposicions redueixin considerablement la perversitat sexual del film de Lang respecte de l'obra de Renoir. Tot i així, no es tracta d'un *remake* d'inferior qualitat, ja que el director alemany aconsegueix fer de *Deseos Humanos* una pel·lícula absorbent i radical fins el punt d'esdevenir una de les seves millors mostres de maduresa i precisió cinematogràfica: cada enquadrament està calculat en funció

del que ha de mostrar, el ritme narratiu és un magnífic exemple de concisió i el distanciament adoptat en els moments de major tensió demostra que posseeix un sentit modelic de l'ús de l'el·lipsi i el fora de camp.

Deseos Humanos és un apassionat drama en què Lang torna a parlar-nos, una vegada més, de l'odi i la venjança de la classe mitjana dels Estats Units. Així, doncs, el film encaixa a la perfecció dins el seu imaginari d'assassins amb remordiments de consciència i de víctimes innocents. Probablement, el film podria inscriure's, fins i tot, dins el gènere del cinema negre, tant per la trama —crim, intriga, *femme fatale* i gelosia— com per la seva estètica —les escenes del tren, l'obscuritat de la nit en què transcorre el film, l'ambient hostil del ferrocarril, etc.—, però el què realment interessa a Fritz Lang és aprofundir en els instints de l'ésser humà, més que fer una pel·lícula de gènere.

Els personatges són víctimes de les circumstàncies que els envolten, acaben sent les titelles d'un fatídic destí encarnat per la figura del tren. I és que Lang fa un ús admirable del tren, ja que aprofita la seva enigmàtica fotogènia i el dramatismes de la seva potència per atorgar-li el caràcter al·lègic d'una passió i uns desigs incontrolables. ■

Deseos humanos.

