



prima.doc
a.carol
15-2-90i
17-3-90f
17-8-90r

PRIMA DOBLE

(*"DOUBLE INDEMNITY"*)

par Alfred Carol



Sensació d'haver vist una peça perfecta. Un tòpic dir que les pel·lícules americanes dels anys quaranta - les del "cinema negre" en particular - tenen unes característiques encantadores - en el sentit d'encanteri, sí -, que se'n surt enlluernat. Ara bé, un tòpic agradable i que s'ha de perdonar amb indulgència, més, si hom us conta els motius d'aquesta sensació.

Posta en escena que deixa bocabadat. La preocupació principal: l'economia; qualsevol pla que no cal, no hi és, i qualsevol pla que pot ajudar a explicar - més aviat mostrar, fer viure - la història, hi és, i hi és de la manera que cal. Una posta en escena funcional, es podria dir, i tan contents. Però tractant-se de Billy Wilder (i d'altres com ell) això seria una banalitat pedant. És clar, resulta que Wilder va néixer el 1906 a Viena! Això el fa un home d'una categoria artística diferent, amb un rerafons privilegiat: no cal fer la descripció de la Viena de principis de segle, prou que ho sabeu: Karl Kraus, Adolf Loos, Robert Müsil, Hugo von Hofmannsthal i un súper etcètera de potser encara millors que aquests. - Això que te que veure amb la planificació d'una pel·lícula? Es clar que sí: cada pla de "Double Indemnity" porta la sublimació de la carrega expressionista del "Blaue Reiter" passada pel sedàs racionalista del *Bauhaus*.

L'element funcional domina, evidentment, una "mise en scène" basada en l'eficàcia, molt semblant a la de "To Have and Have not" o "Casablanca" - pel·lícules de la mateixa època i que pertanyen a allò que se'n diu cinema negre. Hi ha, però diferències: "To Have and Have not" és de to èpic i secundàriament líric; moltes escenes a l'aire lliure en combat amb la natura - la pesca de gran volada - o amb els enemics - els feixistes de Vichy -. "Casablanca" te un to extremadament líric, quasi tango/trobadoresc; escenes principals en ambients romantitzats: el Casino, el despatx de Rick, els carrers morescs de Casa. "Double Indemnity" és una tragèdia, una tragèdia on les passions violentes dels personatges son ombres que es projecten en habitacions fosques, en interiors de cotxes, en carrers en penombra. Els indrets manquen de romanticisme. La casa de Phyllis de fora sembla atractiva - és un dels pocs plans exteriors ensolellats del film - però per dins apareix sense encant i a mida que avança el drama, sòrdida. Dos seqüències s'aparten de l'ambient general angosant: quan Walter surt a passejar amb Lola - l'únic personatge innocent? - i

contemplen les llums de Los Angeles des d'un bosquet enlairat, i al final quan en Neff acaba la seva confessió i es comença a encaixar amb ell mateix: es veu l'albada que s'estén sobre la ciutat amb un nova claror que no s'havia vist en el film.

Cada pla està treballat amb cura extraordinària dins d'una tònica de sobrietat molt estricta: la composició del pla, la posició de la càmera i no diguem la il·luminació com un dels elements claus per donar l'ambient fatalista. L'encadenament dels plans en seqüències aconsegueix transmetre l'expressió desitjada sota una crosta de pura eficàcia. Exemple excepcional de "mise en scène" aparentment "transparent" que necessita una segona visió per descobrir els mecanismes amagats utilitzats per sacsejar i conduir les emocions de l'espectador. Val la pena de comparar amb els telefilms de "lladres i serenos" que utilitzen una "mise en scène" semblant, però que, ben mirada, només revela banalitat i anant bé, ofici mecanitzat.

Bo de remarcar alguns tocs de caire clarament expressionista: la famosa baixada d'escales amb primer pla del turmell amb la cadeneta, la cigarreta tacada de sang que Neff es treu de la butxaca de l'infern al final; el "numeret" per encendre el cigar cada vegada que Keyes vol fumar, utilitzat com a "leit motive", que a l'escena final s'inverteix - Keyes encén la cigarreta de Neff. També es juga amb els elements d'aquesta escena - mistos i cigarros - quan Neff s'està a la plataforma i es vol treure de sobre un testimoni emprenyador. Colpidora l'escena en què Neff, ja mig dessagnat, es posa en marxa per anar fins a la frontera mexicana, més de mil milles, i cau al cap de poques passes: la càmera en contrapicat ens dona una imatge punyent del "désarroi" del protagonista, de la seva petitesa i inconsistència en front de la tasca que ha escomès.

Res d'esquema temporal línia; hi ha dos temps que avancen en paral·lel a la vista de l'espectador: el temps actual, en què Neff, el protagonista, ens conta com ha començat a embolicar-se-li la troca; és el temps del començament del final de la seva història: la seva progressió es visible per l'extensió de la taca de sang al voltant del forat a l'espatlla de l'americana de Neff (de primer, en les escenes inicials, no estem segurs que sigui el forat d'un tret). El temps del relat de Neff - el gruix de la història - on ens enterem del que li ha passat i com a arribat a tal punt.

Aquests dos temps s'entretreixeixen tot al llarg de la pel·lícula fins a atrapar, el cap del temps passat, la cua del temps present; a més, Neff grava el seu relat en un magnetòfon, en forma de missatge - deixat al temps futur - destinat a Keyes. Tanmateix, les imbricacions temporals - temps fora de l'espai de la imatge - son encara més embolicades, car cap el final del relat descobrim que, sense que Neff ni nosaltres ens en adonéssim, Keyes havia estat present durant bona part - quanta, no ho sabem - de la confessió de Neff al magnetòfon i que, per tant, allò que havia de sentir després, ho ha sentit durant.

El magnetòfon és el missatger perfectament neutre a qui es diu allò que no es pot dir, amb l'esperança conscient o inconscient de què el missatge arribi a orelles del destinatari impossible: Keyes li comunica les seves impressions sobre la innocència de Walter, quasi una declaració d'amor; Neff li respon amb la confessió de la seva infidelitat. Neff es desfà - la taca de sang s'estén -; les seves restes es recullen en el cilindre del magnetòfon.

El magnetòfon es la comunicació entre el temps del qui relata, el temps del relat i el temps avenir.

La part del relat en si, és una narració en primera persona en la qual les escenes narrades son incisos descrits en present - "flash backs" -. Quan convé el narrador - veu en "off" - intervén per comentar o aclarir aquestes escenes del passat.

Tot plegat, la història de Neff és al mateix temps especulació de Neff sobre els fets i presa de consciència de Keyes sobre la vertadera personalitat de Neff a través

d'aquests fets. La confluència dels tres corrents dona lloc a l'escriuidora escena final: Neff per terra, Keyes agenollat que li encén el cigarret,
- "Do you know why you never suspected me?" diu Neff, tot xuclant la cigarreta xopa de sang, i respon ell mateix "because I was too close to you, I was across the desk".
- "You were closer than that" conclou Keyes, mentre se sent la sirena de l'ambulància que s'acosta.

La pel·lícula és una tragèdia si és tràgica la situació d'aquell que s'enfronta al seu entorn en una comesa condemnada al fracàs i que el portarà a la destrucció. Tothom llevat d'ell - especialment els espectadors -, veu que Walter serà perdedor, i que serà perdedor per què te una apreciació equivocada de la situació, i te, encara més, una concepció equivocada d'ell mateix. S'imposa un repte desproporcionat amb les seves pròpies facultats; i com a les tragèdies gregues, hi ha qui és perfectament conscient de d'aquestes limitacions i el manipula. Oedip Rex: la ceguesa de l'enteniment d'Oedip el porta fatalment a emprendre una investigació que acabarà en desastre. Els deus, que coneixen perfectament la poca solta d'Oedip, prediuen el desastre, no el provoquen pas. A "Double Indemnity", Walter Neff és l'heroi que s'embarca en una aventura que està molt per sobre de les seves possibilitats emocionals i morals; es passa tota la pel·lícula despistat: no veu per on van els tiros. Phyllis el clixa de seguida i se'n aprofita sense miraments. Phyllis és el personatge lúcid (Wilder?), desenganyat i cínic, però tanmateix humà - Tirèsias?. El personatge que mira d'aplicar a la seva escala personal els principis que regeixen les relacions socials de la societat que l'envolta; els personatges que ella mira de timar, enganyar i eliminar (el seu marit, Walter, el sonat del nóvio de la seva filla) son personatges sense cap categoria moral ni humana; com els podríem compadir? Wilder no ens ho demana pas. Però Phyllis no es decideix a rematar Neff, probablement perquè s'adona - en aquell moment - que ella és també una pobre noia lluitant contra un "tinglado" que la supera de bon tros, i que en aquesta lluita va perdent els últims residus de humanitat que li queden: la mort de Phyllis és pràcticament un suïcidi "out of despair". Phyllis per Walter és el fat, l'oracle que el porta fora de tino. Keyes és el cor, la veu del comú, de la majoria silenciosa, dels que combreguen amb els valors corrents de la societat i creient-se llestos van enganyats; te bon cor però el seu sentimentalisme no l'impedeix d'avisar la policia (l'ambulància) perquè vingui a apressar Neff ferit.

Walter sempre està tràgicament equivocacat: creu en Phyllis quan aquesta l'enganya; es malfia i la mata quan ella està "au bout du rouleau" i probablement es sincera. El gest final de Phyllis és una apoteosi catàrtica - sacrifici final purificador. Walter acaba com un miserable i amb prou feines si se'n adona.

Wilder ens deixa enlluernats.