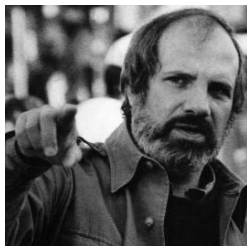


Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 3

5 febrer – 9 març 2008



Brian De Palma

Brian De Palma

► Brian De Palma vist per el mateix

L'ofici de cineasta

"Cada director dirigeix d'acord amb el que li interessa més. No crec que ningú hagi d'imitar-me ni que jo hagi d'imitar ningú. A mi, el que em preocupa és el desenvolupament d'un estil personal, l'ús de la càmera en relació amb el material a filmar. Crec que això s'ha oblidat bastant en els últims temps. Com a jove director, el que em preocupa principalment, fins ara, és desenvolupar una espècie de gramàtica cinematogràfica, la capacitat de poder expressar-me de la manera més clara possible utilitzant plans molt concisos, moments molt estudiats dins la progressió fílmica. Crec que quan dirigeixi pel·lícules en una altra època de la meua vida, diguem d'aquí a deu anys, tindrè la possibilitat de posar tota aquesta sofisticada tècnica al servei de personatges més interessants, d'arguments més significatius. Crec que, en realitat, durant els quatre o cinc últims films, m'he dedicat en principi a desenvolupar un estil que ara vull aplicar a una determinada classe de material."

Brian De Palma, i en això s'assembla a la majoria dels directors nord-americans, manté la idea que ell forma part de l'engranatge d'una gran indústria on tot ha d'estar perfectament mesurat per aconseguir un objectiu, arribar al públic, atraure la seva atenció, fer-lo anar a les sales de cinema i, per damunt de tot, contar-li una història que li interressi: "Has de tenir la capacitat de poder determinar què funcionarà tenint en compte l'acció, la violència o la sexualitat de la pel·lícula. Cal guiar-se per l'instint, encara que moltes vegades el que t'agrada a tu no els agrada als altres. Almenys crec que, a grans trets, he fet pel·lícules dirigides a un públic massiu que té els mateixos gustos que jo. En aquest sentit, sóc un espectador molt impacient. Si vaig a veure una pel·lícula i no m'agrada, perquè sento que l'estructura o la proposta del film no funciona, al cap de cinc minuts ja sóc a la porta. I utilitzo aquest mateix criteri per jutjar les meves pròpies pel·lícules. El que detesto és avorir l'espectador. I si jo m'avorreixo, és perquè hi ha alguna cosa que no funciona bé". En una entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma* encara era més clar en les seves apreciacions: "El problema d'un director de cinema capitalista independent és que diu: "A la merda! A la merda, els estudis! A la merda, el públic! Sóc un artista, i l'únic que vull és agradar-me a mi mateix." Potser ell s'agrada a si mateix, però pot ser que ningú vulgui veure la seva pel·lícula, i dins el sistema americà, això és molt difícil de superar, perquè vivim en un món en què cal triomfar, on no es llegeix *Cahiers du Cinéma* sinó *Variety*. Crec que cal fer les coses veritablement d'acord amb el nombre d'espectadors que es volen tenir". En aquesta mateixa entrevista feia entendre que l'ofici de director de cinema és, per damunt de tot, una elecció professional. "Crec que John (Cassavetes) i jo mateix ens sentim més feliços essent cineastes. No tenim la sensació que haver de comunicar-se amb la Humanitat sigui una feixuga càrrega. No tinc la sensació de disposar-me a escriure el Nou Testament a cada moment. La majoria dels meus projectes triguen

tres o quatre anys a realitzar-se. Mai no em resulta fàcil. Això és, possiblement, el que m'ha salvat. (...) M'esforço a analitzar les meves pel·lícules que no han anat bé per intentar entendre què no va funcionar".

L'estil

Aquí rau el segell característic de l'obra "depalmiana". El seu estil, el que imposa a les seves pel·lícules, és inconfundible: el seu joc amb la càmera, amb el *travelling*—"Quan dues persones es besen, tal com Alfred Hitchcock va descobrir fa molts, molts anys, si vols veure com els dos personatges reaccionen davant el petó, una bona idea és girar al seu voltant. NOTORIOUS! (fent referència al títol original d'ENCADENADOS)"—, amb el muntatge paral·lel i amb la pantalla partida és una cosa que tothom identifica amb la seva obra. En algunes pel·lícules, com ara les comercials *THE UNTOUCHABLES*, *MISSION: IMPOSSIBLE* o *MIS-SION TO MARS*, resulta menys explícit que a, per ser breus, *PHANTOM OF THE PARADISE* o *BODY DOUBLE*, però segueix sent-hi. De Palma és, per damunt de tot, un director visual, un director que anteposa la imatge a la paraula. "És cert que tendixo a centrar-me més en les imatges que en la història, però en la presentació visual s'amaga una gran part del contingut de la cinta. El començament de *SNAKE EYES* et fa sentir com un animal, movent-te per instint, una cosa en relació estreta amb aquesta història" i, pel que fa a això, ningú sembla discrepar. El problema sorgeix quan s'analitza aquest estil visual: "M'agrada fer dos tipus de pel·lícules, precisament perquè són completament diferents. M'agrada fer pel·lícules basades en idees visuals i en idees psicològiques bastant rares, i també m'agraden les pel·lícules de gènere basades en els personatges i la història. Perquè, si fas una pel·lícula motivat per les teves idees visuals, comences a tenir una idea de la seqüència i de la direcció que agafen els personatges en aquest espai. Penses en com quedarà a la pantalla. El contrari seria començar qualsevol cosa que està completament definida i deixar-se conduir pels personatges. A *CARLITO'S WAY* he combinat totes dues coses perquè podia utilitzar les meves pròpies tècniques narratives visualment sofisticades en una pel·lícula conduïda per un personatge. Normalment, no m'agrada filmar escenes on hi ha personatges que parlen perquè trobo que això, visualment, està mancat d'interès. Quan dos personatges parlen, el públic vol veure les seves cares, les seves emocions, i no una càmera que es mou per totes bandes. Haig d'esforçar-me a quedar-me assegut i mirar els actors, mirar què fan". De Palma és un clàssic en la seva concepció de l'espectacle cinematogràfic—la imatge per damunt de tot—, però no ho és en les seves formes. Si entenem per clàssica la narració lineal, en estat pur, el que sempre s'ha identificat, pel que fa a l'estil, amb l'anomenada "càmera invisible", De Palma és tot el contrari: "M'agrada barrejar dos gèneres diferents. M'agraden les pel·lícules que se sustenten en la imatge. He après molt fent aquesta classe de pel·lícules, *thrillers* d'acció o de suspens des de la fi dels setanta. Són purament visuals. Després m'agrada canviar a la direcció oposada, tractar amb arguments que es basen en les emocions dels seus personatges, on es troben for-

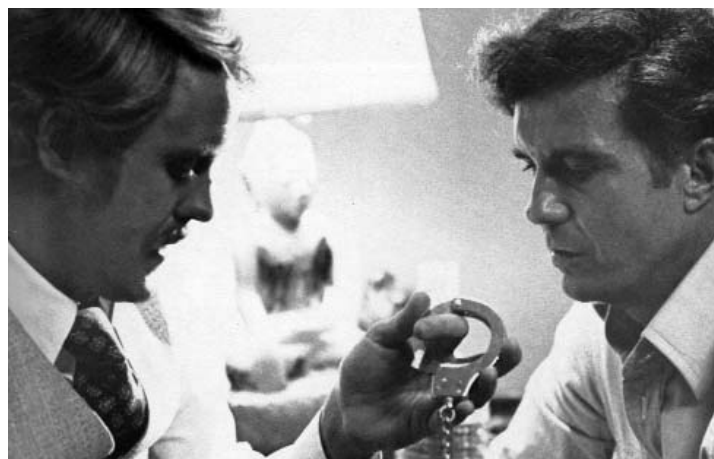


Carrie de Brian De Palma

gats a explicar una història per mitjà d'aquestes emocions. Això, barrejat, pot desconcertar i confondre molta gent, però ho faig expressament, perquè em serveix com a revitalitzant. M'ajuda a canviar d'un gènere a un altre amb rapidesa". Així com li agrada moure la càmera per tot el pla-tó, també té les seves objeccions a l'hora d'utilitzar certs recursos: "No acostumo a fer primers plans, tret que hi hagi alguna raó per fer-ho. Crec fermament que la càmera ha de reflectir el contingut. Sóc molt conscient de la relació de la càmera amb el contingut del material, sempre". De Palma, i quant a això hi ha pocs directors de la seva generació que puguin dir el contrari—potser Martin Scorsese i Woody Allen, cadascun en el seu estil—, ha hagut d'intercalar pel·lícules comercials en la seva carrera per poder realitzar altres projectes més personals—l'exemple més immediat és Clint Eastwood, "obligat" durant anys a recórrer a Harry "el brut" Callaghan com a moneda de canvi per rodar, per exemple, *BIRD* (1988)—, però tampoc li han caigut els anells, per això: "En la meua carrera he assumit molts compromisos amb l'objectiu de l'èxit econòmic per poder fer altres pel·lícules amb una visió més personal. A més, en qualsevol història es pot trobar alguna cosa interessant, un nou estil. Crec que tothom pot fer una obra personal amb un parell de milions de dòlars. No dic que sigui fàcil, però qualsevol ho pot fer. Però si vols fer grans obres, construir decorats com els de *SNAKE EYES* o planificar complicats moviments de càmera, això no es pot fer amb dos milions de dòlars. Necessites fer una pel·lícula que la gent vagi a veure per aconseguir els diners. Jo ja vaig fer petites pel·lícules personals, i tinc ganes de jugar amb altres joguines". Dins la filmografia "depalmiana", com en la de qualsevol altre director, hi ha unes constants que es repeteixen en totes o gairebé totes les seves pel·lícules: "La gent vol trobar connexions entre les meves pel·lícules que poden



The Untouchables de Brian De Palma



Obsession de Brian De Palma

ser-hi o no ser-hi. Una part del treball de creació és inconscient, i de vegades un mateix no s'adona que repeteix coses en tots els seus films. Sempre m'assenyalen les connexions entre els temes de totes les meves pel·lícules, i m'adono que hi són després de parlar amb un crític o amb un admirador que me les assenjala”.

Pel que fa a les crítiques rebudes, el primer que sap com en pot resultar, de dur, és De Palma mateix: “La majoria de les crítiques que han fet a les meves pel·lícules han estat a causa del que estava de moda en aquell moment. Si la pel·lícula va en contra del que es considera èticament correcte en un moment concret, la majoria de les crítiques se centraran en això, més que no en la pel·lícula pròpiament dita. Algunes de les millors pel·lícules de tots els temps van ser destruïdes per la crítica quan es van estrenar”. No obstant, això és una cosa a què tot artista ha d'estar acostumat, i en el cas de l'autor de CARLITO'S WAY, si s'hagués de fer un balanç entre els suports i els rebuigs de la crítica, aquests últims potser serien superiors; a més, l'acarnissament amb què se l'ataca respon a una cosa absolutament visceral i, en alguns casos, desproporcionada. M'atreveixo a assegurar que si Brian De Palma fos un director sense èxit comercial, allò que de vegades es denomina, equivocadament, un autor independent, la valoració crítica seria ben diferent. “Molts dels que les critiquen crec que ni tan sols veuen les meves pel·lícules. Es limiten a llegir-ne les sinopsis i a criticar-les. Sé que sempre genero reaccions polèmiques. Però algú que pot sobreviure a THE BONFIRE OF VANITIES, per no esmentar BODY DOUBLE, i seguir encara en la indústria, crec que pot aguantar qualsevol crítica”. El que sí que és cert és que, moltes vegades, els crítics arribem a ser tan rebuscats que traiem conclusions i trobem punts en comú entre dues pel·lícules a partir de referències que, per una raó o altra, no estan tan clares com podem creure, bé perquè responen a criteris imposats per la pròpia història o per exigències narratives: “Crec que, de vegades, la meva obra ha estat excessivament analitzada. Fas eleccions com ara la perruca rossa que porta Carla Gugino (a SNAKE EYES) per raons estètiques que tenen connexió amb la història, no perquè s'assembli a Angie Dickinson a DRESSED TO KILL”.

Però, si ens refiem de les seves paraules, el que més li agrada, a De Palma, no és, com es podria pensar, dirigir pel·lícules: “Escriure és, sens dubte, el que més m'apassiona. I també quan més entusiasmat em sento és mentre preparo el rodatge. És una fase del treball molt dura i complicada. Has de compondre personalitats, entorns, èpoques... i tot ha de funcionar correctament alhora. És molt difícil”.

A més dels aspectes purament visuals, en l'obra “depalmiana” hi ha, com no podia ser d'una altra manera, unes constants temàtiques i unes obsessions que formen part, d'una manera inseparable, del seu propi estil. Aquestes constants, que en un principi són les que li van permetre definir el seu cinema, acaben convertint-se també en una càrrega feixuga: “Estic cansat de les meves pròpies obsessions: les traïcions, el voyeurisme, la sexualitat desviada... He fet un munt de pel·lícules sobre això, de manera que és refrescant poder explicar altres històries: de gàngsters cubans, de porto-riquenys...”. A propòsit de la presentació de MISSION TO MARS al Festival de Cannes del 2000, declarava a Jean-Philippe Margotton: “Hi ha un moment en què comences a cansar-te de fer els mateixos trucs. Et canses de les teves pròpies obsessions.

És per això que he fet SCARFACE i MISSION: IMPOSSIBLE. Això no vol dir que abandoni el meu univers...”.

Però la gran acusació que s'ha llançat sempre sobre les seves pel·lícules és la de plagiar altres directors, sobretot el mestre britànic Alfred Hitchcock. Li ho han repetit tantes vegades i, a més, ell mateix n'ha reconegut la influència, que sembla que ja no li importa gaire: “Tot això de les etiquetes i la influència de Hitchcock és una cosa que mai no m'ha preocupat. En la meua carrera mai no m'ha importat gens el que pensaven els altres. Sempre he fet el que pensava que era millor per a mi”. Cansat de sentir sempre el mateix, n'ha donat una explicació d'allò més senzilla i comprensible: “Simplement tracto d'utilitzar coses que hagin funcionat abans amb la idea que tornin a funcionar. John Ford també ho feia repetint temes i actors; Woody Allen també, repetint ciutat i actors. Per què no ho puc fer jo? Ara hi he ficat coses de pel·lícules meves perquè no em preguntessin si copiava altres directors còmics”. En un altre moment ho ha negat: “La impressió que miro al voltant per captar seqüències d'altres films per tal d'introduir-les en els meus és ridícula”.

Una de les grans preguntes que es poden fer en parlar d'art en general i de cinema en particular és la de si hi ha obres originals, avui dia. Gosaria dir que ja tot està inventat; podran canviar les formes de presentar i de contar una història, però estem segurs de no haver-la vist abans duent altres vestidures? Brian De Palma, referint-se a les diferents presentacions que es poden donar a una mateixa història, va declarar el següent: “En el fons hi ha dues direccions possibles. O bé el que fas és original, perquè l'expressió del que jo crec que és la substància d'una pel·lícula és la forma visual, o bé, per una altra banda, amb un argument com ara el de CARRIE puc llançar-me per l'estil més barroc que es pot imaginar, però estic obligat a romandre en el món de “les complicitats de col·legial”. Això em permet tenir els peus a terra, no perdre'm en un món a l'estil de Ken Russell on no hi ha cap base real ni emocional a què poder-se remetre i on ell s'accontenta amb “planar”. No hi tinc res en contra, però el problema és que s'oblida completament el públic en fraccionar la narració. Sabeu? Jo era un gran admirador de Godard. Però ara em costa molt, veure les seves pel·lícules. El que va fer, des del punt de vista de l'estil, va ser molt bonic, però és com el cubisme: quan se secciona contínuament la forma es nota el truc; almenys, jo el noto”. En la mateixa entrevista, també va dir: “Sempre hi ha una lluita entre el geni, la innovació, des del punt de vista de l'estil i les formes essencials de la narració cinematogràfica, que, ho haig de dir, sembla que dura molt més”.

Des d'un punt de vista dramàtic, a més dels personatges perdedors que tant abunden en la seva filmografia, De Palma assegura que “m'atrauen els personatges traïdors. A CASUALTIES OF WAR, el personatge de Michael J. Fox és, en el seu gènere, un traïdor. Trencja les regles, encara que sigui per una bona causa, però les causes no compten: un delator és un delator. És el mateix que a LA LEY DEL SILENCIO –ON THE WATERFRONT, Elia Kazan, 1954–: tant és quines siguin les seves raons, fins i tot si són les millors, el personatge de Marlon Brando es converteix en un traïdor. Tant és el que facin o quines siguin les circumstàncies, mai no has de traïr els teus amics ni els teus companys. És una de les regles fonamentals del carrer.”.

Marcial Cantero (Brian De Palma, Cátedra, Madrid, 2000) ▶

▶ L'última peça del puzzle Brian De Palma, la dona fatal i la dona encgada

Afortunadament és lluny el temps en què Brian De Palma era considerat com a plagiari elegant, i això no obstant, poc escrupolós, del mestre Alfred Hitchcock. Com molts grans artistes americans, De Palma ha contornejat una gramàtica fílmica susceptible d'esdevenir un llenguatge universal, dipositari de mites visuals. Pel que fa a ell, serà la del film policíac, la del film negre i la del thriller, amb la de Hitchcock al capdavant. És el mateix món original, de tenebres i d'imatges manipuladores, el que tempta De Palma i Hitchcock; és un mateix gust per l'experiència formal, el que els acosta. Pel que fa a la resta, l'obra “hitchcockiana” és sobretot l'examen del terror moral en el cor d'allò quotidià, i la de De Palma, la repetició obsessiva de la innocència perduda, alhora la del món i la de la imatge. L'expressionisme és una mica la matriu del cinema de Hitchcock. I, en canvi, són el cinema modern i les seves narracions gratuïtament lúdiques el que irriga el cinema de De Palma. La seva força original prové de l'abandó de la modernitat pura que estava de moda als 1965-1970, i que ell dissol en el cinema de ficció narrativa.

Una obra de joventut com WOTAN'S WAKE mostra un gust destacat i desordenat per la referència, evident (el joc d'escacs d'EL SETÈ SEGELL) o més discreta (el despertar del lleó de POTEMKIN), una afeció pel mite (Pigmalió i Galatea, Wotan) i una reflexió naixent sobre la relativitat de la representació (la forma alterna conscientment imatges molt codificades). De fet, algunes altres obres del primer període donen ja la clau del món de De Palma (encara que ens diguin que sempre és fàcil llegir una obra anant cap enrere, aquí la mirada no té altre remei que reconèixer-ho). DIONYSUS IN '69 manifesta una passió per la durada, pel pla llarg, per la interpretació de l'actor i pels cossos, i un desig de declinar la imatge per mitjà de l'*split-screen*. MURDER A LA MOD, una mena de RASHOMON, o del futur SNAKE EYES, convida a mesurar la percepció subjectiva d'una acció. THE RESPONSIVE EYE, que és el recorregut d'una exposició, reformula la mateixa idea. A més d'una predilecció evident per l'art modern i abstracte, De Palma hi afirma que la forma mateixa de l'obra depèn de la posició del qui la mira. Tesi de la relativitat i la sospita, valoració de l'acte tècnic: els films següents ja són aquí. L'amor pel cinema clàssic i els films de gènere (de Hitchcock a Wilder, SUNSET BOULEVARD és un dels seus films fetitxes i DOUBLE INDEMNITY obre el seu nou *opus*, FEMME FATALE) revela a De Palma el seu gust per la manipulació, però també uns universos plens de sentit, ja que els seus films, fins i tot els més complexos en la seva estructura (RAISING CAIN o FEMME FATALE), no tenen pas un discurs buit, no exhibeixen *in fine* la vacuïtat d'una imatge que s'ha ofert com a argument per simplement buidar-se. Les construccions més diverses puntuen la filmografia del cineasta: De Palma reestructura contínuament la seva experimentació formal, tant si revisita un esquema ja explorat com si travessa sobtadament amb una llum nova un gènere ben delimitat. S'hi pot observar el gust per les estructures que encaixen les unes dins les altres (RAISING CAIN), prismàtiques (el sistema RASHOMON a SNAKE EYES, MISSION: IMPOSSIBLE, FEMME FATALE), la indecisió onírica –On és el somni? On

és la realitat? (una altra vegada RAISING CAIN, que és el seu film més controvertit i la seva experiència més radical; CARRIE, DRESSED TO KILL, FEMME FATALE)– i la ruptura de la ficció (el cinema-teràpia de HOME MOVIES, una obra inèdita a França i mostrada en la retrospectiva del Centre Pompidou). O l'enquadrament malencònic i tràgic per mitjà d'un sistema de pròleg i epíleg (CARLITO'S WAY, CASUALTIES OF WAR). O també la identificació errònia dels models (la dutxa de DRESSED TO KILL, el *serial killer* de BLOW OUT i els espectacles de BODY DOUBLE).

Per tant, sí, la imatge és definitivament desflorada per part de Brian De Palma. Però alhora manté un amor boig per la seva virginitat. Això és el que es gaudeix en De Palma quan s'evoca aquell famós "plaer físic de la direcció"; no és pas, gens ni mica, l'absència lúdica de significació (la hipòtesi de l'exercici d'estil), sinó, al contrari, els mrandres de la significació. I vet aquí que es desplega sobtadament, en una explosió formal, conjugant alentiment, música i coreografia del cos. De Palma diu que li agrada l'alentiment perquè permet captar millor l'evolució dramàtica de tots els elements d'una acció. I vet aquí que de sobte s'anuncia la fi del film: els fragments s'encaixen i l'estil subratlla aquest plaer del sentit i l'emoció.

En el fons, aquest gran artista de les formes complexes estima l'ordre. L'ordre de l'obra que troba la coherència en la seva disposició final. A BLOW OUT, Travolta, que és tècnic de so, busca un crít creïble per al seu film, i l'assassinat de Nancy Allen l'hi proporciona. Fi del film: el crít s'afegeix a la pista sonora i el film s'acaba. Com un eco, a FEMME FATALE, Banderas, que és fotògraf, compon el mosaic complex d'una plaça parisenc i no troba fins al final la peça que li falta. El film finalitza amb el puzzle acabat. Però és sobretot la història dels personatges, el que s'acaba. L'ordre en qüestió es revela tant un ordre psico-



Brian De Palma (dreta) amb el director David Cronenberg

lògic com un ordre moral.

Durant massa temps el virtuosisme de l'obra ha emmascarat la seva dimensió tràgica, el seu romanticisme ombrívols i la influència de les imatges cristianes que la travessen. Està bé que De Palma mateix la subratlli, i cada vegada més sovint, d'altra banda. Naturalment, primer de tot es podria pensar en CARRIE i en el seu món de fanatisme religiós. D'una manera menys visceral, menys masoquista i menys malaltissa que Scorsese, De Palma troba en les imatges catòliques una combinació fascinant d'espiritualitat i violència, una barreja que esclata en la crucifixió monstruosa de la mare de Carrie. Més àmpliament, el cineasta veu en el seu SNAKE EYES un dispositiu d'imatges religioses, amb el seu casino infernal i l'hu-racà purificador. MISSION: IMPOSSIBLE jugava a convocar els senyals bíblics. I MISSION TO MARS va ser, per a De Palma, un mitjà per pintar protagonistes meravellats i un viatge metafísic cap als orígens, en un gènere atípic per a ell i que va abraçar amb entusiasme.

L'obsessió per les figures femenines permet fusionar aquestes tendències a priori divergents: la imatge religiosa i la composició conceptual del relat. La dona de De Palma és un somni, una abstracció, una silueta. El Jake de BODY DOUBLE observa cada nit una silueta (disfressada) de dona que el fa fantasiejar. A CARLITO'S WAY, Carlito Brigante segueix Gail amorosament, l'observa enmig de ballarines amb vestits blancs i la veu, finalment, cobrar vida en el cartell acolorit que tanca el film: la silueta es posa a ballar. L'astronauta de MISSION TO MARS, que és vidu, se'n va a donar concreció a un somni d'infant, però també a retrobar la dona perduda. Tots els elements del film declinen aquesta recerca femenina, abans que els protagonistes penetrin en un rostre gegant de dona, abans que siguin acollits per una extraterrestre. I quan

Gary Sinise parteix cap a l'infinit, quan les imatges de la seva vida desfilen davant dels seus ulls, una visió suplementària, mai vista encara al film, s'hi afegeix: la de l'esposa retrobada que aixeca el vel del seu vestit de núvia. On?

Però la dona de De Palma és també un cos eròtic, exhibit, sotmès al voyeurisme. DRESSED TO KILL o CARRIE mostren detalladament el cos de les protagonistes. Aquest esdevé quadre; els primers plans formen com ara blasons del cos femení, i el llarg pla sobre les noies al vestuari de CARRIE persegueix la inspiració eròtica estetitzant de la pintura occidental. Jugant amb el plaer i la incomoditat, l'alentiment hi celebra la bellesa mòbil de les noies.

Abstracta i carnal, la figura femenina es disfressa o s'inverteix. Gail, l'àngel ros de CARLITO'S WAY, balla nua en un club de *strip-tease*. La rossa de BODY DOUBLE es disfressa de morena per crear la imatge fantasmal, mentre que la morena de SNAKE EYES es maquilla de rossa fatal (molt pròxima a l'encarnació final de Laure a FEMME FATALE). Disfressada de rossa, la Carla Gugino de SNAKE EYES és seductora i enganya la vigilància. Quan es treu la perruca i les ulleres, torna a ser innocent. Liz Blake, la *call-girl* de DRESSED TO KILL, encarna bé aquesta barreja perversa que agrada tant al cineasta. El seu ofici i la seva sexy manera de vestir denoten la dona seductora i perduda. Al mateix temps, la seva aurèola de cabells rossos i la seva pell pàl·lida la converteixen en un àngel pur assetjat per l'assassina. Als peus de Kate Miller ensangonada, Liz fins i tot fa la funció d'una *pietà*, una contempladora patètica de mirada estupefacta.

I Laure Ash, la dona fatal del títol? Laure es concreta en una sèrie ininterrompuda d'encarnacions inassequibles. De primer, només és un reflex sobre la pantalla de televisió. El seu cos despulat s'ofereix a l'espectador, però el rostre s'entreveu furtivament. Poc després, ella encarna una fotografia de trets emmascarats per l'objectiu de l'aparell. Un carnet d'identitat traïx i duplica la seva imatge. Aquesta rossa de cabells curts es converteix després en una morena, de Laure la rossa passa a ser Laure la morena. Laure creua el camí de la seva doble, la morena Lily, i ocupa el seu lloc. Els anys passen, i és una Lily rossa, antigament Laure, qui retorna a França. Ella serà tant una rossa freda i nebulosa, com una rossa de cabells esponjosos i postures provocatives. Resumint; una rossa fatal de llargs cabells gairebé ros platí. Les referències abundan: Laure és una dona fatal, lladre i assassina, però rossa; Lily és una figura angelical i sotmesa a un sacrifici, però morena.

Quan, a OBSESSION, Cliff Robertson retroba la dona perduda en una església italiana, Geneviève Bujold sembla gairebé una aparició. Més tard, De Palma submergeix novament la parella en un decorat amb perfum espiritual, un immens cementiri, i evoca els amors místics del Dant. Per descomptat, aquesta aparició només serà una manipulació, i el final revelarà al protagonista la seva equivocació. Però això no impedeix que el film insisteixi en aquesta barreja fascinant i perversa de manipulació i misticisme. De Palma no construeix pas una gran catedral mística i violenta a la manera de CASINO. Els seus films més atípics desvelen més directament la preocupació espiritual (el somni d'evasió i la figura angèlica de CARLITO'S WAY, el sentit del pecat, el somni d'expiació i el final coral de CASUALTIES OF WAR). I només MISSION TO MARS, el seu

film més líric i més contemplatiu, escomet el gran argument metafísic que és habitual en el gènere des del film 2001.

Pel que fa a la resta, en tot el corpus de *thrillers* que FEMME FATALE sembla resumir i redistribuir, De Palma procedeix per mitjà d'enigmes, per tocs. Subratlla ell mateix el seu gust per les fronteres morals netes, amb les nocions del Bé i el Mal (un film com ara FURY es pot presentar com una lluita entre aquestes forces antitètiques). A THE UNTOUCHABLES, Eliot Ness i Malone col·loquen la seva croada antimàfia sota el senyal de l'Església, de l'espiritualitat, reforçant-ho amb el vitrall i la posició de pregària. En aquests mateixos UNTOUCHABLES, com també a DRESSED TO KILL, un personatge moribund dóna a un altre una missió moral de venjança. I quan, a DRESSED TO KILL, Liz Blake rep aquesta missió de la mà ensangonada de Kate Miller, la seva mirada queda engegada de sobte pel reflex blanc de la navalla d'afaitar de l'assassina. Un engegament que combina el voyeurisme (Liz entreveu el rostre de l'assassina) i el toc místic (ella es queda com ara enlluernada per una visió).

Per una ironia cruel, en aquesta mateixa DRESSED TO KILL, Kate, una esposa infidel, contrau, potser, la sífilis, però, en tot cas, es fa assassinar amb una navalla poc després. A RAISING CAIN, una dona adúltera somnia el seu càstig en un malson: ella es veu empalada per una llança que pot representar la fletxa de la justícia. El film es construeix sobre el retorn del motiu de l'agulla: busques dels rellotges, dels rellotges de pèndol, però sobretot l'agulla / fletxa del rellotge de sol que amenaça l'heroi salvador. De Palma sembla voler subratllar alhora els remordiments i els conflictes de consciència, per finalment castigar els autèntics culpables. En un final operístic molt característic, el malvat segrestador d'infants dispara ell mateix sobre la fletxa del rellotge de sol i salva, en contra de la seva voluntat, la vida del protagonista. Pensem en aquest tipus de composició amb detalls reveladors quan veiem FEMME FATALE. Tres o quatre motius puntuen el film: la serp, el penjoll de llum, el mosaic i el quadre de Millais *La mort d'Ofèlia*. Hi ha una joia en forma de serp que acompanya els dos amants culpables de l'inici; hi ha una forma serpentina que adopta el cable que es fica dins la sala de control i també hi ha un bucle hipnòtic i serpentejant traçat pel bolero del compositor Ryuichi Sakamoto. Una serp de cobdícia i de pecat, potser, que el penjoll redimeix. Curiosament, l'objecte apareix a la televisió a casa de Lily. Ella el dóna, molt més tard, a un camioner. I vet aquí que davant el lloc recurrent del film, al peu d'una gran església que recorda OBSESSION, un fotògraf espera que passin els núvols i que hi torni a haver llum. Un raig de sol cau llavors sobre el penjoll penjat al retrovisor interior del camió i encega el xofer, que es desvia de la seva ruta i... salva la còmplice de Laure, en matar/castigar els dos traïdors vestits de negre, que moren empalats. A De Palma li agraden, aquests finals sagnants que recorden menys el film negre que les tragèdies cristianes del Renaixement. FEMME FATALE està plena d'imatges misterioses del mateix estil. Com ara aquells infants del cor que veu a l'església i que Banderas es torna a trobar un altre cop travessant el carrer. Com, sobretot, aquella imatge de la dona que cau i la dona ofegada, icona publicitària declinada nombroses vegades al llarg del film i de sobte transformada al final en un pla oníric de



Scarface de Brian De Palma

Laure, nua en un univers aquàtic entre dos mons i entre dos temps. FEMME FATALE juga a alterar les regles del film negre. S'hi troba alhora l'amor a la imatge equivocada i manipulada, així com una interrogació estranya i fascinant sobre el destí, la providència i els senyals. L'obsessió de la violència religiosa preludia en De Palma, d'una manera més conscient en l'obra recent, una qüestió espiritual o místi-

ca, deliberadament incompleta. Aquest és l'art d'un autèntic barroc en l'obra del qual el puzzle o la disfressa accoten la revelació fulgurant del sentit més vast, per mitjà del toc i de l'aparició.

És lluny el temps de les crítiques contra un De Palma plagiar. Ben o mal acollit, cadascun dels films d'aquest cineasta romàntic, conceptual i pessimista, però mai cínic envers els seus protagonistes, és esperat i després celebrat,

o bé denigrat i més tard redescobert. Un senyal suplementari, si és que calia, de l'espai immens que ocupa en el paisatge contemporani del cinema narratiu americà, el d'un experimentador constant en el cor de les tradicions visuals de què li agrada alhora subratllar i sacsejar les certituds.

Pierre Berthomieu (La dernière pièce du puzzle, *Positif*, núm. 495, maig del 2002) ▶

BIBLIOGRAFIA: BRIAN DE PALMA

Monografies:

- 15 ans de cinéma américain. Nicolas Saada (ed.). Paris: Cahiers du cinéma, cop. 1995.
- Batlle Caminal, Jordi. *Brian De Palma: el deslumbrante manipulador*. [Barcelona]: Manga Films, 1998.
- Bisoni, Claudio. *Brian De Palma*. Recco-Genova: Le Mani, 2002.
- *Brian De Palma*. Giacomo Caruso (ed.). Venezia: Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1994.
- Cantero Fernández, Marcial. *Brian De Palma*. Madrid: Cátedra, cop. 2000.
- *El Cine americano actual*. Nicolas Saada (ed.). Paris: Cahiers du cinéma; Madrid: JC, cop. 1997.
- Colmena, Enrique. *Brian De Palma*. Madrid: Ediciones JC, 1987.
- Comas, Àngel. *Los Intocables de Eliot Ness*. Barcelona: Dirigido, cop. 1997.
- De Palma, Brian. *Brian De Palma: entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*. Paris: Calmann-Lévy, 2001.
- De Palma, Brian. *Brian De Palma por Brian De Palma*. Barcelona: Alba, 2003.
- Gelmis, Joseph. *El Director es la estrella*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Margareto, Ramón. *Brian De Palma*. Madrid: Imagfic, 1991.
- Moldes, Diego. *La Huella de Vertigo*. Madrid: JC, cop. 2004.
- *Projections 5*. John Boorman, Walter Donohue (ed.). London, Boston: Faber and Faber, 1996.
- Pye, Michael; Myles, Lynda. *The Movie brat: show the film generation took over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston, cop. 1979.

Articles de revista:

- Alion, Yves. *Femme fatale - Entretien avec Brian De Palma*. "Avant-Scène du Cinéma", no 512 (mai 2002), p.93-98.
- Anger, Cédric; Katsahnias, Iannis; Jousse, Thierry. *Le Simulacre simulé / Le Monde-regard de Brian De Palma*. "Cahiers du Cinéma", no 507 (nov. 1996), p.12-19.
- Arroyo, José; Strick, Philip. *Misión: sublime*. "Sight & Sound", no 7 (July 1996), p.18-21, 46-48.
- Assayas, Olivier. *La Place du spectateur*. "Cahiers du Cinéma", no 368 (févr. 1985), p.32-34.
- Babington, Bruce. *Twice a victim: Carrie meets the BFI*. "Screen", vol. 24, no 3 (1983), p.4-18.
- Baecque, Antoine de; Katsahnias, Iannis. *Le Cauchemar d'Eriksson*. "Cahiers du Cinéma", no 427 (janv. 1990), p.34-38.
- Bruno, Edoardo. *Il Gioco soverso*. "Filmcritica", no 313 (1981), p.138-140.
- Burdeau, Emmanuel; Delorme, Stéphane. *Brian De Palma, le master mind*. "Cahiers du Cinéma", no 529 (nov. 1998), p.26-33.
- Burdeau, Emmanuel. *J'ai mis en suspens ma série de films cyniques*. / *Mission to Venus*. "Cahiers du Cinéma", no 546 (mai 2000), p.36-48.
- Chion, Michel. *De l'écoute comme désir*. "Cahiers du Cinéma", no 333 (mars 1982), p.54-56.
- Corliss, Richard. *By the book*. "Film Comment", vol. 27, no. 2 (Mar. 1991), p.37-38, 40-42, 44-46.
- Daney, Serge. *Entretien avec Brian De Palma*. "Cahiers du Cinéma", no 334-335 (avril 1982), p.14-18, 127.
- De Voghelaer-Martin, Nathalie. *Obsession*. "Cinéma Action", no 114 (Jan. 2005), p.167-171.
- Douchet, Jean. *Douchet décortique De Palma*. "Cahiers du Cinéma", no 326 (1981), p.4-5.
- Esposito, Lorenzo. *Cronache marziane / Viaggio nel tempo*. "Filmcritica", no 506-507 (2000), p.301-306.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Esposito, Lorenzo. *L'Alba de morti viventi*. "Filmcritica", no 515 (2001), p.243-248.
- Eyquem, Olivier. *Horror show (Phantom of the Paradise)*. "Positif", no 168 (1975), p.56-57.
- Fernández Valentí, Tomás. *Películas con (o sin) trampa?: hacia una nueva narrativa*. "Dirigido por...", no 331 (2004), p.44-51.
- Freixas, Ramón. *Vestida para matar*. "Dirigido por...", no 319 (2003), p.71-72.
- Gandini, Leonardo; Boschi, Alberto. *Gioco di guardi in un thriller-mélo*. "Cineforum", no 379 (nov. 1998), p.21-25.
- Garsault, Alain. *Un vrai moderne*. "Positif", no 253 (1982), p.65-67.
- Garsault, Alain. *Scarface*. "Positif", no 279 (1984), p.52-53.
- Guérif, François. *Le Fantôme de la cinémathèque*. "Jeune Cinéma", no 106 (1977), p.25-29.
- Gutman, Pierre-Simon. *À propos du Dahlia noir de Brian De Palma - L'élégance du...* "Avant-Scène du Cinéma", no 555 (oct. 2006), p.78-80.
- Hampton, Howard. *Return for your life: TV's search and destroy mission*. "Film Comment" no 4 (1996), p.46-49.
- Hardesty, Mary. *Cain's cameraman is able ally*. "American Cinematographer" vol.73, no 11 (Nov. 1992), p.69-70, 72.
- Harrell, Alfred D. *The Untouchables: a search for period flavor*. "American Cinematographer" no 7 (July 1987), p.82-86, 88-90.
- Henry, Michael. *L'Oeil du malin (à propos de Brian De Palma)*. "Positif", no 193 (Nov. 1977), p.32-33.
- Huppert, Isabelle. *Brian De Palma*. "Cahiers du Cinéma", no 477 (mars 1994), p.79-81, 83.
- Keough, Peter. *Out of the ashes*. "Sight and Sound", vol. 2, no 8 (Dec. 1992), p.14-15.
- Krohn, Bill. *La Carte du désert*. "Cahiers du Cinéma", no 399 (1987), p.22-24.
- Lalanne, Jean-Marc; Joyard, Olivier. *Histoire d'un oeil*. "Cahiers du Cinéma", no 568 (2002), p.100-104.
- Lenne, Gérard. *L'Opera de Capone*. "Revue du Cinéma", no 431 (1987), p.50-53.
- Lerman, Gabriel. *De Palma cita a De Palma*. "Dirigido por...", no 321 (2003), p.62-69.
- MacLean, Robert. *The Fury: the metaphysics of communication*. "Literature/Film Quarterly", no 2 (1986), p.122-133.
- Masi, Stefano. *Greetings, hi, Mom*. "Bianco e Nero", no 3 (1979), p.110-113.
- McBride, Joseph. *Una sensacional oportunidad*. "Nickel Odeon", no 29 (2002), p.24-27.
- Padrol, Joan. *Banda sonora*. "Dirigido por...", no 337 (2004), p.76-77.
- Pezzotta, Alberto. *Melodramma e manipolazione in Brian De Palma*. "Filmcritica" no 372 (1987), p.136-144.
- Philippon, Alain. *Le Psychiatre était blonde*. "Cahiers du Cinéma", no 326 (juil/août 1981), p.60-61.
- Pizzello, Chris. *Ringside riddle*. "American Cinematographer", vol. 79, no 8 (Aug. 1998), p.52-59.
- Pizzello, Stephen. *Darkest noir*. "American Cinematographer", vol. 87, no 9 (Sept. 2006), p.32-49.
- Portal, M. *Body Double*. "Jeune Cinéma", no 166 (avril 1985), p.44-46.
- Prédal, René. *The Fury*. "Jeune Cinéma", no 117 (mars 1979), p.47-48.
- Rafferty, Terrence. *De Palma's American dreams*. "Sight and Sound", vol. 53, no 2 (Spring 1984), p.142-146.
- Rauger, Jean-François. *La Mort aux trousses / Passage de la boule blanche*. "Cahiers du Cinéma", no 478 (avril 1994), p.33-37.
- Roberti, Bruno. *Conversazione con Brian De Palma*. "Filmcritica", no 429 (1992), p.484-485.
- Romney, Jonathan. *Out of the ashes / Raising Cain*. "Sight and Sound", vol. 2, no 8 (Dec. 1992), p.46-47.
- Ross, Philippe. *Scarface*. "Revue du Cinéma", no 392 (1984), p.32-34.
- Rouyer, Philippe. *Brian De Palma*. "Positif", no 495 (2002), p.58-70.
- Rouyer, Philippe; Vachaud, Laurent. *L'Actualité: Brian De Palma*. "Positif", no 397 (mars 1994), p.13-21.
- Russo, Eduardo A. *El Imperio de los signos / El Sueño de los heroes*. "El Amante Cine", no 80 (1998), p.7-11.
- Sloane, Judy. *Inside Hollywood: No more Mr Nice guy...* "Film Review", no 669 (May 2006), p.26-27.
- Smith, Gavin. *Bodycount*. "Film Comment", no 4 (1989), p.49-52.
- Smith, Gavin. *Dream Project: the name of the game is déjà vu in Femme Fatale*. "Film Comment", vol. 38, no 6 (Nov. 2002), p.28-31.
- Soncini, Alberto. *Macchinazione della mente*. "Cineforum", no 421 (2003), p.29-31.
- Vachaud, Laurent. *Mission: impossible. Autodestruction*. "Cahiers du Cinéma" no 429 (1996), p.25-28.
- Vernaglione, Paolo. *Gangster-mix, superfici scivolose*. "Filmcritica" no 372 (1987), p.144-146.
- Villani, Vivien. *Aspects wagnériens: Femme fatale*. "Vertigo" no 27 (2005), p.38-40.
- Viviani, Christian. *Snake Eyes: sous la peau du serpent*. "Positif" no 454 (déc. 1998), p.38-40.
- Walker, John. "Films and Filming" vol. 16 no 3 (Dec. 1969), p.43-44.
- White, Armond. *Brian De Palma, political filmmaker*. "Film Comment" vol. 27, no 3 (May 1991), p.72-76, 78.
- Williams, Linda Ruth. *No sex please we're Americans*. "Sight & Sound", no 1 (2004), p.18-20.

Pel·lícules:

- *The Black Dahlia (La Dalia negra)* (DVD). Estats Units, 2006. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Blow Out (Impacte)* (VHS). Estats Units, 1981. V.C.
- *Body double (Doble cuerpo)* (DVD). Estats Units, 1984. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Bonfire of the vanities (La Hoguera de las vanidades)* (VHS). Estats Units, 1990. V.O.S.E.
- *Carlito's way (Atrapado por su pasado)* (DVD). Estats Units, 1993. V.O.S.E.
- *Carrie* (DVD). Estats Units, 1976. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Casualties of war (Corazones de hierro)* (VHS). Estats Units, 1989. V.O.S.E.
- *Dressed to kill (Vestida para matar)* (DVD). Estats Units, 1980. V.E.
- *Femme Fatale* (DVD). França, 2000. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *The Fury (La Furia)* (DVD). Estats Units, 1978. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Greetings (Saludos)* (DVD). Estats Units, 1968. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Home movies (Una familia de locos)* (DVD). Estats Units, 1979. V.O., V.E.
- *Mission: Impossible (Misión Imposible)* (DVD). Estats Units, 1996. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Mission to Mars (Misión a Marte)* (DVD). Estats Units, 2000. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Obsession (Fascinación)* (VHS). Estats Units, 1976. V.O.S.E.
- *Raising Cain (En nombre de Caín)* (VHS). Estats Units, 1992. V.O.S.E.
- *Scarface (El Precio del poder)* (DVD). Estats Units, 1983. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *Sisters (Hermandad)* (DVD). Estats Units, 1973. V.O., V.E.
- *Snake Eyes (Ojos de serpiente)* (DVD). Estats Units, 1998. V.O., V.O.S.E., V.E.
- *The Untouchables (Los Intocables de Eliot Ness)* (DVD). Estats Units, 1987. V.O., V.O.S.E., V.E.