

als anys setanta. Entre els homenatges de *Death Proof*, n'hi ha un d'implícit a Cabrera Infante. L'escriptor cubà, que aleshores feia poc que havia mort, va ser el guionista, amb el pseudònim de Guillermo Cain, de *Punto límite: cero (Vanishing Point, 1971)*, la *road movie* dirigida per Richard C. Sarafian a la qual fan una elogiosa referència les especialistes en el doblatge d'escenes d'accio (una de les actrius, Zoe Bell, va doblar Uma Thurman a *Kill Bill*) quan lamenten que el cinema d'ara utilitzi els recursos digitals en detriment de les antigues formes artesanals. Formes que vindica Tarantino amb la realització de *Death Proof*. Aquesta vindicació té el seu punt culminant en la persecució final en cotxe d'un psicòpata que mata noies a la carretera. Tarantino executa aquesta venjança femenina amb un talent (i també s'ha de dir que unes condicions de producció) amb el qual marca notables distàncies respecte a la factura dels films que vol homenatjar, posant en certa manera en qüestió el cànon cinematogràfic. És possible preguntar-se, però, si el fet de nodrir-se de tants de subproductes (entre els quals algunes escombraries cinematogràfiques) fa que el film sigui una broma pel gaudi propi del director, comptant amb la complicitat dels incondicionals i dels subgeneres als quals homenatja, tot i que la seva habilitat i la seva energia cinematogràfica fan que qualsevol espectador pugui enganxar-se a la festa mentre dura.

Arribant, finalment, a *Inglourious basterds*, l'homenatge al cinema (i l'exercici de vampirisme cinèfic) pren una altra dimensió, que és gloriosament alliberadora. El joc de la ficció es muda en justícia poètica. La pel·lícula, com el lector deu saber l'hagi vist o no, està ambientada a la França ocupada per l'exèrcit alemany. S'ha de dir, però, que no apunta que estiguï basada en cap fet real, sinó que es presenta amb el «Temps era temps» del conte. En tot cas, instal·lada en el terreny de la ficció, la pel·lícula té com a personatges principals un oficial nazi que caça jueus; una noia jueva que escapa de la matança de la seva família i que,

passat el temps, regenta un cinema a París; un grup de soldats nord-americans, sobretot jueus, que fan accions punitives contra els nazis i que han integrat altres «bastards», com ara uns alemanys dissidents i un crític de cinema anglès; una actriu alemanya que, fent d'espia pels aliats, està inspirada en els rumors sobre que Zarah Leander, icona del cinema nazi, era una agent doble que treballava pels soviètics; i també un soldat alemany que s'ha interpretat ell mateix en un film de propaganda que glorifica una seva gesta com a francotirador.

Com Chaplin amb *El gran dictador* i Lubitsch amb *To be or not to be*, on el cinema triomfa sobre el nazisme, a *Inglourious basterds* Tarantino fa que una pel·lícula destrueixi el Tercer Reich

En començar la seqüència inicial, que pràcticament és el llarg preludi de la pel·lícula, filma una casa de pagès de la França ocupada com si estigués enemic de l'Oest americà. Hi ha detalls de la planificació, com ara el fons que es divisa a través de l'obertura d'una porta, que fan pensar en *The searchers* de John Ford. Al final de la seqüència, on el coronel Landa descobreix la família jueva amagada en el soterrani de la casa, una noia s'escapa (Shoshana Dreyfuss) desconeixent que el seu destí és una sala de cinema de París on podrà executar una venjança. A partir d'aquí, sense abocar-se a l'acció i recrear-se en la violència, Tarantino construeix un film de guerra pràcticament en espais tancats, donant joc a les llargues seqüències amb una dilatació hitchcockiana del temps i amb l'abundància verbal (una altra marca de la casa) d'uns diàlegs que, burlant-se de la tendència del cinema nord-americà de fer parlar tothom en anglès, intenten justificar, ni que sigui de manera irònica, l'ús de les diverses llengües. Hi ha reci-

clatge de cinema bè·lic, d'espionatge, fins i tot del *peplum*. A vegades hi ha una atmosfera que homenatja al cinema expressionista alemany. Hi ha referències a Danielle Darrieux (la icona femenina del cinema francès de l'època) i a *Le Corbeau*, l'ambigu film de Henry Georges Clouzot rodat durant la França ocupada. Mentre se sent el tema *Cat people* de David Bowie (un anacronisme que convida a dir que l'ús de la música en Tarantino és tot un tema), hi ha aquell meravellós pla de «cinema negre», però en colors, en què Shoshana Dreyfuss, vestida de vermell per matar, fuma davant d'una finestra que permet observar la presència d'una bandera nazi.

Tot aquest homenatge cinèfil, però, pren una altra dimensió amb l'incendi d'una sala de cinema de París que explota en cremar-se intencionadament el nitrat (una matèria sumament inflamable) d'una pel·lícula de 35 mm. A la sala hi ha la plana major del Tercer Reich. Sí, concedint-se la llicència de la ficció i fent que els espectadors participem de la potència imaginària del cinema, Tarantino fa que una pel·lícula destrueixi el Tercer Reich. Hi ha dues comèdies rodades a principis de la II Guerra Mundial que, pel seu final i per la seva incidència, són un triomf del cinema en contra del nazisme: *El gran dictador* de Chaplin, i *To be or not to be* de Lubitsch. El final d'*Inglourious basterds* convida a imaginar que aquestes dues pel·lícules (junt amb altres que els nazis van prohibir) destrueixen el Tercer Reich. Però, com que en aquell moment els nazis veuen un film de propaganda, també és possible una altra hipòtesi: que la seva monstruosa creació cinematogràfica (amb pel·lícules antisemites com ara *Le juif Süss* i, a banda de consideracions estètiques, per què no *El triomf de la voluntat?*) es torna contra ells. Sigui en un cas com en un altre, el fet que el cinema, a través d'una pel·lícula de 35 mm, es carregui la plana major del nazisme té un efecte alliberador. Això no és la Història. És una ficció que desplega una mena de justícia poètica. Disfrutar d'aquest moment m'ha convertit, a la fi, en una fan de Tarantino. ■

TEATRE La dramatització de prosistes i poetes catalans conviu amb una aversió cap als valors literaris i la llengua catalana.

«Et tout (le reste) est littérature»?

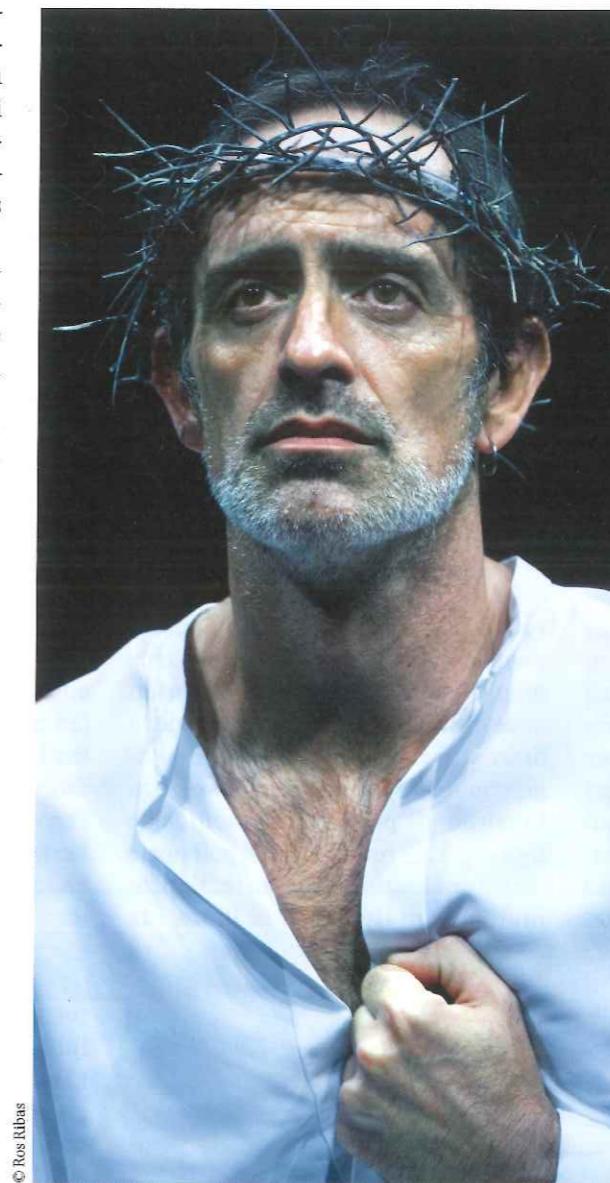
NÚRIA SANTAMARÍA

Alguna cosa belluga. D'un temps ençà, hi ha tènues sacades en l'illot teatral barceloní, alteracions que reverberen fins a comarques sense massa reciprocitats compensatòries, perquè els Centres Dramàtics del Vallès i d'Osona no han aconseguit encara –i cal creure que només es tracta de donar temps al temps– dotar a les seves produccions d'un toc distintiu i propi. És difícil, en aquests moments, descriure amb objectivitat els sismes, valorar-ne la qualitat i la intensitat i determinar-ne l'origen, però la insuficiència d'eines d'anàlisi que es poden desplegar en una secció com aquesta no impedeix deixar constància d'alguns d'aquests fenòmens. En cròniques anteriors ja m'he referit, per exemple, a la progressiva homogeneïtzació de les programacions: un cas com el de Yasmina Reza –insòlita padrina de l'actual temporada¹, present a les cartelleres de teatres públics i privats amb curiosa freqüència– és significatiu de l'encongiment de les ambicions artístiques d'un sector comprensiblement preocupat per la taquilla, pesi a les fulgurants xifres globals. El que voldria assenyalar ara no deu ésser indissociable ni d'aquest acouquinament ni de l'estevisme de bona part de les grans empreses artístiques barcelonines, però de segur que té arrels més complexes i profundes dins del sistema teatral domèstic mateix i dins els engranatges socioculturals de la ciu-

tat i rodalies. Al·ludeixo a l'accentuació de l'actitud esquizofrènica que els escenaris de Barcelona mostren cap als valors literaris i cap a la llen-

scriure una rotunda filipica preguntant sarcàsticament on era que començava la temporada.² És clar que el crític es lamentava més sobre l'ínfima qualitat de les representacions que no sobre la llengua, però el predomini hispanofon sense contrapartides estètiques és el reble d'una infamant dimissió cultural que una porció substancial dels teatres de casa nostra han comès de barra a barra, seguint la mesquina lògica dels mercats o guiats per un ideal d'universalitat de nyigui-nyogui.

Cara i creu. I tanmateix, potser no és l'oberta defecció idiomàtica el factor més corrosiu; fa anys que s'ha instal·lat una perseverant indolència i fins un manifest prejudici vers els usos lingüístics catalans que poden semblar excessivament cultes. Tots ho hem percebut en les diccions embarbussades, en la infatigable escombrada de les vocals neutres i les esses sonores, en la incapacitat de modular ritmes i de recitar versos... Ho hem sofert en la misèria lèxica i grammatical de moltes traduccions, i és prou notòria, també, la indigència expressiva que gasten certs dramaturgs de les darreres fornades. La presumpta subsidiarietat del text en l'espectacle teatral ha subministrat la coartada perfecta a l'antieköyüncia i a la llana al clatell. Està ben demostrat que qualsevol pot transformar-se en jove promesa de la dramatúrgia catalana ignorant la tradició literària,



Jordi Figueras interpreta el rol de Jacint Verdaguer a l'obra *Al cel* © Rosselló

