



**TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA**

STABAT MATER

Antonio Tarantino

LLEGIR EL TEATRE

ANNA MARIA IGLÉSIA

«Antonio Tarantino: una mirada retrospectiva de la seva trajectòria teatral», dins la revista (*Pausa.*), núm. 34, 2012.

Escriure un article sobre Antonio Tarantino i sobre la seva obra és escriure a l'entorn d'una de les figures més rellevants dins del panorama teatral italià. La seva trajectòria ha estat reconeguda en més d'una ocasió a Itàlia i sembla que a poc a poc algunes de les seves obres comencen a arribar a Catalunya. D'aquesta manera es dona l'oportunitat al públic d'aquí de conèixer el teatre d'aquest autor tan significatiu del panorama teatral contemporani. A Antonio Tarantino, el reconeixement li va arribar a una edat tardana, però paradoxalment l'espera no havia estat llarga; de fet, li va arribar en guanyar el Premio Riccione per les seves primeres dues obres, que —i això ho explica tot— va començar a escriure només quan, després d'anys dedicats a la pintura, va decidir abandonar els pinzells per dedicar-se al teatre. Nascut el 1938, va veure les seves obres publicades i portades a escena als anys noranta, dècada que va suposar el punt de partida d'una trajectòria encara inacabada, perquè, tot i haver deixat els pinzells, Antonio Tarantino encara no ha abandonat l'escriptura. Tot intent de definir un autor està destinat al més rotund dels fracassos, tota definició resulta simplificadora, sobretot quan, com en aquest cas, hom es troba davant d'un autor amb una trajectòria inacabada. Acceptada la nostra mirada fragmentària sobre la seva trajectòria, l'obra teatral de Tarantino pot ser definida —més enllà dels canvis i dels diferents cicles i èpoques que la caracteritzen— a partir del seu compromís amb l'ésser humà contemporani.

Lluny de tota possible comparació amb la imatge de l'escriptor i de l'intel·lectual *engagé* dels anys seixanta a França, el compromís de Tarantino no s'ha d'entendre com una manifestació explícita de la seva filiació a una determinada ideologia o a un determinat posicionament polític: el compromís del dramaturg és envers l'ésser humà, entès sempre com a individualitat, però inserit indefugiblement en un context social i històric; per a Tarantino, l'ésser humà és un individu immers en la col·lectivitat. Les seves obres són el testimoni —fins i tot podria dir-se el reflex— de la crisi que viu la persona, una crisi que no pot ser classificada sota un determinat segell, sinó que és una crisi formada per petits i quotidians conflictes que, així i tot, tenen com a rerefons un marc, una situació problemàtica a la qual l'ésser humà ha de fer front. Parlar de crisi en l'obra de l'autor italià és, com es veu a partir de l'etimologia del mot mateix, parlar de crítica. No hi ha crisi sense crítica i la dramaturgia tarantiniana està impregnada d'una mirada crítica sobre la situació de la persona, sobre els diferents conflictes que aquesta ha d'afrontar i sobre com aquests

conflictes modifiquen i interfereixen la relació amb l'altre. En el projecte teatral de Tarantino, el compromís envers l'ésser humà no s'entén sense la figura de l'altre, un altre que és sempre col·lectiu, que sempre fa referència a un conjunt d'individus i que, per tant, forma part —constituïnt-la— de l'estructura social. En efecte, les relacions que estableixen els personatges estan sempre marcades per la posició que ells ocupen en l'estructura social i per la posició ocupada pels altres; la relació que s'hi estableix és una relació complexa, marcada per l'ombra del poder i del domini, però havent-hi sempre la possibilitat —encara que remota a l'hora de posar-la en pràctica— d'un sentiment de fraternitat i d'empatia. No hi ha distincions de classe, les relacions que s'estableixen són comunes no només en diferents estrats socials, sinó també en diferents àmbits geogràfics i temporals. En referència al teatre tarantinià, es pot parlar de macro i de microhistòria, d'individus anònims i dels grans noms de la història, perquè tots ells, inserits en una estructura-marc, reproduïxen aquestes relacions en el seu àmbit més proper i d'aquesta manera creen noves i més petites estructures on el poder i l'ànima de domini determinen les relacions que s'hi creen. Des del punt de vista teatral, això esdevé possible gràcies a la varietat de les situacions creades per Tarantino al llarg de tota la seva trajectòria: des dels suburbis i les zones més marginades del Nord d'Itàlia fins a l'Alemanya del RAF, des dels conflictes àrabs, en especial el conflicte palestí, fins a la Itàlia política de la unificació i del feixisme. Les diverses situacions de les obres, i per tant la diversitat geogràfica, s'uneixen a la diversitat dels personatges: des dels italians més marginats fins als grans noms de la política italiana, com Gramsci o De Gasperi, des de la noia palestina decidida a immolar-se per la seva pàtria fins a les personalitats més públiques, com Ariel Sharon i l'asser Arafat. D'aquesta manera, Antonio Tarantino proposa un compromís envers l'ésser humà que trenca totes les possibles fronteres cronològiques i geogràfiques, plantejant un discurs global a l'entorn de la persona marcadament ètic i, sobretot, aplicable a situacions i moments històrics diferents.

Pel que fa a l'estructura narrativa de les seves obres, Tarantino desenvolupa el seu discurs sobre l'ésser humà a través d'un ús molt particular del llenguatge i a partir d'una trama, aparentment confusa, que tot i així sempre acaba resultant comprensible i coherentment organitzada gràcies a l'ús que el dramaturg fa del marc narratiu. Les primeres obres de Tarantino, en especial els tres primers monòlegs-diàlegs, es caracteritzen per un llenguatge confús en el sentit que l'autor barreja diferents registres lingüístics, apropiant-se, a més, d'una terminologia i de locucions pròpies del dialecte. Aquesta interferència lingüística, però, va desapareixent al llarg de la seva trajectòria, encara que el recurs en determinades ocasions al dialecte —al torinès en particular— hi és sempre present. Més enllà de la barreja de registres lingüístics, el que és veritablement rellevant de l'ús del llenguatge en Tarantino és la manera en què construeix els diàlegs, la manera en què tant els diàlegs com els

monòlegs semblen una simple xerrameca que no porta enlloc. Dit això, s'ha de remarcar que Tarantino no pot ser definit com un autor que desconfia del llenguatge; en el seu cas, les paraules semblen buidar-se de tot significat, però és només l'efecte provocat per la confusa parla dels personatges. Les paraules tenen sentit des del moment en què els personatges necessiten dir-les, necessiten expressar-se per exterioritzar els conflictes en què estan immersos. Exterioritzar, però, no resulta fàcil quan el llenguatge no sembla capaç de dir tot el que passa: el llenguatge és insuficient per dir el motiu últim, la raó o el conflicte principal pel qual el personatge és a escena. La incapacitat totalitzadora del llenguatge obliga els personatges a donar voltes a l'entorn de les coses més petites, més insignificants; estan obligats a repetir, una vegada rere l'altra, les mateixes coses, perquè només en aquesta repetició i en aquesta atenció a les coses més insignificants i més contingents els personatges poden avançar en la seva aproximació al conflicte principal, només així poden anar desconstruint el marc conflictiu en què es troben per poder enfrontar-s'hi. A partir d'aquest llenguatge fragmentari i d'aquesta parla incompleta i intermitent, Tarantino conforma la trama de les seves obres. Com ja s'ha mencionat, totes les peces teatrals es construeixen a partir d'un marc narratiu ben definit i que equival al conflicte principal que dona sentit a l'obra i a l'acció dels personatges. Sol tractar-se sempre d'un gran conflicte, d'un conflicte global o, millor dit, d'un conflicte que neix en la gran estructura dita *societat*: el terrorisme palestí, l'empresonament del dirigent comunista Gramsci, les crisis polítiques a l'Alemanya del RAF o a la Itàlia de Gramsci, o l'empresonament de gent anònima per actes de delinqüència que tenen, com a motiu últim, la marginació. Aquests conflictes són el marc en el qual els personatges, a través del llenguatge més que no pas de les accions, porten endavant la seva existència. El fet que el llenguatge sigui incapaç de definir de manera unidireccional i completament referencial aquests conflictes fa que els personatges es distreguin en qüestions contingents; el seu interès es dirigeix cap a les coses que troben pel camí, coses insignificants, contingents al moment de l'acció o que arrossegueu com una càrrega que els acompanya des de temps enrere. Per això, en un inici la trama resulta confusa: hom no sap en quina direcció van els personatges, quin és el conflicte, a què s'han d'afrontar... Tot i això, es va descobrint al llarg de l'obra, a partir d'aquests fets insignificants, la complexitat estructural del problema i, sobretot, de l'obra teatral. D'aquesta manera, Antonio Tarantino porta a escena un discurs global, inserit dins d'una gran estructura social però format per estructures més petites; és a dir, per petits conflictes que posen en relleu les relacions amb l'altre, amb un altre que no només és la més global de les col·lectivitats, sinó que és un altre proper, contingent a la quotidianitat de cadascú.

Els personatges, per tant, esdevenen metàfores, prototips d'una determinada situació: són la imatge condensada d'una humanitat desoladora en la qual sembla que no hi ha sortida.

Tarantino fa dels seus personatges uns mites moderns, herois moderns que —a diferència dels gran herois clàssics— ja no esperen una nèmesei final, és a dir, ja no esperen una compensació final, perquè així com el llenguatge ja no pot aspirar a dir la totalitat, així ells tampoc no poden aspirar a un sentit últim o, millor dit, a una compensació final que doni sentit a la seva existència. A l'Antiguitat, Tarantino hi troba els mites que utilitza en les seves obres com a referents per construir els personatges mítics de la contemporaneïtat; això inclou també el mite de les religions històriques i actuals, el gran relat de la fe religiosa que, tot i ser rebutjat, configura la contemporaneïtat i, sobretot, configura la manera en què encara ara es llegeix el present i se'l comprèn. Tarantino construeix, doncs, els seus personatges a partir de l'imaginari col·lectiu que forma el que podem denominar *el gran relat de l'actualitat*, un relat que el dramaturg porta a escena i on els personatges ja no són «herois». Ja no són els herois del teatre clàssic, sinó que són herois problemàtics, complexos, que, tot i sabent que no hi ha una nèmesei, una compensació o un sentit últim, continuen buscant-lo. Els personatges tarantinians articulen sempre grans passions que són precisament els motors que els impulsen a continuar parlant, a continuar interactuant mitjançant la paraula amb ells mateixos i amb els altres. I en aquestes passions que encara fan possibles les relacions, l'ànima de poder i de domini no hi desapareix, tot i que, contemporàniament, d'aquestes passions sorgeix també la possibilitat d'una fraternitat que pugui unir els éssers humans, que els «redimeixi» davant d'ells mateixos i davant dels altres. Potser no hi ha un sentit final, però per a Antonio Tarantino la idea de redempció i de fraternitat implica tots els éssers humans individualment i col·lectivament. I el que és més important, tant la redempció com la fraternitat van més allà de l'existència i engloben també la mort, que, entesa com a part fonamental de l'existència, obliga tothom a fer-se'n càrrec. Fer-se càrrec de la mort, així com de la pròpia vida, buscar una redempció i intentar conquerir aquella fraternitat, massa cops desplaçada, és el que fa que Tarantino i els seus personatges continuïn parlant i escrivint, és a dir, és el que els permet continuar creient en la paraula i en el valor de parlar.

CARLES FERNÁNDEZ GIUA

«Entrevista a Antonio Tarantino», dins la revista (*Pausa.*), núm. 34, 2012.

Vaig conèixer Antonio Tarantino en una trobada de la nova dramaturgia italiana al Teatro della Limonaia, el 2005. Jo havia llegit La casa de Ramallah i, decidit a muntar-la algun dia i ple d'admiració per l'autor d'un text tan contundent i «modern», estava convençut que em trobaria amb algú coetani. En lloc d'això, em van presentar un autor de gairebé setanta anys. L'entrevista que segueix esbossa la figura d'un artista amb un llarg recorregut de recerca i, en certa manera, allunyat dels cercles de la intel·lectualitat teatral italiana actual.

Carles Fernández Giua. Vostè va debutar en el teatre quan tenia més de cinquanta anys. Em pot parlar del recorregut artístic i vital que el va portar al teatre?

Antonio Tarantino. Abans de dedicar-me al teatre, jo era pintor. Arran d'un conjunt de circumstàncies, jo treballava en col·laboració amb una persona, teníem un estudi en comú, i a partir d'un cert moment aquesta persona va decidir no seguir endavant amb el projecte de treball que ens havíem fixat... Per tal de fer alguna cosa important en el camp de la pintura, a més d'aconseguir mantenir-se, més enllà de guanyar-se la vida, cal romandre a l'estudi per experimentar i cercar un camí de sortida de la trampa que cadascú de nosaltres es construeix. És a dir, jo vull arribar a obtenir —per dir-ho així— un resultat determinat i per obtenir-lo he de recórrer aquest camí determinat, però aquest camí determinat potser no em porta enlloc i aleshores n'he d'encetar un altre, etc. S'experimenta, no? Al llarg dels anys, aquesta persona va ensorrar-se. Per tant, diguem-ne, la seva deserció, el fet que es va comportar de forma incoherent amb el que ens havíem plantejat de fer, va tenir una sèrie de conseqüències respecte de mi, em va desestabilitzar, com s'acostuma a dir i, per tant, no sé, durant un cert temps vaig abandonar la pintura i vaig passar una temporada decidint a què podia dedicar-me... Aquest estat d'inactivitat va durar dos o tres anys. Després vaig escriure algunes coses de teatre que es van veure i posar en escena i va ser així que es va iniciar la meva paràbola teatral, amb les posades en escena de quatre textos que jo vaig escriure al llarg de dos anys i mig.

C. F. Són els publicats a la Ubulibri com a *Quattro atti profani* [Quatre actes profans]?

A. T. Sí. A partir d'aleshores encara vaig fer alguna cosa en el camp de les arts figuratives, però sense el convenciment inicial. Vaig canviar l'art de referència. Jo, quan vaig començar

a escriure per al teatre, de teatre no en sabia gaire. Et diré més, en sabia molt poc. Anava al teatre a veure les coses que estaven de moda aleshores, més aviat per mantenir-me al dia sobre el que estava passant. Jo anava a veure obres de teatre amb aquesta voluntat. Després d'haver escrit els *Quattro atti profani*, vaig sentir la necessitat de formar-me a fons, però tampoc en aquest cas no es va tractar d'un interès tan profund que em pogués dur a entendre'n els aspectes tècnics, com ara què són els llums, què és el so en el teatre, l'activitat d'un director... Sempre em vaig abocar al món del teatre sense acabar d'entrar-hi concretament. Després vaig tenir la sensació que aquest món al qual jo m'havia abocat volia que jo m'hi quedés, que fes o digués alguna cosa. És a dir, que vaig seguir escrivint obres de teatre —no sé com definir-les— no de forma canònica, sinó que simplement feia parlar els actors de la manera que em semblava més pertinent respecte de la invenció que havia concebut, respecte d'una situació o de successos realment esdevinguts més que no pas a partir d'una determinada experiència vital. Als *Quattro atti profani* hi ha molt de la meua experiència de joventut, de la meua vida passada, dels meus vint i trenta anys. En els treballs següents, aquesta situació s'obre completament a fets i esdeveniments de la política, o també a idees i experiències que jo havia viscut en els anys seixanta i setanta en el marc d'algun dels grups estudiantils que existien en el context polític italià de l'esquerra d'aquella època.

C. F. Sortint del guió, m'agradaria saber quina relació hi ha entre aquesta aproximació a la realitat més vinculada a l'esquerra universitària i l'obra *Vespres de la Beata Verge*?

A. T. No, en el cas de *Vespres de la Beata Verge* encara ens trobem a la fase de les experiències o de la narració de les experiències alienes, de persones molt properes a mi. En el cas de *Vespres de la Beata Verge* es tracta d'un fet real que va afectar un jove a qui jo havia vist créixer i al qual jo havia vist tornar del servei militar i que després, de sobte, vaig saber que havia decidit transvestir-se i prostituir-se. Aquest noi pertanyia a una família nombrosa originària del sud d'Itàlia, on aquesta decisió seva, diguem-ho així, va produir un gran impacte... La seva família ho va viure com un trauma. Aquest noi es va allunyar de la ciutat de Torí, el lloc on jo l'havia vist créixer, i se'n va anar a Milà, on vaig saber que per motius que desconec es va suïcidar llançant-se al canal... A partir d'aquí jo vaig fer una hipòtesi. Jo coneixia la seva família, coneixia el seu pare i, per tant, vaig poder imaginar que abans del final pare i fill tenen un diàleg per telèfon en què el fill demana comptes al pare. Li demana al pare què hi ha després de la mort, de quin veredictes serà objecte després de la mort, si es pot fer alguna cosa per obtenir alguna mena d'ajuda, si hi haurà alguna mena de salvació per a la seva ànima, tot i que això de l'ànima és més aviat el cúmul d'experiències que cadascú de nosaltres fa a la vida, i la manera com aquestes experiències treballen en

cadascú de nosaltres de manera que afavoreixen el naixement d'un estat de consciència, d'autoconsciència, per tal que puguem viure més que com a simples animals, és a dir, entenent el que passa al nostre voltant a més dels diferents plans de l'existència: la material i l'espiritual entre cometes. Sempre hi ha alguna cosa més. Bé, el personatge demana al pare que intervingui, li demana consells per veure si la seva vida pot ser rescatada, salvada, no condemnada a l'oblit, que pugui donar-li alguna mena d'avantatge respecte del que ell es pensa que l'espera més enllà de la vida, és a dir, una congregació de savis abans del judici sobre el que hem fet a la vida. Vaig partir —potser— de la religió, o potser d'una mena de barreja entre el que és religió i els mites antics, grecs, etc. Es tracta, doncs, d'un entrellaçat de diferents coses.

C. F. Continuo, senyor Tarantino. Volia tornar a la seva formació en les arts visuals. De quina manera aquesta formació visual l'ha condicionat estilísticament en la seva escriptura?

A. T. A l'adolescència i a la joventut, jo tenia dues activitats diferents en el camp artístic: dibuixava, seguint els estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Torí, d'una banda, i de l'altra escrivia. Per exemple, quan era molt jove escrivia contes, contes que vaig enviar a una editorial —jo era molt jove, tenia vint anys— escrits en uns quaderns, sense conservar-ne cap còpia... Aleshores no hi havia fotocopiadores, però es podia anar a una copisteria i fer picar a màquina els textos. Jo vaig enviar directament els quaderns originals. En especial escrivia arran de les presentacions de les meves exposicions. Recordo que hi havia gent que em preguntava, després d'haver llegit els meus textos de presentació, si volia ser escriptor o pintor, però en aquella època jo estava decidit a ser pintor. Jo tenia aquesta idea romàntica de l'estudi de pintura, de tenir un petit estudi des d'on pogués mirar al món. Ara bé, abocant-me a les arts visuals em vaig adonar que l'univers d'aquestes arts és enorme: no és pas una cosa simple, com ara un cavallet, una tela, colors i reproduir un objecte. És quelcom d'una enorme extensió, que absorbeix totes les energies d'una persona i que va molt més enllà de les dimensions d'un simple estudi de pintura, s'expandeix cap al món, més enllà dels límits de la tela, i hi sorgeixen problemàtiques relacionades amb els materials i les superfícies, sobre els colors: si serveixen per fer una reproducció de la realitat o si tenen un valor en si mateixos... Les arts figuratives poden envair el teu espai corporal, pots esdevenir tela, superfície pictòrica tu mateix, pots ser objecte de tractament i, per tant, el tema esdevé complicat. Als darrers temps, deixant de banda les imatges reconeixedores, m'interessava cercar superfícies sobre les quals pogués escriure coses. De fet escrivia coses llarguíssimes, algunes d'aquestes coses les conserva Chérif —un dels directors que aleshores va muntar els meus textos—, d'altres Franco Quadri. Podem dir, doncs, que en un determinat moment vaig passar d'escriure o dibuixar les lletres de l'alfabet a escriure textos

teatral. Va haver-hi una llarguíssima evolució, inconscient i molt estratificada, que em va portar del llinar del dibuix del caràcter escrit a l'escriptura en si.

C. F. No coneixia aquest tret dels seus inicis, el que respecta al seu recorregut com a dramaturg. Com descriuria la seva evolució pel que fa als continguts de les seves obres?

A. T. Una de les coses més difícils és determinar per què i com succeeixen algunes coses en l'escriptura dramàtica, que és una qüestió complexa. I és que jo puc entendre que un que es dedica a les seves pròpies experiències expliqui històries, etc. Ara bé, la tria del medi teatral pot considerar-se gairebé desafortunada, perquè és d'una complexitat i una dificultat poc usuals, tot i que també pot obrir-te les portes d'un món que no coneixies...

Les primeres coses que vaig escriure van ser escrites confiant estrictament en l'instint, el so de les paraules, el so ambiental, la construcció de contextos plens de gent, la percepció, la idea que l'essència dels homes són els seus interessos materials, el comerç, la necessitat d'esforçar-se per tirar endavant la pròpia existència... Per tant, hi ha tot un seguit de negociacions, podríem dir-ne així, on els diners tenen una certa importància. Jo tenia aquesta idea que em va acompanyar en les primeres provatures: un lloc ple de gent en què les persones tracten, negocien, comercien amb les coses. D'aquí sortien alguns monòlegs de persones que estaven sotmeses a la dificultat de sortir-se'n, de guanyar-se l'existència. Més endavant, del monòleg vam passar al diàleg. Aquest espai imaginari progressivament anava poblant-se de discursos, de personatges, hi entraven altres figures. Per exemple, *Stabat Mater* parteix de la delicada i feble figura d'una dona que té un fill que potser ha estat implicat en successos de caràcter polític, un fill que ella no aconsegueix trobar enmig d'altres personatges que ella mateixa no arriba a entendre... Aquest món d'absència de la Maria, que és la protagonista de *Stabat Mater*... Però també és la dona més sola del món perquè ningú la informa de res, arribant a altres mons, com el de *Vespres de la Beata Verge*, en què hi ha dos personatges, fins al món de la política, on —per exemple a *Materiali per una tragedia tedesca* [Materials per a una tragèdia alemanya]— el món es defineix amb vuitanta o noranta personatges. Ja no es tracta d'un món —diguem-ne— metafísic, fet de persones que vaguen per aquesta mena de desert a la recerca de la salvació, a la recerca de la possibilitat de subsistir...

Li vull explicar una cosa: els primers tres treballs, *Stabat Mater*, *La passione secondo Giovanni* [La passió segons Joan] i *Vespres de la Beata Verge*, van sortir de cop, els vaig escriure d'una revolada, no vaig haver de pensar-hi gaire, ja tenia molts punts de partida, molts estímuls: veus que parlaven, figures evocades... Es tractava del meu món d'experiències traduït a l'escriptura dramàtica. I, en canvi, després del quart treball, que

va ser *Lustrini*, durant un temps vaig escriure coses que em semblava que no tenien un sentit teatral.

Aquesta crisi va durar un cert període de temps, fins que gràcies a la trobada amb una persona que coneixia des de feia molts anys va reemergir un món de figures que pertanyien a la meva joventut. En aquella situació vaig entendre que en dramaturgia cal saber esperar, esperar que t'arribi la informació. Cal estar disposat a acceptar el fet que potser no sorgeixen bones idees per escriure durant un temps indefinit. Fins i tot pot passar que no tornis a tenir mai més un bon motiu per escriure. Cal esperar alguna cosa que no se sap, alguna cosa que es manifesta i que nosaltres som capaços d'interceptar gràcies a la nostra sensibilitat envers el món. També té un valor allò que podem tornar a mirar després de molts anys; és a dir, la memòria, el temps, són instruments útils. Evocar coses que van passar fa trenta anys implica relacionar-se amb una mena d'espai infinit, amb una mena d'eternitat. Trenta anys és un temps enorme. Cal esperar que dins nostre encaixin alguns elements. Sé que es tracta d'explicacions complexes, però, la veritat, no hi ha camins senzills. No és tan fàcil com agafar un bolígraf i posar-se a escriure. Es tracta d'un fet més complex, com pot ser-ho la vida, la nostra psicologia, la ment, el pas del temps, el fet d'envellir... Jo tinc setanta-quatre anys i em sembla que visc en una mena de llegenda, en el sentit que el fet de ser vell d'una banda el visc com una ofensa i de l'altra, com el resultat d'una paràbola, d'una vida al llarg de la qual ningú de jove pot imaginar quanta amargor s'arriba a sentir o quanta saviesa s'arriba a acumular, una saviesa necessària a fi de no viure l'envelliment com una mena de condemna. És clar que una cosa és viure-ho i l'altra pensar-ho quan s'és jove...

C. F. Ens vam conèixer al congrés que es va celebrar al Teatro della Limonaia. Quan jo vaig llegir els seus textos, em vaig interessar per *Lustrini* i *La casa de Ramallah*. Vaig pensar que em trobaria un autor d'uns trenta anys i, en canvi, davant meu hi havia un home de setanta.

A. T. Sí, bé... Però en aquells moments estava vivint una segona i més madura joventut. Era un ancià jove.

C. F. Les seves obres es caracteritzen, formalment, per llargs fluxos de paraules. Les seves peces s'allunyen força de l'estructura del diàleg naturalista. Hi ha, al darrere d'aquest estil, la voluntat de condicionar una determinada posada en escena?

A. T. No hi havia una decisió conscient de fer servir una determinada forma. Es tracta d'un fet espontani, no hi havia estratègia. Els meus treballs sempre neixen sense una idea precisa de com un actor o un director pot transmetre aquests textos i, per tant, també plantegen una certa dificultat a actors i directors. Sempre he actuat amb molta llibertat en aquest sentit. Això em sembla positiu, en el sentit que si començo a pensar massa, si

començo a esdevenir excessivament tècnic, no només es compromet l'espontaneïtat, sinó que esdevinc una mena de professional, començo a fer càlculs, a tenir preocupacions... No vull dir que això sigui dolent, depèn de com ho facis. Si algú neix en l'ambient teatral, com per exemple Eduardo De Filippo, que de fet es podria dir que va néixer en un escenari, és natural, atesa la seva familiaritat amb el medi, que fos conscient de determinades coses en l'escriptura, que tingués un coneixement que jo no tenia, que a mi no m'interessava. Els meus treballs naixien d'una manera espontània i era en el moment de la posada en escena que calia fer-los «gaudibles» i accessibles per al públic: aquests llargs monòlegs, etc.

C. F. De vegades he associat la seva escriptura amb autors com Bernhard o Müller. Vostè coneix l'obra d'aquests autors? Els ha estudiat?

A. T. He tingut un interès per Thomas Bernhard, n'he llegit alguna cosa i aquesta experimentació basada en l'estructura dialogada versificada, amb rèpliques curtes, nervioses, l'he utilitzada en una obra que es titula *Stranieri* [Estrangers]. Aquesta estructura en versos breus l'he trobada molt productiva des del punt de vista teatral, molt eficient, podria dir. Aquesta estructura, tan econòmica, permet suggerir un gran volum de continguts a l'espectador entre rèplica i rèplica. Si en un flux de consciència tot és explícit, tot és dit, l'opció de les rèpliques curtes permet molt més l'al·lusió. Vaig voler experimentar aquesta forma, però es va acabar aquí. De Heiner Müller, no en sé absolutament res. He vist *Hamletmaschine*, però res més.

C. F. A les seves obres, sembla que hi ha un gran treball de documentació pel que fa als referents mítics, històrics i fins i tot geogràfics, com passa, per exemple a *La casa de Ramallah*. Fins a quin punt és important aquesta tasca de documentació?

A. T. La documentació en realitat no és més que una pseudodocumentació, perquè, per exemple a *La casa de Ramallah* o més encara a *La pace* [La pau], vaig utilitzar fonamentalment guies turístiques... La meva documentació ha estat, com veu, molt relativa, feta amb poc material. Si hom comprovés amb precisió les dades, no coincidirien. Es tracta de mons inventats i mons somiats. Pel que fa a la història, puc dir que en tinc nocions, però que es trobarien força a l'abast, en llibres no gaire especialitzats. De fet, al llarg de la meva joventut vaig anar adquirint un cert fons de coneixements al voltant de la història, que va passar a ser material de treball quan vaig començar a escriure.

Això és el que significa l'experiència. Quan tenim vint o trenta anys, no podem saber què farem als quaranta, ni als quaranta què farem als cinquanta o seixanta. No podem saber què farem amb les nostres experiències, si les utilitzarem o no.

No vull mitificar la figura de l'artista, però els artistes existeixen. De fet, el món ho sap, sempre ha descobert els artistes, de vegades per lloar-los, de vegades per ignorar-los. I el poder sovint els ha temut, no? Pensava ara en Aristòfanes. L'artista és una figura que forma part del bestiar humà.

C. F. En referència a *Stabat Mater*, *Vespres de la Beata Verge* o *La passione secondo Giovanni*: quina influència exerceixen els títols en la gènesi i l'estructura d'aquestes obres?

A. T. Els títols tenien un significat especial, concret. Jo atribuïa als títols una mena de poder màgic respecte de l'obra que estava a punt d'escriure, com si es tractés d'un sant protector. *Stabat Mater* forma part de l'art, de la història de la música, forma part de la història de l'art. *La passione secondo Giovanni* sembla reprendre l'obra de Bach. El mateix passa amb *Vespres de la Beata Verge*. Més endavant, el quart treball, *Lustrini*, ja s'independitza una mica d'aquesta necessitat de recórrer a títols que evoquin una faceta propera al món mític-religiós.

C. F. Sobre els seus personatges, què diria que els uneix?

A. T. Jo penso que sí que hi ha un nexa entre tots aquests personatges. Crec que es tracta del mite. Sovint m'he preguntat on ha anat a parar el mite; per exemple la figura de la Verge vista com a mite, no des del punt de vista religiós. Aquestes figures properes als mites crec que les podem trobar en les esferes més baixes de la societat. Per exemple, Eva Perón és un mite, però pertany al món important, en canvi jo trobo que els mites que fonamenten la nostra cultura és més fàcil trobar-los en les parts més amagades de la nostra societat, les parts que volem amagar de la nostra societat. Podríem parlar de Medea o de tants altres... Cadascú podria trobar els seus mites personals en una regió del món que només ell coneix. Jo he buscat els meus mites en els espais més ocults de la nostra cultura. És en aquests llocs que he cregut poder-hi accedir amb menys condicionants erudits. De vegades són desagradables i pudents, però sovint és en el fang que trobem aspectes essencials del nostre imaginari.

C. F. Què entén per mite? Què vol dir quan parla de trobar els nostres mites?

A. T. Crec que el mite és una figura de la qual prové una llum, una figura que emet una llum que nosaltres aconseguim veure a través de l'espai i el temps. Es tracta d'una figura que segueix emanant llum fins i tot quan ha deixat d'existir. Una mica com passa amb els estels. Es tracta de la permanència de quelcom que ens acompanya. Una mica com aquesta invenció de la religió que es diu «àngel de la guarda», que se suposa que t'ha d'acompanyar tota la vida, etc. Una presència que no t'abandonarà mai. Pot tenir, doncs, una aparença

religiosa o no. Per exemple, a la meua infantesa era l'equip del Torí que malauradament va patir un accident d'avió l'any 1948 contra el turó de Superga, prop de Torí: aquest equip ha romàs com un mite. És a dir, un mite és una figura que roman en el nostre imaginari, en els diferents nivells de l'imaginari, i segueix destil·lant significats. Imaginem què ha de significar per a un nazi la figura de Hitler, o altres figures històriques com Stalin o Pol Pot... En el món de l'esport n'hi ha desenes. Pensem també en alguns actors meravellosos. Els mites són la materialització de capacitats hercúlies, excepcionals. Es tracta d'una mena de superveritat que ens agrada tenir a l'abast. Nosaltres no només som les figures de la nostra quotidianitat, seguim veient, durant tota la vida, alguna cosa de nosaltres en aquestes capacitats superiors a les nostres... El mite és molt humà, potser ens conforta, no ho sé.

C. F. Podríem dir que l'element comú dels seus personatges seria aquesta participació en els mites...

A. T. Els mites els trobem en els estrats més baixos, perquè —no voldria semblar un estratega— l'espectador ha de trobar-se en la condició especial de sentir-se «per sobre» dels personatges. Per tant, és més eficaç trobar-los en els estrats més baixos. D'una banda hi ha un sentiment de superioritat del públic i de l'altra, l'estupor de trobar en éssers miserables —sempre enfeïnats a sobreviure, agafats desesperadament a un os pelat, amb uns interessos de baix nivell— una vitalitat envejable que els porta més enllà de la seva condició, més enllà de la previsibilitat de la vida de cada dia. Tot això sense que sigui una estratègia pensada i raonada.

C. F. S'ha dit que un dels punts essencials de la seva feina és la invenció d'una llengua pseudoinventada o recreada. De quins materials se serveix per fer aquesta recreació? *Lustrini* seria un bon exemple d'aquesta recreació?

A. T. Més que d'invenció, jo parlaria de reelaboració. I caldria matisar-ho segons el text de què parlem. En el sentit que vostè apunta, em penso que el treball *Lustrini* és un exemple de reelaboració; és a dir, partint de l'escolta atenta d'una certa parla dialectal pròpia de la meua ciutat natal, Torí, em vaig dedicar a reelaborar algunes paraules, prestant atenció sobretot a la sonoritat. Em vaig dedicar a reformular algunes paraules deformant-les segons el que entenien que havia de sonar en boca dels personatges. A banda d'això, crec que en els meus treballs sempre hi ha una certa tensió de la sintaxi. M'agrada forçar la construcció de les frases, sempre amb la idea que sonin de forma adient als personatges. Cal tenir en compte que quan es fan servir llargues tirades de text, la manera com sona el conjunt esdevé gairebé tan essencial com el contingut. A *La casa de Ramallah* simplement s'hi dona la convivència de topònims reals de diferents èpoques històriques.

C. F. No hi ha mai, però, la voluntat documental que hauríem trobat en Pasolini, en alguna de les pel·lícules de Pasolini?

A. T. No, en el meu cas simplement hi ha un remodelar en certa mesura el llenguatge seguint criteris —podríem dir-ne— lligats a la sonoritat de les paraules.

C. F. Els personatges de les seves obres mostren sempre una gran força a l'hora d'aconseguir els seus objectius...

A. T. Els personatges de les meves obres es defineixen per les seves preocupacions, per la necessitat de sobreviure. Estan permanentment ocupats a sobreviure, preocupats per sobreviure, en un entorn poblat, també, de supervivents.

C. F. Després de les seves primeres quatre peces, la seva visió es va estendre al terreny de la política. Quina era la seva intenció, de què volia parlar?

A. T. Fonamentalment de la visió del món com a espai de lluita, com a espai d'intent de dominació dels uns sobre els altres. El que passa és que a les meves obres he mirat sempre de no jutjar els personatges, tot i que se'n desprèn una mirada molt crítica pel que fa a l'ús de la violència. Un exemple d'això podria ser la peça *La pace*, que representa el diàleg entre Arafat i Sharon, o la mateixa *La casa de Ramallah*... Hi emergeix l'absurd, el punt gairebé tragicòmic de la guerra com a inherent a la societat humana. D'alguna manera, a les meves obres miro de retratar el que percebo com la «respiració» del món, una cosa que és difícil de definir o de conceptualitzar, però que tots percebem d'una manera o altra. Es tracta de fer visible allò que no ho és, allò que percebem com a l'impuls que es troba rere les accions humanes.

C. F. Hi ha, però, una peça, centrada en fets realment esdevenuts, que manté una estructura molt diferent respecte de les altres. Es tracta de *Materiali per una tragedia tedesca*. Com va decidir escriure una peça a partir del terrorisme i dotar-la d'una estructura que inclou un gran nombre d'escenes i gairebé noranta personatges?

A. T. L'espectacle es va posar en escena al Piccolo de Milà. La inspiració formal i estilística va sortir del teatre de Brecht. Des del punt de vista dels continguts, em semblava important parlar, com li deia, del conflicte com a essència de la història. A partir d'aquell moment, progressivament, els materials històrics em van anar captivant cada cop més: barrejar farsa i història, fets reals i reelaboració artística. Per exemple amb *Gramsci a Turi* [Gramsci a Torí] reformulo alguns esdeveniments històrics vinculats a la vida del fundador del partit comunista italià, des de la detenció fins a l'enterrament en el cementiri no catòlic de

Testaccio, a Roma. També a *Trattato di pace* [Tractat de pau] reprenç una estructura complexa amb molts personatges i barrejo història i farsa al voltant de la figura real d'Alcide De Gasperi. El text acaba essent una paròdia del meu país després de la Segona Guerra Mundial, en mans dels aliats. Podríem dir que ens porta cap a un cert somriure amarg.

C. F. Finalment, quina diria que és la situació de la dramaturgia italiana actual?

A. T. No li diré res que no s'imagini pel seu compte. Em sembla que hi ha un problema de manca de coordinació entre algunes de les institucions que podrien promoure els nostres escriptors més joves. El fet és que no es fa una tasca de difusió d'obres noves i, a més, és difícil accedir a textos procedents d'altres realitats europees. En resum, diria que hi ha poc intercanvi, d'una banda i, de l'altra, sens dubte, que caldria arriscar recursos en la promoció d'autors emergents. Si seguim apostant només pel que sabem que funciona amb el nostre públic, la nostra dramaturgia es veurà privada de la possibilitat real de créixer.

ANTONIO TARANTINO

«La imminència indispensable al teatre», una conversa de Jorge Silva Melo amb Antonio Tarantino sobre les seves obres. Font: Atelier Européen de la Traduction.

Dins *LEXI / textes*, vol. 11, Théâtre National de la Colline / L'Arche Éditeur, 2007.

(Traducció: TNC)

Vaig començar a escriure l'any 1992, a la primavera del 1992. M'agradaria precisar que abans d'escriure la meva primera obra, *Stabat Mater*, m'havia interessat molt per la poesia, i, en particular, per la poesia italiana. Només m'agrada llegir la poesia en la llengua original i desgraciadament l'italià és l'única llengua que conec. Però força aviat, aquest amor per la poesia es va transformar en mi en un sentiment contrari: tots aquells mots rebuscats, preciosos, que es trobaven d'un autor a l'altre, aquella preocupació constant per l'estil, que donava als mots aquell caràcter net, com sabates curosament encerades i enllustrades, van acabar per cansar-me. Vaig deixar de trobar-hi cap veritat. En aquella època, anava regularment als encants de Torí, aquesta mena de mercats que hi ha a totes les grans ciutats. Havia fet amistat amb una dona d'una certa edat, a qui vaig fer un favor al cap d'un temps. Ella venia discos i altres objectes diversos, i, al costat de la seva parada, hi havia un home que venia roba. Un dia, una persona estrangera, un noi una mica fràgil, gras, insegur, va anar-lo a veure. Tenia dos o tres pantalons en una bossa, i li va dir: «Te'ls he portat expressament perquè me'ls compris, dona-me'n només dues mil lires...» Aleshores es va produir davant dels meus ulls una autèntica escena de comèdia, en la qual hi havia una frase que retornava constantment: «Però Giovanni, d'esperar-te jo t'he esperat, però no m'arribaves mai...» Aquesta frase, aquells mots sortits de la boca d'aquell desconegut, van fer néixer *Stabat Mater*. En definitiva, vaig escriure l'obra en dos temps. Primer vaig començar escrivint una desena de pàgines que vaig deixar de banda en un calaix; pensava que no hi tornaria mai. I finalment, uns mesos més tard, m'hi vaig tornar a posar i la vaig acabar. *Stabat Mater* és la història d'una dona; d'una dona que viu sola amb el seu fill, perseguit per la policia per raons més o menys polítiques i que després apareixerà mort en circumstàncies més o menys misterioses. És doncs el relat d'aquesta dona que recorre les comissaries a la recerca del seu fill desaparegut abans de retrobar-lo, al dipòsit de cadàvers... Sense cap veritable explicació de la mort, perquè no n'hi han revelat cap. Vaig intentar acompanyar aquella dona a la comissaria perquè li expliquessin què havia pogut passar després de la detenció del seu fill, però s'ha de dir que els empleats de la policia van ser extremadament inconcrets. Conclusió: no es van poder dilucidar mai les raons d'aquesta mort. Del que vaig voler parlar en aquest text és del sentit de la vida per als qui continuen

viu, perquè finalment, per a aquesta dona, la vida ha de continuar, costi el que costi. Cal dir que la gent que gairebé no té res sovint demostra una força particular davant dels cops de la vida. No és que aquesta dona hagués tingut menys amor pel seu fill del que hauria tingut una altra dona més acomodada, més instruïda, provinent d'un context familiar més clàssic. Però és precisament la precarietat de les condicions de vida d'aquesta gent el que li confereix aquesta actitud tan coratjosa davant de les desgràcies de l'existència; com si, pel fet de freqüentar-les quotidianament des de sempre, contemplant la seva imminència, com un fet natural.

En certa manera, els cops del destí els resulten familiars. Afrontar les dificultats és gairebé més fàcil per ells que guanyar la loteria, cosa que no els impedeix tanmateix de jugar-hi... *Stabat Mater* és doncs el primer text que vaig escriure, després d'haver-lo tret, uns mesos més tard, d'un calaix on dormia al costat d'algunes poesies i reflexions entorn de Heidegger.¹ M'havia apassionat per *Ésser i temps*, trobava que era un text meravellós, de fet és meravellós. Però llegia *Ésser i temps* com es llegeix una novel·la, una gran novel·la. L'aspecte filosòfic m'interessava poc, era massa especialitzat, però m'agradava en canvi aquesta gran llibertat de llenguatge, que la traducció italiana deixa igualment traslluir. Vaig tornar a treure el meu text, el vaig rellegir. I en rellegir-lo, vaig pensar que es tractava de l'obra d'un boig, com a mínim, d'una persona per a qui el llenguatge no tenia un vincle lògic amb la realitat. Això no em va impedir tanmateix d'enviar-lo a Milà, d'on no vaig rebre cap resposta. [...]

¹ Filòsof alemany nascut a Messkirch el 26 de setembre de 1889, mort el 26 de maig de 1976 a Friburg-en-Brisgau. Va ser alumne i assistent de Husserl. És l'autor de *Ésser i temps (Sein und Zeit)* i va influenciar nombrosos filòsofs com Sartre, Merleau-Ponty o Derrida. La seva obra va causar nombroses polèmiques, uns el consideraven un dels filòsofs continentals més importants, mentre que d'altres només veien en la seva obra una argot incompreensible. Les seves relacions amb la ideologia nazi li van valdre igualment nombroses crítiques. La intenció de Martin Heidegger es podria resumir per una desconstrucció de la metafísica occidental. Proposa comprendre l'essència de l'home a partir de la veritat de l'Ésser. Aquest discurs s'articula en dos períodes. D'una banda, la qüestió del sentit de l'Ésser (Dasein), l'obra mestra del qual és *Sein und Zeit*; d'altra banda, la de les condicions d'una manifestació de la veritat, sobretot a través del llenguatge poètic en el qual veu un accés a l'Ésser mateix. En efecte, la nostra existència quotidiana es caracteritza per conductes inautèntiques que oculten l'ésser i el precipiten a una vacuïtat ontològica la més perfecta expressió de la qual és la tècnica. L'home descobreix, per l'experiència de l'angoixa, que el no-res és el fonament del seu ésser en tant que «ésser-per-a-la-mort». Amb Heidegger, la filosofia es concep a si mateixa com un parèntesi obert amb Plató i tancat al segle XX, el qual obre una nova perspectiva, que és al mateix temps un retorn al més ancestral: l'escolta de la veu de l'Ésser en el mite perquè l'home s'alliberi.

[Després dels més de dos anys que vaig trigar a escriure *Lustrini* —la quarta obra de la tetralogia— i en els que em vaig plantejar abandonar l'escriptura teatral perquè no sabia què escriure,] vaig començar a coneixe'm millor, i vaig entendre que inútil que era «voler» escriure. L'únic que cal és esperar. T'hi poses quan esdevé necessari, quan el text ha de ser escrit. No és una cosa que es pugui programar. No va així. En tot cas, amb mi, no ha funcionat mai així, ja m'hauria agradat, però no. Vaig entendre que el motor de l'escriptura pot amagar-se a qualsevol banda, en una frase o una paraula, a condició que aquesta frase o aquesta paraula puguin vincular-se a altres esdeveniments anteriors. La frase o la paraula no et donen tota l'obra, però quan estan vinculats a un *abans*, a un passat, són l'element desencadenador del qual sortirà tot un diccionari, tot un món latent, tot un univers que portes al teu interior. Però el més important, és la imminència. La imminència és indispensable per fer teatre. La imminència significa que ha d'esdevenir-se alguna cosa, al preu que sigui. Potser hauràs de morir, llançar-te sota un tren, saltar per la finestra, jo què sé, qualsevol cosa, sempre que impliqui una imminència.

ELENA DE ANGELI

«El cas Tarantino», pròleg a l'edició italiana de *Quattro atti profani*, Ubulibri, 1997.
(Traducció: TNC)

Representació sagrada, misteri, viacrucis, acte sacramental... Fantasmes, ídols, memòries soterrades (i escolàstiques) que de cop i volta semblen resplendir amb una nova vida, com sota l'impacte d'una llum crua i violenta, en el moment en què es troben i desenvolupen, a l'escenari o als textos, els drames de Tarantino. Al mateix temps, els ulls de la ment veuen materialitzar-se, i agitar-se en el pensament, les estimades ombres de Pasolini i Testori, però aquí, potser, aquesta evocació no és ben bé legítima, ja veurem per què.

Antonio Tarantino —nascut a Bolzano l'any 1938 però resident a Torí des de la infantesa, de professió pintor: les seves escadusseres notes biogràfiques no ens ofereixen gaire més que això— s'instal·la en l'escena pública d'una manera gairebé imperiosa l'any 1993, en conquerir amb el veredicta unànime del jurat el premi Riccione Ater pel Teatre.

Les obres premiades són dues, *Stabat Mater* i *Passió segons sant Joan* (totes dues posades en escena a les acaballes de la temporada 1993-94), i integren el projecte, que després amb el temps s'ha anat concretant a poc a poc i alhora modificant-se, del que s'ha anomenat una «Tetralogia de les cures». Les «cures» de la qual —i l'autor no gosa explicitar-ho— no són altra cosa que «teràpies», literalment: no només i no tant en referència a la catarsi (a la que el mateix Tarantino fa referència), com a la funció terapèutica de la *paraula* com a força expansiva en la superació de l'afàsia, com a instrument d'identitat i de reconeixement (autoconsciència?), i per tant vehicle de comunicació i d'acció, també i sobretot (en un cercle virtuos) teatral.

Allò «inexpressable» a què Tarantino vol donar presència i veu és tot allò que, entre nosaltres i en nosaltres, s'agita en la foscor: l'univers fosc i miserable de la marginació i la malaltia, per tant, que la societat oculta en els racons més foscos de la ciutat i de la consciència, per tal de no veure-ho i potser també per tal de no ser vista; però sobretot el forat negre que cada home —l'Home com a tal— amaga en si mateix, i al qual només arriba a precipitar-se quan cedeix a una irredimible alteritat pròpia, tant si s'anomena desesperació com si s'anomena bogeria.

Al seu teatre —a l'arquetip de teatre que ha inventat per a si mateix— Tarantino es troba en la situació d'haver de donar paraules a la Paraula, llengües a la Llengua: i en aquest sentit es decanta per una opció conscientment antiliterària (i per això —com es deia abans—

antipasoliniana i antitestoriana), i tria una parla programàticament «baixa», empastifada —amb les interferències d'un italià brut, agrest— de dialectes diversos (cosa que a més coincideix amb els orígens «mixtos» de l'autor), en una funció no mimètica i antirealista [...].

El que aquí ens ocupa és un codi: com que no disposen d'una llengua culta, d'una llengua elevada (una llengua del pensament, en front de la llengua dels fets: no sense les degudes excepcions, que veurem més endavant), els personatges no poden dir altra cosa —no tenen *paraules* per dir res més— que no sigui la seva pròpia veritat: desvelant així, o més ben dit revestint d'una llum molt crua, les zones d'ombra en què es mouen les seves vides. Cosa que, insistim-hi, és el contrari del realisme, que demana en canvi *veridicitat* i *versemblança*.

Però d'ombres, al teatre de Tarantino, ho són també els absents: que sempre —i valdrà la pena posar-ne exemples— tenen un paper clau, com a deuteragonistes o antagonistes escollits a través dels quals la Persona reconeix i es representa a si mateixa i la seva pròpia història. Així, la Maria de l'*Stabat Mater*, una indigent i drapaire immigrada des del Sud als guetos d'una Torí sense centre i sense rostre, adreça les seves invectives a interlocutors llunyans o fugitius: el primer de tots —i culpablement contumaç, en el seu cas específic— l'home que la va fer mare, Giovanni, que no es presenta a la cita i es nega a respondre al telèfon, deixant-la sola en la seva lluita amb els marroquins, amb les institucions, amb la policia. Perquè hi ha altres figures, en aquest monòleg ple de gent, que tenen vida i història a través de la veu de Maria: la inoblidable senyora Trabucco, funcionària de l'oficina municipal d'assistència que administra gasivament els ajuts per criar aquell fill d'un enginy imprevisible i inusual; don Aldo, un sant capellà però «home sota la sotana», pròdig en consells per mantenir el noi allunyat de les «maricones» i de les males lectures; i per acabar el doctor Ponzio i el jutge Caraffa, respectivament artífex i responsable de l'arrest i potser de la mort d'aquest «fill Jesús Déu meu» que s'ha embolicat —potser per culpa d'«aquella Maddalena que és la seva ruïna»— en una trama de terrorisme. [...]

Les regles, com s'ha dit, constitueixen un altre dels fils que conformen la recerca de Tarantino. Les regles: en el sentit de codis, de normes. Perquè no es pot oblidar que en la llengua d'aquests textos —una llengua, com hem subratllat, de les coses, dels fets, de la matèria bruta— les paraules recuperen amb tota la força i plenitud els significats originals, primordials, despellant-se de molts dels adorns i de molt de l'attrezzo semàntic. Per dir-ho d'una manera força esquemàtica, doncs, i més aviat matussera, les regles són les que el món exterior, l'hàbitat (no tant la societat), imposen a l'individu que es considera desviat: per això l'itinerari serà norma > normalitat > normalització.

Si la Maria d'*Stabat Mater* xoca amb la Institució en la persona de la Trabucco primer i del comissari després, i ens declara sense embuts tota la seva repulsa a la submissió i l'adequació que s'espera d'ella, el text en què el tema de la normalització, concretament, i dels preceptes que la governen, està desenvolupat i aprofundit en major mesura, arribant a la intensitat més elevada del seu dramatisme, és evidentment la *Passió segons Joan*. [...] [No hi ha salvació possible] fora de les institucions: ser-ne expulsat vol dir renunciar també al grau zero, encara que sigui el més oblidat i remot, de la supervivència. [...]

S'ha parlat fins ara d'obsessions, de temes recurrents: i encara en parlarem d'altres. Però, en aquest punt, ens permetrem una breu digressió: per parlar sobre les persones a les quals Tarantino dona vida, i visitar els llocs per on els mou. La Maria d'*Stabat Mater*, per exemple, ens l'hem trobat qui sap quantes vegades als passadissos de les estacions, sobretot de nit (això, no cal dir-ho, abans que fossin tancades providencialment i cristianament, expulsant per la nostra bona tranquil·litat totes les Maries [...] d'aquest món). Per a nosaltres que la freguem lleugerament quan passem pel seu costat, que potser li oferim també mil lires amb una més o menys manifesta reprovació dels presents, només és una forma humana indefinida asseguda a terra, envoltada de bosses de plàstic plenes dels seus parracs, que té sempre a l'abast un tetrabric de vi dolent, d'aquells que duen metanol reciclat. No sabem —no ho hem sabut mai— quina cara té. Doncs bé, aquesta cara que tant hem ignorat, que tant hem rebutjat —aquest rostre *en l'ombra*...— Tarantino ens obliga a veure-la, a mirar-la fixament, la introdueix per la força en la galeria dels retrats de la nostra ment, la grava en la nostra memòria. I ens fa saber, al mateix temps, que Maria no és només un moble tan indesitjable com inamovible d'aquell atri sense cel (ens ve al cap Caccioppoli a l'exemplar tall de les primeres escenes de la pel·lícula de Martone [*La mort d'un matemàtic napolità*]): Maria es mou, freqüenta la ciutat i els seus llocs públics, els anomena i, fent això, se n'apodera, en fa territori seu [...]. De la vella Torí proletària dels mercats i les galeries, aquesta Maria immigrada n'ha assimilat —igual que el mateix Tarantino— el dialecte i l'argot, i fins i tot una certa manera de pensar, alguns comportaments, algunes intoleràncies i desconfiances i rancúnies [...]. [Maria] no disposa de cap to elevat [...]: no li és permès sortir del seu codi, de la seva misèria també lèxica. Per això ens la trobem buscant, com tots els pobres, una dignitat en el llenguatge dels altres —una llengua d'almoïna, captada confusament als passadissos de les institucions, malentesa pel carrer, endevinada a la televisió. [...]

És amb les paraules, el seu devessall, la seva arquitectura, que de fet es construeix la gens habitual «teatralitat» dels textos de Tarantino: paraules, d'alguna manera, que es representen a si mateixes, que es mouen autònomament per un escenari absent, que són

l'escenari. En altres termes, el que posa en moviment el text no és l'acció, sinó que el text es posa en moviment per si mateix i en si mateix —quinta essència doncs, i desafiament suprem, d'un teatre *dels* (i no pels) actors. Per aconseguir el seu objectiu, Tarantino se serveix d'instruments que altra vegada són ben antics (la repetició, el martelleig de les interjeccions, les frase encomanadisses de les velles varietats), dilatant-los i inflant-los com la granota d'Esop fins a fer-los rebentar —literalment— i recollir-ne les engrunes que plouen sobre l'escenari i reboten sobre la platea. A l'*Stabat Mater*, per exemple, l'espera del Giovanni que no ve mai, subjacent en tot l'arc del llarg monòleg de Maria, conté al seu torn tota una sèrie de «motius», des de l'omega dels moros a l'esposa «barrica» d'ell [...]. Però les repeticions, insistides i confirmades fins al virtuosisme, també són intrínseques al mateix text, en què sovint es repeteixen frases senceres diverses vegades, d'una manera obsessiva, potser amb una cadència alentida, com per delimitar una dificultat, un obstacle a superar, o potser d'una manera precipitada, per subratllar l'afany i l'angoixa i la ràbia. I aquesta proliferació fora de la norma i aparentment magmàtica serveix per donar aire i ritme, un autèntic «tempo» musical, a la frase. [...]

No hem d'oblidar que ens trobem davant d'un teatre, com ja s'ha assenyalat, fortament polític: per la força expansiva i la qualitat intrínsecament subversiva del llenguatge; per la força dedicació a aquelles «altres» existències que envaeixen i pertorben la nostra quotidianitat, per la qual cosa són rebutjades perpètuament (i en aquest sentit, mentre ressegueix de nou la narració evangèlica, Tarantino expulsa de la tradició cristològica occidental el component salvífic —i per tant el caràcter «funcional», la finalitat de redempció— per recuperar en canvi en tota el seu dramatisme el paper de Jesús —l'Ungit, i per tant l'«assenyalat»— com a boc expiatori sobre el qual la societat carrega el pes i la culpa dels seus propis mals); en definitiva, per la capacitat d'inserir, en contextos objectivament «sense temps», brusques i ineludibles referències a la història i a l'actualitat (a les *Vespres de la Beata Verge*, l'Avern àtic al que són guiats acull, amb una veritat antiretòrica, els nens morts de les guerres de Somàlia i de Bòsnia).

D'altra banda, per reconèixer la «politicitat» de l'obra de Tarantino n'hi ha prou amb sortir al carrer i mirar, sense hipocresia, al nostre voltant el que normalment preferim no veure: i aquests «actes profans» es veuran molt més i millor il·luminats de tot el que hem sabut fer aquí, amb una temptativa d'anàlisi [...] en la qual també ens hem allargat, probablement, una mica massa.

SILVANA MATARAZZO

La paraula i l'escenari. Converses amb deu dramaturgs contemporanis i un testimoni de Toni Servillo. Editrice ZONA, 2011. (Traducció: TNC)

Escriptor per casualitat, transfereix a la seva escriptura les pinzellades denses i xocants amb què pintava els quadres a la seva anterior vida artística, suscitant immediatament aplaudiments i entusiasme. Dramatúrgia forta i potent, que s'enfronta al dolor, la solitud i la desorientació dels individus en el món contemporani amb un llenguatge en què els tons elevats i baixos es barregen constantment. Anem a les arrels d'aquesta fulguració tardana i recordem els motius que el van dur a abandonar la pintura a favor de la paraula?

Vaig abandonar la pintura per qüestions pràctiques. Havia perdut l'estudi on pintava per un desnonament i també la persona, molt estimada per mi, amb qui compartia aquest lloc, va decidir emprendre altres camins, potser en perdre l'esperança que poguéssim aconseguir resultats artístics satisfactoris. Jo em vaig trobar, així, amb la necessitat d'afrontar un moment de crisi tant artística com existencial, perquè si no es marca separació entre la vida i el que es fa, l'art en el meu cas, després resulta difícil separar les dues coses, quan una de les dues va malament.

Després d'abandonar l'estudi, vaig sentir una mena de rebuig per la pintura, molt probablement perquè les coses no havien anat com esperava. Vaig començar, així, a escriure teatre seguint el consell d'uns amics, encara que no tingués una predisposició especial per aquesta forma d'expressió, atès que el meu procés identitari s'havia format amb la pintura. He de reconèixer, tanmateix, que el meu acostament al teatre no es va produir d'una manera del tot accidental, ja que anteriorment havia tocat la poesia. Els meus últims dibuixos, de fet, consistien en una sèrie de paraules, de textos fins i tot, escrits sobre superfícies acuradament preparades, que conferien a la meva pintura una empremta matèrica. [...]

L'acostament a l'escriptura, doncs, sembla que s'hagi produït d'una manera contingent i casual. Però actualment, què significa per vostè escriure per a l'escenari?

És una cosa que m'he preguntat diverses vegades. Al començament, quan escrivia amb aquella frescor, aquella ingenuïtat, aquella urgència de dir coses, no m'ho preguntava, perquè les paraules brollaven fluidament, a raig. A mesura que avances, com diu Thomas

Bernhard, millores, et tornes més hàbil, però perds la brillantor dels inicis. Llavors comences a fer-te preguntes, reflexiones més i aprens a conèixer els teus propis límits, és a dir, on i quan pots assumir compromisos. Sovint al teatre et pressionen amb encàrrecs, et sol·liciten actors i companyies. Per a mi resulta difícil explicar-los que escriure no és tan automàtic. L'escriptura, de fet, no és una seqüència ordenada de paraules, sobretot per mi que utilitzo la sintaxi d'una manera anòmala, sinó que necessita un impuls interior, un interès, un sentiment que t'empeny a transferir, literalment, tot aquest garbuix d'emocions al paper. El que entra en joc no és només la gramàtica, sinó alguna cosa que ha de generar la necessitat, en cas contrari el públic s'adona que no ets autèntic. Les coses fetes sense necessitat també poden ser orgàniques al teatre i ben aconseguides, però no tenen ànima.

El que sobta immediatament de la seva escriptura és l'atenció pel món dels desheretats, de les persones que viuen als marges. Ens pot explicar aquesta adhesió íntima a les històries dels humils?

Diverses vegades m'he preguntat sobre la meua necessitat d'indagar en aquests mons, que no neix només de raons autobiogràfiques, de les persones marginades que vaig freqüentar en el passat. Crec que per mi constitueix una mena de redempció reconèixer la reialesa, la força de certes imatges, que trobem al teatre clàssic i també a les persones humils. Vull dir que en el substrat de la societat veig sagues que remetent a l'antiguitat i m'agrada, per una qüestió consolatòria, acostar aquestes figures a les grans figures del passat. Potser perquè és necessari fer més suportable la vida transfigurant-la.

És una mena de pietas la que sent pels seus personatges i cap a la que empeny el lector / espectador?

Sí, l'essència és aquesta: nosaltres, sigui quina sigui la nostra pobresa i misèria, ens mereixem més. Hauríem de tenir més cura de nosaltres mateixos, ajudar-nos a ser millors del que som normalment o del que creiem ser. A través de l'escriptura teatral, per exemple, podem pintar-nos, representar-nos d'una manera diferent de com érem normalment descrits i crear aquesta possibilitat d'elevant-nos. Si després aquest esforç té una major o menor influència sobre el món és irrellevant, perquè sabem que el teatre no té una gran importància, encara que continuï existint, i resistint, des de fa milers d'anys.

Als primers textos, pensem en els que inclou la «Tetralogia de les cures», s'enfronta a temes actuals que ens toquen de prop, com la penúria i la diversitat, per passar després a la narració d'arguments històrics, com al cas de Materials per a una tragèdia alemanya o La pau. A què és degut aquest canvi, que comporta també l'adopció d'un llenguatge diferent, més rebuscat en alguns aspectes?

Jo em considero un «històric», en el sentit que sempre m'he interessat pels esdeveniments històrics de diferents períodes. Aquesta actitud m'empeny, així, a trobar un «altre» llenguatge, que no sigui el de la vida quotidiana. El meu canvi, en certs aspectes, de ruta obre un horitzó més ampli també pel que afecta a la possibilitat d'articular la llengua de maneres diferents, sortint dels estilemes i actituds lingüístics que podrien esdevenir estereotips. I l'aventura de la llengua constitueix una de les claus principals amb què intento explorar el passat. D'altra banda, a la base de la «Tetralogia de les cures» hi ha una recerca sobre l'estat de la paraula, que reflecteix la caiguda dels mites del nostre humanisme. Les cures, de fet, no tenen a veure amb les persones, sinó amb la paraula sobre l'estat de salut actual de la qual m'interrogo.

Quin és el fil vermell que lliga els seus textos?

Justament una certa atenció per la política. El teatre, com és sabut, s'adreça a la *polis* i sempre és polític, però en aquest cas no es tracta d'una política *tout court* sinó d'una política mediatitzada, elaborada a través de relats, narracions, recerques, afectes. No m'interessa el teatre polític en l'accepció que normalment es dona a aquest terme, en realitat, sinó que m'interessa el teatre que s'ocupa de com flueix la vida en totes les seves facetes.

En la seva escriptura hi ha una barreja de gèneres diversos: el llenguatge elevat, àulic, es mescla amb el còmic, l'insignificant, el quotidià, en el qual no falten els gags i les bromes vulgars, les mofes. Per què aquesta necessitat d'amalgamar llenguatges diferents?

Nosaltres no hem d'amagar res: hi ha el teatre del cos i hi ha el cos del teatre i de l'actor. Si el teatre no es construeix a través de la paraula i totes les seves declinacions que en formen l'esquelet, els músculs, els tendons, quin sentit té? Per tant, benvingudes siguin les bromes pesades, vulgars, en el sentit de la plebs, si m'ajuden a construir un llenguatge no adulterat. El llenguatge acurat, de fet, no m'interessa gaire, tot i que soc conscient que la llengua, amb tots els seus adverbis, adjectius, sinònims, s'estudia i s'utilitza bé. L'italià, de fet, és capaç

d'assolir cims admirables d'expressió, que formen part de la història del nostre patrimoni literari.

Vostè utilitza un llenguatge fort, cru, visceral, on són freqüents les repeticions...

Soc contrari a l'exercici d'un bell estil: el que m'interessa és la recerca d'allò vertader, d'allò autèntic, com succeïa quan utilitzava els colors en lloc de les paraules. Al teatre les coses més marcades, tacades existencialment, semblen més adequades per ser posades en escena, mentre que les històries edificants només s'expliquen a les faules. És un problema de tot el teatre: hi ha ben poques històries amb final feliç, encara que el món sigui gran i caldria mirar de parlar també d'altres coses, per exemple de la felicitat o de la seva recerca. Ara soc vell, però m'agradaria anar en aquesta direcció. [...]

Tornem a la llengua, que és un element essencial dels seus textos: dialecte i italià es barregen, sobretot als inicis, tot i que més que un autèntic dialecte es tracta d'una llengua inventada, una mena de grammelot...

El que vostè defineix com a *grammelot*, és a dir la barreja de dialectes present a les meves obres, es deu al fet que vaig néixer a Bolzano, he viscut a Reggio Emilia, Roma, Torí i, per tant, he absorbit un esperit plurilingüístic o pluridialectal. Forma part de mi aquesta predisposició a confrontar diversos idiomes, aquesta manera d'expressar-me tan particular. A més a més, al llarg de la meua vida he tingut tota mena d'oficis, ciclista, lampista, pintor, escriptor, que m'han enriquit molt, des del punt de vista de l'experiència, alhora que satisfien al mateix temps aquesta fam de vida, aquesta necessitat de recórrer camins inexplorats.

Al principi vaig creure que era més estimulants i profitós mirar cap a baix més que cap amunt. El «descendisme» social m'atrapava més que la normalitat o que el poder i per aquesta raó vaig desenvolupar una major atenció per les formes de la relació verbal pròpies de l'univers dels subalterns, potser a causa d'una implicació personal meua amb un escenari existencial poblat de fantasmes d'una raça menor, marcadament caracteritzada per una escassa cooperació amb el sistema verbal dominant. El que constitueix els resultats dramàtics més evidents d'aquesta forma de representar aspectes més aviat remots de la vida, més enllà de l'argot i de les barreges entre llenguatges diversos, és la irrupció de l'equívoc damunt l'escenari, amb resultats potser involuntàriament còmics a l'interior de situacions

d'aïllament tràgic. Si ens fixem en l'eficàcia teatral d'aquesta llengua meva he d'assenyalar quina és la millor manera que relacions, sentiments i passions derivin directament d'aquest ambient i de les figures que el poblen, més que no se'ls faci provenir hipòcritament dels dictàmens de les lleis de la gramàtica. Figures oprimides per una realitat amb la qual no s'entenen, figures febles o impedides en la comunicació verbal, potser manifesten al teatre una singular força expressiva. Per això he desenvolupat aquesta predilecció pels humils, per una categoria de persones que considerava més interessants, sense que això vulgui dir que en altres àmbits la vida no pugui ser totalment fascinant o sorprenent.

Sovint li agrada dir que escriu en la llengua de l'emigració, en una llengua peregrina...

Sí, en una llengua zíngara, en la llengua d'una persona atenta a molts aspectes de la vida, però sense un centre de gravetat. Encara ara em considero inestable: no sé ben bé on vull anar, qui soc, si mai arribaré a algun port. Una cosa que m'agrada dir és aquesta: no sabem qui som. Agafem per exemple Txèkhov, que, abans de ser un escriptor, era un metge, i en molts sentits molt exitós perquè estimava la seva feina, exercia escrupolosament el seu ofici; però tot i això no sabia qui era perquè dins seu covava una altra naturalesa, que després es va revelar amb tota la seva potència.

Estic plenament convençut que no sabem qui som; i tanmateix podem assolir una mena d'epifania en què ens trobem amb nosaltres mateixos i ens reconeixem, més enllà de tot el que pensàvem abans i, sobretot, d'allò que havíem realitzat sota el perfil professional i social. De vegades aquesta mena d'anagnòrisi pot tenir resultats sorprenents, sobretot en la dramaturgia, en la qual s'articulen paraules, més que en l'escultura, en la pintura o en la música, en què hi ha tècniques concretes i restrictives. És possible que succeeixi aquesta trobada extraordinària amb nosaltres mateixos, amb un món que no coneixíem. Pensem, d'altra banda, en tots els esquemes i les gàbies que ens constrenyen des de petits, com l'obligació de reconèixer-nos a la força en una categoria concreta: home, dona, jove, vell. D'adults hem de combatre la nostra feblesa de caràcter per obrir-nos als altres, deixar-nos travessar per experiències, si no, si rebutgem les novetats, ens arrisquem a quedar-nos ancorats en un jo que s'ha format d'una certa manera, impeding-los qualsevol possibilitat d'enriquiment. Sense curiositat pels altres, ens arrisquem a quedar-nos clavats en la pròpia individualitat, allunyant la capacitat de ser tantes veus, auditoris, tantes possibilitats de parlar i de fer parlar. [...]

JEAN-PAUL MANGANARO (traductor francès de Tarantino)

«Estupideses i idioteses»

Dins *LEXI / textes*, vol. 11, Théâtre National de la Colline / L'Arche Éditeur, 2007.

(Traducció: TNC)

El treball d'inspiració i de creació d'Antonio Tarantino s'organitza, pel que fa als *Quatre actes profans*, entorn d'estructures complexes. Cada títol sembla referir-se a una codificació específicament literària o musical o pictòrica: així l'*Stabat Mater*, la *Passió segons Joan*, les *Vespres de la Beata Verge* remetent a situacions culturals fortament dramatitzades i elaborades a partir de temes i motius dels quals l'arquitectura creativa està ben fixada. Els títols evocats, igual que *Estimada Medea* o *Lustrini*, fan referència, sense perdre's en metàfores, a una situació forta de la representació dramàtica. No obstant això, no es tracta només de recuperacions d'una tradició poètica que, a Itàlia, debuta amb els *Laudi* de Jacopone da Todi, ni d'una versió dels *Lamenti*, més laics, de Monteverdi o de les *Passions* de Bach, ni d'una reconstitució d'algun quadre que procediria d'una refosa dels *misteris* de l'Edat mitjana amb la seva connotació necessàriament religiosa. En efecte, la presència, tangible, d'aquesta potència de les tradicions culturals es veu invertida per una paraula que s'apropia d'una nova materialitat de les paraules i les situacions que la llengua s'obstina a fer desesperar.

D'aquestes formes vinculades a l'expressió religiosa com a matèria, alhora, Tarantino n'extreu la religiositat; més encara, d'aquesta religiositat, n'extreu i aïlla la línia complexa i retorçada de la martirologia, el cos del màrtir, o dels màrtirs, el «cos-màrtir» com a essència del drama. Només se'n destaca, com un fil elèctric, la reconstitució d'una seqüència purament dramàtica: fins i tot *Lustrini*, per exemple —un nom que no té res d'anodí ja que significa «lluents»— recorda una tipologia de clown bufonesc, al potencial dramàtic de l'espectacle de varietats o de music-hall.

En què consisteix aquest drama? En si mateix, sempre és extrem i virulent: estats anímics portats al paroxisme a la *Passió segons Joan*, multiplicació de les incompatibilitats entre els diferents actants a les *Vespres*, misèria i pobresa dels que han estat desproveïts de tot a *Lustrini*. Però aquest no és el radicalisme de la situació que pertorba el drama o el text: Tarantino depassa els *statu quo* dels realismes perquè no inscriu l'acció dramàtica en una dialèctica dels esdeveniments. Els personatges són allà, inundats d'històries i drames, dels quals fan un relat que no admet cap mena d'història explicatiu que tendís a fonamentar els principis d'una justícia qualsevol, edificada sobre un «tenir raó» i «tenir-ne culpa». Igual que no es tracta de cap manera d'una moral del pessimisme o del nihilisme. El que Tarantino enuncia és molt més violent: la Història, la seva política i la seva societat han negat l'individu

fins a tal punt que l'han conduït avui en dia a negar-se directament a si mateix, en persona, sense intermediaris, a anihilar-se com a subjecte i com a individu, com a protagonista d'una acció —o de l'escenari—, a encarnar-se o descarnar-se només com un cos de drama. El *lumpen proletariat* conservava les traces d'una consciència cívica —en Brecht, per exemple— i la dictadura del proletariat encara podia creure que participava d'un ímpetu revolucionari. Les transicions polítiques han esborrat definitivament aquestes il·lusions o aquestes utopies. En aquest sentit, *Lustrini*, malgrat les aparences, s'inscriu més en la línia brechtiana que en una herència beckettiana.

Només queda el drama, la seva incandescència, la seva puresa: però avui el drama, estretament lligat a la impossibilitat de les qüestions polítiques i socials, és l'enfangament del subjecte i de l'individu en la massa tova de la misèria i de l'almoïna que, d'altra banda, ja no dona ningú. És crucial que l'element referencial contra el que cridin els personatges de Tarantino sigui el que resta d'una moral de la caritat, comuna a l'església i als grups socials i polítics, tant si són al poder o no. Una moral de l'almoïna i de la resignació que empeny, sense transigir, el subjecte cap a la pregària imprecatòria com a darrera possibilitat de resistència d'un jo trencat i perdut en l'estupefacció i el temor.

Així la imprecació va a parar directament a l'acte sense passar per l'acció: aquesta és, o pot ser, completament estàtica —o extàtica—, mentre que la primera es multiplica en el conjunt de les expressions que li és donat experimentar. Lletania, cançoneta, tirallonga, queixa, plany, protesta i bram esdevenen l'essència d'una llengua antioratòria i antiretòrica, com a úniques pulsacions d'un desig de viure fins i tot més enllà de la mort, com a les *Vespres*. És en aquest lloc precís —en aquesta densitat opaca de la imprecació— que allò religiós esdevé profà. La carn es fa verb: lletania, cançoneta, tirallonga, queixa, plany, protesta i bram tracen unes línies de dissipació i de fuga contra totes les receptes que les referències institucionals s'atribueixen, contra les seves construccions que han fet de «l'home modern» aquest hereu dels serfs de la gleba —de la plebs, de tota la «gentussa» del món— sobre els qual se'ns fa creure, cada dia, que són un malson del món.

La profanació passa necessàriament per la llengua, aquest acte propi que sap donar cos —o sostreure'l— a les virtualitats pendents. En travessar el «cos-màrtir» i desorganitzar el cos de l'actor, n'esborra les postures possibles en tant que personatge o protagonista. L'actor ja no es veu submergit en una acció —d'aquí el seu aparent estaticisme a les obres Tarantino, que evoca la representació d'un *Ecce homo* o d'un crucificat—, sinó en un pronunciar que envaeix el cos, que l'exhuma i el reactiva, que el destrossa al mateix temps que l'exalta. El pronunciament és l'últim acte, ja no del cos, sinó del que queda de l'esperit en la remembrança del que hauria pogut ser la vida si no l'haguessin devorat els nous

canibalismes que s'hi acarnissen. Que aquesta llengua pugui adoptar el camí d'un imaginari clàssic —a través de l'evocació formal d'una literatura o d'una música o d'una pintura— confirma el furor d'un «mai viscut», que només és accessible a través de les paraules que el treballen i el modelen com descàrregues elèctriques, com electroxocs infligits als cossos.

Si se sostreu el cos a l'organització de les ordres i a les paraules d'ordre, és la llengua la que, com una antiga ploradora, es lamenta per la trinxadissa. Una llengua que ja no expressa cap mena d'ordre, sigui de la categoria que sigui —gramàtica, sintaxi o lèxic—, sense seguir cap classe d'ordre, i només s'expressa en l'èxtasi colèric i extirpat de la seva simple pèrdua, de la seva pèrdua sense retenció ni redempció possibles. Una llengua que s'ha ficat en els llots fangosos de la mort o d'allò que se li acosta més, la misèria de viure. La violència imprecatorià se situa a l'indret més allunyat dels compromisos eventuais pels quals encara pot passar el cos; se situa al marge, en la solitud de les seves idioteses i les seves estupideses, com un estupor, enfront de la contínua i llarga història dels abusos i les violacions sofertes. Qui arriba als límits del seu cos —i els cossos de Tarantino arriben tots al límit, d'una manera o d'una altra— ja només parla una llengua que ha quedat reduïda al balbuceig i al desvariejament, a la violència de la incapacitat d'expressar-se i d'expressar amb uns accents que no siguin aquells que l'han destruït i l'han deixat reduït a un piló d'impossibilitats, a un nus confús d'estupideses i idioteses. Fer balbucejat la llengua significa aquí ficar-la de ple en les seves clavegueres, en tot l'entramat de la seva perdició, en la impossibilitat d'enganxar de nou els seus fragments dispersos per tal que així torni a ser una forma orgànica, que visqui d'allò que l'ha duta al límit, la seva tasca és convertir en una bona merda el suposat bon ordre de la beneficència i de les convencions socials que domestiquen fins i tot la vida més destrossada i trencada.

Així el marc artísticament equívoc —fonamentalment religiós— que rodeja l'antiga bellesa es trenca definitivament en una burla tràgica. Amb les seves derrotes, aquesta llengua venç el cos de l'actor i el seu bon ordre, el cos de la llengua i el seu bon ordre, devastats, no com un destí, sinó una vegada més com una última travessia d'existència i resistència. El que calia traduir era aquest conjunt, devastant la llengua i arrossegant-la pel fang, per tal que no pugui donar peu a cap mena de justificació ni remordiment. Una llengua en què dir malament és encara dir alguna cosa que ens posa i ens fa ser al món.

SEBASTIANA FADDA

«El teatre segon Tarantino», a la revista *Sinais de cena*, núm. 7, 2007. (Traducció: TNC)

Una de les característiques de l'escriptura de Tarantino és la seva aridesa que corrou i fa mal a l'ànima. Ell, el pintor, ens mostra amb la matèria i amb els cossos escènics tot l'horror del *Crit* de Munch. Les seves paraules fetes pedra són poroses, i en aquests porus hi caben tots els líquids d'un cos viu: la suor, les llàgrimes, la sang. Als seus llibres, les frases dels monòlegs tenen una disposició en vers, com si es tractés de poesia. I la poesia hi és present, crua i torrencial, no exempta d'ironia ni de tendresa, i sobretot carregada de ràbia, en revolta constant contra les condicions inhumanes, i denunciant una vida i una societat que consenten que es perpetuïn aquesta mena de condicions.

Deu ser per això que els protagonistes d'*Stabat Mater* i *Passió segons Joan* són emblemàtics d'unes determinades capes de la nostra societat. Com a resultat de la cultura judeocristiana, encarnen el negatiu d'aquelles figures mítiques que van modelar la Història d'Occident. Són, també, actualitzacions profanes i profanadores dels mites als quals s'emmotllen: una Maria que és gairebé una Magdalena, santa i pecadora, mare d'un visionari subversiu; un boig que s'identifica amb Crist; un infermer que és el seu únic evangelista. Tots ells, aquesta Maria Magdalena no penedida o aquells pobres Crists, recorren el seu Calvari als marges del món, exclosos de la societat de consum que proposen els mitjans de comunicació, aparentment tan pròspera i feliç, però podrida i falsa fins al moll de l'os. Uns destins no escollits, recorreguts fins al Gòlgota mentre es lluita per la supervivència, i que potser no tenen cap possibilitat de ser redimits, tot i que hi tenen tot el dret. Se n'han guanyat el dret en aquest camp de batalla que és la vida, i del qual ja són víctimes derrotades des del començament.

Eugenio Fuentes, escriptor espanyol conegut pels seus thrillers negres, quan va ser entrevistat el 24 de març de 2007 per Luís Caetano al programa de la RDP Antena 2 «A força das coisas», va manifestar la seva admiració per la figura del Quixot cervantí, parlant a propòsit d'una «poètica de la bondat». És una definició admirable, perquè seria més obvi parlar d'una poètica de la utopia o de la irrealitat, trets que dissoldrien la força tragicòmica del cavaller de la trista figura, idealista gairebé fins al ridícul, però intrínsecament humà i commovedor.

El paral·lelisme que es podria formular en relació a certs personatges de Tarantino és que aquests posseeixen tots els elements per integrar una poètica de la puresa, o, fins i tot, d'una poètica de la innocència. Maria [d'*Stabat Mater*], Ell i Joan [de *Passione secondo Giovanni*] carreguen unes culpes que no els pertanyen: la d'haver nascut en un temps i un

lloc equivocats, sense haver-ho demanat, i la de tenir una vida que els ha estat imposada des de fora, per una societat que els empeny als reductes d'exclusió.

La conclusió a la qual s'arriba és que no hi ha innocents. O, almenys, que ni nosaltres mateixos som innocents, amb la nostra «caritat peluda» (com, al llibret de Lorenzo Da Ponte de les *Noces de Fígaro* mozartianes, el personatge homònim retreu al seu rival, el Comte d'Almaviva), amb la nostra vaga compassió, amb la nostra integració més o menys precària, conformista o conformada.

Però la veritat és que sentim tot l'amor que Tarantino té pels seus antiherois, pels seus exclosos afligits d'aquella verborrea, adreçada a uns destinataris absents o sords, que voregen tots la bogeria en un món que està boig i és de bojós. O almenys, terriblement, no té cap mena de pietat. En resseguir aquestes trajectòries de dolors infinits i anònims, el teatre tracta de retornar als espectadors una humanitat que potser han perdut, un sentit de la col·lectivitat que potser han oblidat, un *religare* genuí i no dogmàtic, una bondat potser utòpica però noble... Tot d'elements que necessitem urgentment no perdre o recuperar.

PIER PAOLO PASOLINI

«Manifest per a un nou teatre»

Publicat originalment a la revista *Nuovi Argomenti*, núm. 9, gener-març 1968, i publicat en català a la revista *Estudis Escènics*, núm. 33-34, 2008. (Traducció:

Traducció de Joan Casas

(Als lectors)

1. El teatre que espereu, com a una novetat total, mai no podrà ser el teatre que espereu. De fet, si espereu un nou teatre, l'espereu necessàriament dins l'àmbit de les idees que ja teniu; a més, una cosa que espereu, en un cert sentit ja hi és. No hi ha ningú de vosaltres que davant d'un text o d'un espectacle resisteixi la temptació de dir: «Això és TEATRE», o bé: «Això NO ÉS TEATRE», cosa que vol dir que ja teniu al cap, ben arrelada, una idea del TEATRE. Però les novetats, fins i tot les novetats totals, com bé sabeu, no són mai ideals, són sempre concretes. Per això la seva veritat i la seva necessitat són mesquines, importunes i decebedores: o bé no es reconeixen o bé es discuteixen remetent-les a les velles habituds.

Avui, doncs, tots vosaltres espereu un teatre nou, però tots en teniu ja una idea al cap, nascuda a l'interior del teatre vell. Aquestes notes estan escrites en la forma d'un manifest, perquè allò que expressen de nou es presenti palesament i potser fins i tot autoritàriament com a tal.

(En tot el present manifest, Brecht no serà mai anomenat. Ell ha estat l'últim home de teatre que ha pogut fer una revolució teatral a l'interior del teatre mateix: i això perquè en el seu temps la hipòtesi era que el teatre tradicional existia [i de fet existia]. Ara, com veurem a través dels punts del present manifest, la hipòtesi és que el teatre tradicional ja no existeix [o que està deixant d'existir]. En els temps de Brecht, per tant, es podien dur a terme reformes, profundes i tot, sense posar en discussió el teatre: més encara, la finalitat d'aquestes reformes era convertir el teatre en autèntic teatre. Avui, en canvi, allò que es posa en discussió és el teatre mateix: la finalitat d'aquest manifest és doncs, paradoxalment, la següent: el teatre hauria de ser allò que el teatre no és.

En qualsevol cas una cosa és certa: que els temps de Brecht s'han acabat per sempre).

(*Qui seran els destinataris del nou teatre*)

2. Els destinataris del nou teatre no seran els burgesos que formen generalment el públic teatral: sinó que seran *els grups avançats de la burgesia*.

Aquestes tres ratlles, del tot dignes de l'estil d'un informe, són el primer propòsit revolucionari d'aquest manifest.

Signifiquen de fet que l'autor d'un text teatral ja no escriurà per al públic que sempre ha estat, per definició, el públic teatral; que va al teatre per divertir-se, i que algunes vegades s'hi escandalitza.

Els destinataris del nou teatre no seran ni *divertits* ni *escandalitzats* pel nou teatre, perquè ells, pel fet de pertànyer als grups avançats de la burgesia, són en tot *iguals* a l'autor dels textos.

3. A una senyora que freqüenta els teatres ciutadans, i que mai no falta a les principals estrenes de Strehler, de Visconti o de Zeffirelli, li aconsellem vivament que no es presenti a les representacions del nou teatre. O, si amb el seu simbòlic, patètic, abric de visó s'hi presenta, trobarà a l'entrada un cartell on hi diu que les senyores amb abric de visó estan obligades a pagar el bitllet a trenta vegades més del seu cost normal (que serà baixíssim). En aquest cartell, al contrari, dirà també que els feixistes (sempre que tinguin menys de vint-i-cinc anys) tindran l'entrada de franc. I, a més a més, s'hi llegirà un prec: que no s'aplaudeixi. Els xiulets i les desaprovacions seran naturalment admesos, però, en lloc dels eventuais aplaudiments, es demanarà per part de l'espectador aquella confiança gairebé mística en la democràcia que consent un diàleg, totalment desinteressat i idealista, sobre els problemes plantejats o debatuts (sense imposar cap solució!) pel text.

4. Per *grups avançats de la burgesia* entenem els pocs milers d'intel·lectuals de qualsevol ciutat l'interès cultural dels quals potser serà ingenu, provincià, però *real*.

5. Objectivament estan formats en la seva major part per aquells que es defineixen com a «progressistes d'esquerra» (inclosos aquells catòlics que tendeixen a constituir a Itàlia una Nova Esquerra): la minoria d'aquests grups està formada per les *elits* supervivents del laïcisme liberal crocià i dels radicals. Naturalment aquest inventari és, i vol ser, esquemàtic i terrorista.

6. El nou teatre no és doncs ni un teatre acadèmic² ni un teatre d'avantguarda.³

No s'insereix en una tradició i ni tan sols la constata. Senzillament la ignora i se la salta d'una vegada i per sempre.

(El teatre de paraula)

7. El nou teatre vol definir-se, encara que només sigui d'una manera banal i en estil d'informe, com a «teatre de paraula».

La seva incompatibilitat, tant amb el teatre tradicional com amb qualsevol mena de contestació al teatre tradicional, està doncs continguda en aquesta seva autodefinició.

No oculta⁴ que es remet explícitament al teatre de la democràcia atenenca, saltant-se completament tota la tradició recent del teatre de la burgesia, així com tota la tradició moderna del teatre renaixentista i de Shakespeare.

8. Veniu a assistir a les representacions del «teatre de paraula» més amb la idea d'escoltar que no de veure (restricció necessària per comprendre millor les paraules que sentireu, *i per tant les idees, que són els personatges reals d'aquest teatre*).

(A què s'oposa el teatre de paraula)

9. Tot el teatre existent es pot dividir en dos tipus: aquests dos tipus de teatre es poden definir —segons una terminologia seriosa— de diverses maneres, per exemple: teatre tradicional i teatre d'avantguarda; teatre burgès i teatre antiburgès; teatre oficial i teatre de protesta; teatre acadèmic i teatre de l'*underground*, etc., etc. Però nosaltres preferim, en lloc d'aquestes definicions serioses, dues definicions vivaces, a saber: *a)* teatre de la Xerrameca (acceptant doncs la brillant definició de Moravia), *b)* teatre del Gest o del Crit.

Per entendre'ns ràpidament: el teatre de la Xerrameca és el teatre en el qual justament la xerrameca substitueix la Paraula (per exemple, en lloc de dir, sense *humour*, sense sentit

² Antics o moderns teatres amb els seients de vellut. Companyies teatrals, Estables (Piccolo Teatro), etc.

³ Soterranis, vells teatres en desús, segons canals dels teatres estables, etc.

⁴ Amb candor de neòfit.

del ridícul i sense bona educació, «Em voldria morir», es diu amargament, «Bona tarda»); el teatre del Gest o del Crit, és el teatre en el qual la paraula és completament dessacralitzada, fins i tot destruïda, en favor de la presència física pura (cfr. més endavant).

10. El nou teatre es defineix doncs «de Paraula» per oposar-se:

I. Al teatre de la Xerrameca, que implica una reconstrucció ambiental i una estructura espectacular naturalistes, sense les quals:

a) els esdeveniments (homicidis, furts, ballets, besades, abraçades i contraescenes) serien irrepresentables;

b) dir «Bona tarda» en lloc d'«Em voldria morir» no tindria cap sentit perquè hi faltaria l'atmosfera de la realitat quotidiana.

II. Per oposar-se al teatre del Gest o del Crit, que contesta el primer ensorrant-ne les estructures naturalistes i dessacralitzant els textos: però del qual no pot abolir la dada fonamental, val a dir *l'acció escènica* (que, ben al contrari, porta a l'exaltació).

D'aquesta doble oposició se'n deriva una de les característiques fonamentals del «teatre de paraula»: és a dir (com en el teatre atenenc) *la manca gairebé total d'acció escènica*.

La manca d'acció escènica implica naturalment *la desaparició gairebé total de la posada en escena* —llums, escenografia, vestuari, etc.: tot això quedarà reduït a l'indispensable (ja que, com veurem, el nostre teatre no podrà no continuar sent una forma, ni que sigui experimental, de ritu, i per tant un encendre's o apagar-se de llums, per indicar el començament o el final de la representació, no podrà no subsistir).

11. Tant el teatre de la Xerrameca⁵ com el teatre del Gest o del Crit⁶ són dos productes d'una mateixa civilització burgesa. Tenen en comú l'odi per la Paraula.

El primer és un ritual on la burgesia s'emmiralla més o menys idealitzant-se, però en tot cas sempre reconeixent-se.

El segon és un ritual on la burgesia (restituint a través de la pròpia cultura antiburgesa la puresa d'un teatre religiós), per una banda es reconeix en tant que la seva productora (per raons culturals), i per una altra experimenta el plaer de la provocació, de la condemna i de

⁵ De Txèkhov a Ionesco, i a l'horrible Albee.

⁶ L'estupend Living Theatre.

l'escàndol (a través del qual, finalment, només obté la confirmació de les seves pròpies conviccions).

12. Aquest teatre (el teatre del Gest o del Crit) és doncs el producte de l'anticultura burgesa⁷ que entra en polèmica amb la burgesia, usant contra ella el mateix procés, destructiu, cruel i dissociat, que va ser usat (afegint la pràctica a la follia) per Hitler, als camps de concentració i d'extermini.

13. Si tant el teatre del Gest o del Crit, com el nostre teatre de Paraula, són producte tots dos dels grups culturals antiburgesos de la burgesia, en què consisteix la diferència entre ells?

És aquesta: mentre que el teatre del Gest o del Crit té com a destinatària (potser absent) la burgesia que cal escandalitzar (sense la qual seria inconcebible, com Hitler sense els jueus, els polonesos, els gitanos i els homosexuals), el teatre de Paraula, en canvi, *té com a destinataris els mateixos grups culturals avançats que el produeixen.*

14. El teatre del Gest o del Crit —en la clandestinitat de l'*underground*— busca amb els seus destinataris una complicitat de lluita o una forma comuna d'ascesi: per tant, comptat i debatut, només representa, per als grups avançats que el produeixen i el frueixen com a destinataris, una *confirmació*, ritual, de les seves conviccions antiburgeses: la mateixa confirmació ritual que representa el teatre tradicional per al públic mitjà i normal de les seves conviccions burgeses.

Al contrari, en els espectacles del teatre de Paraula, tot i que s'hi trobaran moltes confirmacions i verificacions (no perquè sí autors i destinataris pertanyen al mateix cercle cultural i ideològic), hi haurà sobretot un intercanvi d'opinions i d'idees, en una relació molt més crítica que no ritual.⁸

(Destinataris i espectadors)

15. Serà possible una coincidència, pràctica, entre destinataris i espectadors?

⁷ D'Artaud al Living Theatre, sobretot, i a Grotowski, aquest teatre n'ha donat proves ben altes.

⁸ No vol dir, certament, que els mateixos grups culturals avançats alguna vegada no se n'escandalitzin, i sobretot se'ls desil·lusioni. Especialment quan els textos siguin oberts, és a dir, quan plantegin problemes sense pretendre resoldre'ls.

Nosaltres creiem que a Itàlia, actualment, els grups culturals avançats de la burgesia poden formar fins i tot numèricament un públic, produint per tant pràcticament un teatre propi: el teatre de Paraula ve a constituir doncs, en la relació entre autor i espectador, un fet del tot nou en la història del teatre.

I això per les raons següents:

a) el teatre de Paraula és —com hem vist— un teatre fet possible, reclamat i fruit dins el cercle estretament cultural dels grups avançats d'una burgesia;

b) aquest teatre representa, en conseqüència, l'única via per al renaixement del teatre en una nació on la burgesia és incapaç de produir un teatre que no sigui provincial i acadèmic, i amb una classe treballadora absolutament aliena a aquest problema (i per tant la seva possibilitat de produir un teatre dins el seu àmbit és només teòrica: teòrica i *retòrica*, com demostren totes les provatures de «teatre popular» que ha provat d'arribar *directament* a la classe treballadora);

c) el teatre de Paraula —que, com hem vist, salta per sobre de qualsevol relació possible amb la burgesia, i s'adreça només als grups culturals avançats— és l'únic que pot arribar, no per partit pres o per retòrica, sinó realistament, a la classe treballadora. *Aquesta de fet està unida per una relació directa amb els intel·lectuals avançats.* Aquesta és una noció tradicional i ineliminable de la ideologia marxista en la qual tant herètics com ortodoxos no poden no estar d'acord, com si es tractés d'un fet natural.

16. No ho malentengueu. Això que reclamem aquí no és un obrerisme dogmàtic, stalinista, togliaitià, o conformista en qualsevol cas.

Reclamem més aviat la gran il·lusió de Maiàkovski, d'Esenin, i dels altres joves commovedors i grans que van treballar amb ells en aquella època. A ells va dedicat idealment el nostre nou teatre. Res d'obrerisme oficial, doncs: malgrat que el teatre de la Paraula vagi amb els seus textos (*sense escenaris, vestuaris, musiquetes, magnetòfons i mímica*) a les fàbriques i als cercles culturals comunistes, si convé en sales amb les banderes roges del 1945.

17. Llegiu els precedents punts 15 i 16 com als punts fonamentals del present manifest.

18. El teatre de Paraula, que a través d'aquest manifest es va definint, és doncs també una empresa pràctica.

19. No queda exclòs que el teatre de Paraula experimenti també amb espectacles explícitament dedicats a destinataris obrers: però això, precisament, de manera experimental, perquè l'única manera justa d'implicar la presència obrera en aquesta mena de teatre és la que s'indica en el punt C de l'apartat 15.

20. Les programacions del teatre de Paraula —constituït com a empresa o iniciativa— no tindran però un ritme normal. No hi haurà preestrenes, estrenes o funcions. Es prepararan dues o tres representacions alhora, que es faran simultàniament al local propi del teatre, i als llocs (fàbriques, escoles, cercles culturals) on els grups culturals avançats, a qui s'adreça el teatre de Paraula, tenen la seu.

(Parèntesi lingüístic: la llengua)

21. Quina llengua parlen aquests «grups culturals avançats» de la burgesia? Parlen —com avui dia gairebé tota la burgesia— l'italià, és a dir una llengua convencional, la convencionalitat de la qual, però, no s'ha fet «tota sola», per una acumulació natural de llocs comuns fonològics: és a dir per tradició històrica, política, burocràtica, militar, acadèmica i científica, a més de literària. La convencionalitat de l'italià ha estat establerta en un moment donat, abstracte (diguem que el 1870) i des de dalt (de primer per les corts, en un pla exclusivament literari i en petita mesura diplomàtic, després pels piemontesos i la primera burgesia del *Risorgimento*, al nivell estatal).

Des del punt de vista de la llengua escrita, aquesta imposició autoritària pot semblar fins i tot inevitable, encara que sigui artificial i purament pràctica. De fet, sí que hi ha hagut a tota la nació (geogràficament i socialment) una homologació indubtable de *l'italià escrit*. Però per a *l'italià oral* l'acceptació de la imposició nacionalista i de la necessitat pràctica ha estat simplement impossible. Ningú, d'altra banda, no pot ser insensible a la ridiquesa de la pretensió que una llengua *només* literària sigui imposada, a través de normes fonètiques artificials i doctes, a un poble d'analfabets (el 1870 els analfabets eren més del noranta per cent de la població). I és tanmateix un fet que si un italià avui *escriu* una frase, l'escriu de la mateixa manera a qualsevol punt geogràfic o a qualsevol nivell social de la nació, però si la *diu*, la diu d'una manera diferent a la de qualsevol altre italià.

*(Parèntesi lingüístic: la convencionalitat de la llengua oral
i la convencionalitat de la dicció teatral)*

22. El teatre tradicional ha acceptat aquesta convencionalitat de l'italià oral, emanada, per dir-ho així, per decret. Ha acceptat així un italià que no existeix. Sobre aquesta convencionalitat, és a dir sobre el no-res, sobre l'inexistent, sobre el mort, ha fundat la convencionalitat de la dicció. El resultat és repugnant. Sobretot quan el teatre purament acadèmic es presenta en la modalitat més «moderna» del teatre de la Xerrameca. Per exemple el «Bona tarda» que en el nostre exemple substitueix l'«Em voldria morir» que no es diu, té en la vida real de l'italià oral, tants aspectes fonètics diferents com grups reals d'italians que el pronuncien. Però al teatre té una sola pronunciació (usada únicament en la dicció dels actors). Al teatre, doncs, es pretén «xerrar» en un italià que en realitat no xerra ningú (ni tan sols a Florència).⁹

23. Quant al teatre de contestació (que aquí anomenem del Gest o del Crit) el problema de la llengua oral o bé no es planteja, o es planteja només com a problema secundari. En aquest teatre, de fet, la paraula integral, en posició subordinada, la presència física. I aconsegueix a més el seu ofici, generalment, a través d'una simple falsificació desacralitzadora —és a dir que tendeix a imitar el gest, i a ser doncs pre-gramatical, fins a l'extrem de fer-se interjectiva: gemec, riota o crit. Si no és que simplement es limita a fer la caricatura de la convencionalitat teatral (fundada en la convencionalitat impossible de l'italià oral).

24. El teatre de la Xerrameca tindria a Itàlia un instrument ideal: el dialecte o la *koiné* dialectalitzada.¹⁰ Però no fa servir aquest instrument en part per raons pràctiques, en part per provincianisme, en part per esteticisme inculte, en part per servilisme cap a la tendència nacionalista dels seus destinataris.

⁹ El text, en definitiva, va en sabatilles, mentre l'actor, inconscient, porta coturns (per això a Itàlia el teatre és impopular fins i tot entre la burgesia, que no hi reconeix les sabatilles de la seva *koiné* dialectalitzada).

¹⁰ En realitat els únics casos en què a Itàlia el teatre és tolerable, són aquells en què els actors parlen o bé en dialecte (el teatre regional, en particular el venecià o el napolità, amb el gran De Filippo) o la *koiné* dialectalitzada (el teatre de cabaret). Malgrat tot, però, en general, allà on hi ha dialecte o *koiné* dialectalitzada gairebé sempre hi ha populisme i vulgaritat.

(Parèntesi lingüístic: el teatre de paraula i l'italià oral)

25. El teatre de Paraula exclou de totes maneres, en la seva autodefinició, el dialecte i la *koiné* dialectalitzada. O bé, si les inclou, les inclou de forma excepcional i en una accepció tràgica que les posa al nivell de la llengua culta.

26. El teatre de Paraula, doncs, producte i fruit dels grups avançats de la nació, només pot acceptar *escriure* textos en aquella llengua convencional que és l'italià escrit i llegit (i només de tant en tant assumir els dialectes, *purament orals*, al nivell de les llengües escrites o llegides).

27. Naturalment, el teatre de Paraula ha d'acceptar també la convencionalitat de l'italià oral: des del moment que els seus textos són escrits també per a ser representats, és a dir, en el cas que ens ocupa, i per definició, *dits*.

28. Es tracta evidentment d'una contradicció: *a)* perquè en aquest cas específic (i essencial) el teatre de Paraula es comporta ben bé com el teatre burgès més abjecte, acceptant una convencionalitat que no existeix: és a dir la unitat d'un italià oral que cap italià real no parla; *b)* perquè, mentre el teatre de Paraula vol saltar-se la burgesia per adreçar-se a uns altres destinataris (intel·lectuals i treballadors), resulta al mateix temps que accepta veure's embolicat amb la burgesia: perquè només a través del desenvolupament de l'actual societat burgesa és pensable que es puguin omplir les «etapes buides» de la formació d'una convencionalitat fonètica —històrica— de l'italià, i atènyer aquella unitat de llengua oral que per ara és abstracta i autoritària.

29. Com resoldre aquesta contradicció? Primer de tot, evitant tot purisme de pronunciació. L'italià oral dels textos del teatre de Paraula ha de ser homologat fins al punt que encara sigui real: és a dir fins al límit entre la dialectalització i el cànon pseudo-florentí, sense mai superar-lo.

30. Perquè aquesta convencionalitat lingüística teatral fundada en una convencionalitat fonètica real (és a dir l'italià dels seixanta milions d'excepcions fonètiques) no esdevingui una nova acadèmia, cal només: *a)* tenir consciència del problema contínuament;¹¹ *b)* romandre fidels als principis del teatre de Paraula: *és a dir a un teatre que sigui en primer*

¹¹ Cap home de teatre italià (hi ha alguna excepció, posem per cas Dario Fo) s'ha plantejat mai fins ara aquest problema, i sempre ha tingut per bona la identificació entre convencionalitat oral de l'italià i convencionalitat de la dicció teatral, apresada dels més insignificants, ignorants i exaltats professors acadèmics. Hi ha el cas extraordinari de Carmelo Bene, el teatre del Gest o del Crit del qual està integrat per paraula teatral que es dessacralitza i, per dir-ho tot, s'emmerda ella mateixa.

lloc debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política, en el pla més democràtic i racional possible: és a dir a un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i excloent tot formalisme, que, en el pla oral, vol dir complaença i esteticisme fonètic.

31. Tot això exigeix la fundació d'una veritable escola de reeducació lingüística; que posi els fonaments de la recitació del teatre de Paraula: una recitació l'objecte directe de la qual no sigui la llengua, sinó el significat de les paraules i el sentit de l'obra.

Un esforç total, alhora d'agudesesa crítica i de sinceritat, que comporta una revisió completa de la idea de si mateix que té l'actor.

(Els dos tipus existents d'actors)

32. Què és el teatre? «EL TEATRE ÉS EL TEATRE». Aquesta és la resposta de tots, avui: el teatre és doncs entès avui com «una cosa» o encara millor «una cosa diferent» que només es pot explicar per ella mateixa, i que pot ser intuït només carismàticament.

L'actor¹² és la primera víctima d'aquesta espècie de misticisme teatral, que en fa sovint un personatge ignorant, presumptuós i ridícul.

33. Però, com hem vist, el teatre d'avui és de dos tipus: el teatre burgès i el teatre burgès antiburgès. Són de dos tipus, doncs, també els actors.

Observem primer els actors del teatre burgès.

El teatre burgès troba la seva justificació (no en tant que text sinó en tant que espectacle) en la vida de societat: és un luxe de la gent rica i com cal, que també té el privilegi de la cultura.¹³

Ara bé, aquesta mena de teatre és en crisi: per això es veu obligat a prendre consciència de la seva condició, a reconèixer les raons que l'arraconen del centre d'una vida de societat als seus marges, com una cosa superada i sobrevivent.

Un diagnòstic que no li ha estat difícil: el teatre tradicional va comprendre ben aviat que un nou tipus de societat, immensament aplanada i eixamplada, les masses petitburgeses, l'havien substituït per dos tipus d'esdeveniments socials molt més adequats i moderns: el

¹² Fins i tot el crític.

¹³ Almenys de l'oficial, nascuda del privilegi d'anar a l'escola.

cinema i la televisió. Tampoc no li ha estat difícil de comprendre que alguna cosa irreversible s'ha esdevingut en la història del teatre: el *demos* atenenc i les *élites* del vell capitalisme són records remots. Els temps de Brecht s'han acabat per sempre!

El teatre tradicional ha arribat a trobar-se, per tant, en un estat de deperiment històric que ha creat al seu voltant, d'una banda, una atmosfera de conservació tan miop com obstinada, i d'una altra un clima de nostàlgia i d'esperances infundades.

També aquest és un fet que el teatre tradicional ha sabut (més o menys confusament) diagnosticar.

El que el teatre tradicional no ha sabut diagnosticar, ni tan sols fins a un primer besllum de consciència, és allò que és ell mateix. S'autodefineix com a Teatre i prou. Fins i tot el més descurós i mediocre dels actors, davant el públic burgès més vell i banal, s'adona vagament que ja no participa en un esdeveniment social, triomfant i del tot justificat, i per això explica la seva presència i la seva prestació (tan poc requerida) com un acte místic: una «missa teatral», en la qual el Teatre apareix sota una llum tan enlluernadora que encega totalment: de fet, com tots els falsos sentiments, aquest produeix una consciència intransigent, demagògica i gairebé terrorista de la pròpia veritat.

34. Vegem ara el segon tipus d'actor, el del teatre burgès antiburgès, del Gest o del Crit.

Aquest teatre té, com ja hem vist, les característiques següents: *a)* s'adreça a destinataris burgesos cultes implicant-los en la seva desenfrenada i ambigua protesta antiburgesa; *b)* busca els espais on oferir els seus espectacles fora dels espais oficials; *c)* refusa la paraula, i per tant les llengües de les classes dirigents nacionals, en favor o bé d'una paraula estafeta i diabòlica o bé del pur i simple gest, provocatiu, escandalós, incompreensible, obscè, ritual.

Quina és la raó de tot això? La raó de tot això és un diagnòstic inexacte però igualment eficaç d'allò que ha esdevingut, o simplement és, el teatre. És a dir? EL TEATRE ÉS EL TEATRE, una vegada més. Però mentre per al teatre burgès aquesta no és més que una tautologia que implica un misticisme ridícul i estufat, per al teatre antiburgès aquesta és una autèntica i pròpia —i conscient— definició de la sacralitat del teatre.

Aquesta sacralitat del teatre es funda en la ideologia del renaixement d'un teatre primitiu, originari, realitzat com a ritu propiciatori o millor encara, orgiàstic.¹⁴ Es tracta d'una operació típica de la cultura moderna: segons la qual una forma de religió cristal·litza la irracionalitat

¹⁴ Dionisos...

del formalisme en alguna cosa que neix com a inautèntica (és a dir per esteticisme) i esdevé autèntica (és a dir una veritable forma de vida com a pragma al marge de i en contra de la pràctica).¹⁵

Però en alguns casos, aquesta religiositat arcaica ressuscitada per ràbia contra el laïcisme estúpid de la civilització del consum, acaba finalment per convertir-se en una forma d'autèntica religiositat moderna (que no té res a veure amb els antics pagesos, i en canvi molt amb la moderna organització industrial de la vida). Cal pensar, a propòsit del Living Theatre, en la col·legialitat gairebé d'orde monacal, en el «grup» que substitueix els grups tradicionals com la família, etc., en la droga com a protesta, en el *dropping out* o autoexclusió, però com a forma de violència, almenys gestual i verbal, i en definitiva en l'espectacle gairebé com en un cas de sedició o —com avui se sol dir— de guerrilla.

En la major part dels casos, però, una concepció semblant del teatre *acaba sent la mateixa tautologia del teatre burgès*, obeint a les mateixes regles inevitables.¹⁶ La religió, doncs, de la forma de vida que es realitza en el teatre, esdevé simplement «la religió del teatre». I d'aquesta genericitat cultural, d'aquest esteticisme de segon ordre, l'actor vestit de dol i drogat, queda tan en ridícul com l'actor integrat, amb americana creuada, que treballa també per a la televisió.

(L'actor del teatre de paraula)

35. Serà doncs necessari que l'actor del «teatre de Paraula», en tant que actor, canviï de naturalesa: no s'haurà de sentir, físicament, portador d'un verb que transcendeixi la cultura en una idea sacra del teatre: *sinó que haurà de ser simplement un home de cultura*.

Així doncs ja no haurà de fonamentar la seva habilitat en la fascinació personal (teatre burgès) o en una espècie de força històrica i mediumitzada (teatre antiburgès) explotant demagògicament el desig d'espectacle de l'espectador (teatre burgès), o transgredint l'espectador a través de la imposició implícita de fer-lo participar en un ritu sacre (teatre antiburgès). Més aviat haurà de fonamentar la seva habilitat en la seva capacitat de

¹⁵ Apareix aquí novament la figura de Hitler, ja evocada en altres punts d'aquest manifest.

¹⁶ El teatre antiburgès no podria existir: a) sense el teatre burgès que pretén contestar i destruir (aquest és el seu objectiu principal); b) sense un públic burgès a qui escandalitzar, encara que sigui per persona interposada.

comprendre veritablement el text.¹⁷ I no ser per tant intèrpret en tant que portador d'un missatge (el Teatre!) que transcendeix el text: sinó ser vehicle vivent del text mateix.

S'haurà de fer transparent en el pensament: i serà més bo com més compregui l'espectador, en sentir-lo dir el text, allò que ell ha comprès.

(El «ritu» teatral)

36. El teatre és però, en qualsevol cas, en qualsevol època i en qualsevol lloc, un RITU.

37. Semiològicament el teatre és un sistema de signes, que són no simbòlics sinó icònics, vivents, són els mateixos signes de la realitat. El teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció.

Naturalment el sistema de signes del teatre té els seus codis particulars, *al nivell estètic*. Però *al nivell purament semiològic* no es diferencia (com el cinema) del sistema de signes de la realitat.

L'arquetip semiològic del teatre és doncs l'espectacle que es desenvolupa cada dia davant els nostres ulls i a l'abast de les nostres orelles, pel carrer, a casa, als llocs públics de trobada, etc. En aquest sentit la realitat social és una representació que no està del tot mancada de la consciència de ser-ho, i que per tant té els seus codis (regles de bona educació, de comportament, tècniques corporals, etc.): en una paraula, no està del tot mancada de la consciència de la seva pròpia ritualitat.

El ritu arquetípic del teatre és doncs un RITU NATURAL.

38. Idealment, el primer teatre que es distingeix del teatre de la vida, és de caire religiós: cronològicament aquesta naixença d'un teatre com a «misteri» no és datable. Però es repeteix en totes les situacions històriques, o més ben dit, prehistòriques, anàlogues. En totes les «edats dels orígens» i en totes les «edats obscures» o mitjanes.

El primer ritu del teatre, com a propiciació, conjur, misteri, orgia, dansa màgica, etc., és doncs un RITU RELIGIÓS.

¹⁷ Cosa que fan, amb molt bona voluntat i sovint amb bona fe, tots els actors seriosos: amb febles resultats crítics, però. De fet estan obnubilats per la idea tautològica del teatre, que implica materials i estils històricament diferents dels del text examinat (si es tracta d'un text anterior a Txèkhov o posterior a Ionesco).

39. La democràcia atenesa va inventar el teatre més gran del món —en vers—, i el va instituir com a RITU POLÍTIC.

40. La burgesia —contemporàniament a la seva primera revolució, la revolució protestant— va crear en canvi un nou tipus de teatre (la història del qual comença potser amb el teatre *dell'arte*, però certament amb el teatre elisabetià i el teatre del segle d'or espanyol, i arriba fins a nosaltres). En el teatre inventat per la burgesia (de seguida realista, irònic, d'aventures, d'evasió, i, com diríem avui, populista, encara que es tracti de Shakespeare o de Calderón), la burgesia celebra el més elevat dels seus fastos mundans, que és també poèticament sublim, almenys fins a Txèkhov, és a dir fins a la segona revolució burgesa, la liberal. El teatre de la burgesia és doncs un RITU SOCIAL.

41. Amb el declinar de la «grandesa revolucionària» de la burgesia (si no és que —potser amb justícia— volem considerar «gran» la seva tercera revolució, la tecnològica), va declinar també la grandesa d'aquell RITU SOCIAL que havia estat el *seu* teatre. De manera que si, per una banda, aquest ritu social sobreviu a cura de l'esperit conservador burgès, per una altra està adquirint una consciència nova de la seva ritualitat. Consciència que sembla ser totalment adquirida —com hem vist— pel teatre burgès antiburgès, que, enfurit contra el teatre oficial de la burgesia i contra la burgesia mateixa, ataca sobretot la seva oficialitat, el seu *establishment*, és a dir la seva manca de religió. El teatre de l'*underground* —com havíem dit— prova de recuperar els orígens religiosos del teatre, com a misteri orgiàstic i violència psicagògica: malgrat tot, en una operació d'aquesta mena, l'esteticisme no filtrat per la cultura *fa així que el contingut real d'aquesta religió sigui el teatre mateix*, igual com el mite de la forma és el contingut de qualsevol formalisme. No es pot dir que la religió violenta, sacrílega, obscena, dessacralitzadora-consagradora del teatre del Gest o del Crit, sigui buida de contingut i inautèntica, perquè és plena potser d'una autèntica religió del teatre.

El ritu d'aquesta mena de teatre és doncs un ritu TEATRAL.

(El teatre de paraula i el ritu)

42. *El teatre de Paraula no reconeix com a propi cap dels ritus aquí enumerats.*

Amb ràbia, indignació i nàusea es nega a ser un RITU TEATRAL, és a dir, a obeir les regles d'una tautologia naixent d'un esperit religiós arqueològic, decadent i culturalment genèric, fàcilment integrable per la burgesia a través del mateix escàndol que vol suscitar.

Es nega també a ser un RITU SOCIAL de la burgesia: és més, ni tan sols s'adreça a la burgesia i l'exclou, tancant-li la porta al nas.

No pot ser el RITU POLÍTIC de l'Atenes aristotèlica, amb els seus «molts» que eren poques desenes de milers de persones: i *tota la ciutat* estava continguda en el seu estupend teatre social a l'aire lliure.

No pot ser finalment RITU RELIGIÓS, perquè la nova edat mitjana tecnològica sembla excloure-ho, en la mesura que és antropològicament diferent de totes les edats mitjanes precedents...

En adreçar-se a destinataris dels «grups culturals avançats de la burgesia», i, *per tant*, a la classe obrera més conscient, a través de textos fonamentats en la paraula (potser poètica) i en temes que podrien ser típics d'una conferència, d'una assemblea ideal o d'un debat científic, el teatre de Paraula neix i opera totalment en l'àmbit de la cultura.

El seu ritu no es pot doncs definir de cap més manera que com a ritu CULTURAL.

(Resum)

43. Resumint doncs:

El teatre de Paraula és un teatre completament nou, perquè s'adreça a un tipus nou de públic, saltant-se del tot i per sempre el públic burgès tradicional.

La seva novetat consisteix en ser, precisament, de Paraula: en l'oposarse, per tant, als dos teatres típics de la burgesia, el teatre de la Xerrameca o el teatre del Gest i del Crit, que són reconduïts a una substancial unitat: a) pel mateix públic (a qui el primer diverteix, i el segon escandalitza), b) per l'odi comú a la paraula (hipòcrita el primer, irracional el segon).

El teatre de Paraula busca el seu «espai teatral» no a l'ambient, sinó al cap.

Tècnicament, aquest «espai teatral» serà frontal: text i actors de cara al públic; la paritat cultural absoluta entre aquests dos interlocutors, que es miren als ulls, és garantia de democràcia real també escènica.

El teatre de Paraula és popular no perquè s'adreci directament o retòricament a la classe treballadora, sinó perquè s'hi adreça indirectament i realistament a través dels intel·lectuals burgesos avançats que són el seu únic públic.

El teatre de Paraula no té cap interès espectacular, mundà, etc.: el seu únic interès és l'interès cultural, comú a l'autor, als actors i als espectadors; els quals, per tant, quan es reuneixen, efectuen un «ritu cultural».

GIORGIO AGAMBEN

Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida, 1995. Pre-Textos, 1998. (Traducción: Antonio Gimeno Cuspinera)

INTRODUCCIÓN

Los griegos no disponían de un término único para expresar lo que nosotros entendemos con la palabra *vida*. Se servían de dos términos, semántica y morfológicamente distintos, aunque reconducibles a un étimo común: *zoé*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses) y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo. Cuando Platón, en el *Filebo*, menciona tres géneros de vida y Aristóteles, en la *Ética Nicomáquea*, distingue la vida contemplativa del filósofo (*bíos theoretikós*) de la vida de placer (*bíos apolaustikós*) y de la vida política (*bíos politikós*), ninguno de los dos habría podido utilizar nunca el término *zoé* (que significativamente carece de plural en griego) por el simple hecho de que para ellos no se trataba en modo alguno de la simple vida natural, sino de una vida cualificada, un modo de vida particular. Aristóteles puede hablar, desde luego, con respecto a Dios, de una *zoé aríste kai aídios*, vida más noble y eterna, mas sólo en cuanto pretende subrayar el hecho nada banal de que también Dios es un viviente (de la misma manera que, en el mismo contexto, recurre al término *zoé* para definir, de modo igualmente poco trivial, el acto del pensamiento); pero hablar de una *zoé politiké* de los ciudadanos de Atenas habría carecido de todo sentido. Y no es que el mundo clásico no estuviera familiarizado con la idea de que la vida natural, la simple *zoé* como tal, pudiera ser un bien en sí misma. En un párrafo de la *Política*, después de haber recordado que el fin de la ciudad es el vivir según el bien, Aristóteles expresa con insuperable lucidez esta consciencia:

Esto (el vivir según el bien) es principalmente su fin, tanto para todos los hombres en común, como para cada uno de ellos por separado. Pero también se unen y mantienen la comunidad política en vista simplemente de vivir, porque hay probablemente algo de bueno en el solo hecho de vivir (*katà tò zen autò mónon*); si no hay un exceso de adversidades en cuanto al modo de vivir (*katà tòn bíon*), es evidente que la mayoría de los hombres soporta muchos padecimientos y se aferra a la vida (*zoé*), como si hubiera en ella cierta serenidad (*euemería*, bello día) y una dulzura natural.

No obstante, en el mundo clásico, la simple vida natural es excluida del ámbito de la *polis* en sentido propio y queda confinada en exclusiva, como mera vida reproductiva, en el

ámbito de la *oikos*. En el inicio de la *Política*, Aristóteles pone el máximo cuidado en distinguir entre el *oikonómos* (el jefe de una empresa) y el *despotés* (el cabeza de familia), que se ocupan de la reproducción de la vida y de su mantenimiento, y el político, y se burla de los que imaginan que la diferencia entre ellos es de cantidad y no de especie. Y cuando, en un pasaje que se convertiría en canónico en la tradición política de Occidente, define el fin de la comunidad perfecta, lo hace precisamente oponiendo el simple hecho de vivir (*tò zên*) a la vida políticamente cualificada (*tò eû zên*): *ginoméne mèn oûn toû zén héneken, oûsa dè toû eû zén*, «nacida con vistas al vivir, pero existente esencialmente con vistas al vivir bien» (en la traducción latina de Guillermo de Moerbeke, que tanto Sto. Tomás como Marsilio de Padua tenían a la vista: *facta quidem igitur vivendi gratia, existens autem gratia bene vivendi*).

Es cierto que en un celeberrimo pasaje de la misma obra se define al hombre como *politikon zoon*; pero aquí (al margen del hecho de que en la prosa ática el verbo *bionai* no se utiliza prácticamente en presente), político no es un atributo del viviente como tal, sino una diferencia específica que determina el género *zoon* (inmediatamente después, por lo demás, la política humana es diferenciada de la del resto de los vivientes porque se funda, por medio de un suplemento de politicidad ligado al lenguaje, sobre una comunidad de bien y de mal, de justo y de injusto, y no simplemente de placentero y de doloroso).

Foucault se refiere a esta definición cuando, al final de la *Voluntad de saber*, sintetiza el proceso a través del cual, en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida, por el contrario, en los mecanismos y los cálculos del poder estatal y la política se transforma en *bio-política*: «Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente».

Según Foucault, «el umbral de modernidad biológica» de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas. A partir de 1977, los cursos en el *Collège de France* comienzan a poner de manifiesto el paso del «Estado territorial» al «Estado de población» y el consiguiente aumento vertiginoso de la importancia de la vida biológica y de la salud de la nación como problema específico del poder soberano, que ahora se transforma de manera progresiva en «gobierno de los hombres». «El resultado de ello es una suerte de animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas. Aparecen entonces en la historia tanto la multiplicación de las posibilidades de las ciencias humanas y sociales, como la simultánea posibilidad de proteger la vida y de autorizar su holocausto.» En particular, el desarrollo y el triunfo del capitalismo no habrían sido posibles,

en esta perspectiva, sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo bio-poder que ha creado, por así decirlo, a través de una serie de tecnologías adecuadas, los «cuerpos dóciles» que le eran necesarios.

Por otra parte, ya a finales de los años cincuenta (es decir casi veinte años antes de la *Volonté de savoir*) H. Arendt había analizado, en *The Human Condition*, el proceso que conduce al *homo laborans*, y con él a la vida biológica como tal, a ocupar progresivamente el centro de la escena política del mundo moderno. Arendt atribuía precisamente a este primado de la vida natural sobre la acción política la transformación y la decadencia del espacio público en las sociedades modernas. El hecho de que la investigación de Arendt no haya tenido prácticamente continuidad y el de que Foucault pudiera emprender sus trabajos sobre la biopolítica sin ninguna referencia a ella, constituye todo un testimonio de las dificultades y de las resistencias con que el pensamiento iba a tener que enfrentarse en este ámbito. Y a estas dificultades se deben, probablemente, tanto el hecho de que en *The Human Condition* la autora no establezca conexión alguna con los penetrantes análisis que había dedicado con anterioridad al poder totalitario (en los que falta por completo la perspectiva biopolítica), como la circunstancia, no menos singular, de que Foucault no haya trasladado nunca su investigación a los lugares por excelencia de la biopolítica moderna: el campo de concentración y la estructura de los grandes Estados totalitarios del siglo XX.

La muerte impidió a Foucault desarrollar todas las implicaciones del concepto de biopolítica y también mostrar en qué sentido habría podido profundizar posteriormente la investigación sobre ella; pero, en cualquier caso, el ingreso de la *zoé* en la esfera de la *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico. Es probable, incluso, que, si la política parece sufrir hoy un eclipse duradero, este hecho se deba precisamente a que ha omitido medirse con ese acontecimiento fundacional de la modernidad. Los «enigmas» que nuestro siglo ha propuesto a la razón histórica y que siguen siendo actuales (el nazismo es sólo el más inquietante entre ellos) sólo podrán resolverse en el ámbito —la bio-política— en que se forjaron. Únicamente en un horizonte bio-político se podrá decidir, en rigor, si las categorías sobre las que se ha fundado la política moderna (derecha/izquierda; privado/público; absolutismo/democracia, etc.), y que se han ido difuminando progresivamente, hasta entrar en la actualidad en una auténtica zona de indiferenciación, habrán de ser abandonados definitivamente o tendrán la ocasión de volver a encontrar el significado que habían perdido precisamente en aquel horizonte. Y sólo una reflexión que, recogiendo las sugerencias de Benjamin y Foucault, se interrogue temáticamente sobre la relación entre la nuda vida y la

política, que rige de forma encubierta las ideologías de la modernidad aparentemente más alejadas entre sí, podrá hacer salir a la política de su ocultación y, a la vez, restituir el pensamiento a su vocación práctica.

Una de las orientaciones más constantes de la obra de Foucault es el decidido abandono del enfoque tradicional del problema del poder, basado en modelos jurídico-institucionales (la definición de la soberanía, la teoría del Estado) en favor de un análisis no convencional de los modos concretos en que el poder penetra en el cuerpo mismo de los sujetos y en sus formas de vida. En sus últimos años, como pone de manifiesto un seminario de 1982 en la Universidad de Vermont, este análisis parece haberse orientado según dos directrices de investigación diferentes: por una parte, el estudio de las *técnicas políticas* (como la ciencia de la policía) por medio de las cuales el Estado asume e integra en su seno el cuidado de la vida natural de los individuos. Por otra, el de las *tecnologías del yo*, mediante las que se efectúa el proceso de subjetivación que lleva al individuo a vincularse a la propia identidad y a la propia conciencia y, al mismo tiempo, a un poder de control exterior. Es evidente que estas dos líneas (que prolongan, por lo demás, dos tendencias que están presentes desde el principio en la obra de Foucault) se entrelazan en muchos puntos y remiten a un centro común. En uno de sus últimos escritos, el autor afirma que el Estado occidental moderno ha integrado en una medida sin precedentes técnicas de individualización subjetivas y procedimientos de totalización objetivos, y habla de un auténtico «doble vínculo político, constituido por la individuación y por la simultánea totalización de las estructuras del poder moderno».

El punto de convergencia entre esos dos aspectos del poder ha permanecido, sin embargo, singularmente adumbrado en la investigación de Foucault, tanto que se ha podido afirmar que el autor rechazó en todo momento la elaboración de una teoría unitaria del poder. Si Foucault se opone al enfoque tradicional del problema del poder, basado exclusivamente en modelos jurídicos («¿qué es lo que legitima el poder?») o en modelos institucionales («¿qué es el Estado?»), e invita a «liberarse del privilegio teórico de la soberanía» para construir una analítica del poder que no tome ya como modelo y como código el derecho, ¿dónde está entonces, en el cuerpo del poder, la zona de indiferencia (o, por lo menos, el punto de intersección) en que se tocan las técnicas de individualización y los procedimientos totalizantes? Y, más en general, ¿hay un centro unitario en que el «doble vínculo» político encuentre su razón de ser? Que haya un aspecto subjetivo en la génesis del poder es algo que estaba ya implícito en el concepto de *servitude volontaire* en La Boétie; pero ¿cuál es el punto en que la servidumbre voluntaria de los individuos comunica con el poder objetivo? ¿Es posible contentarse, en un ámbito tan decisivo, con

explicaciones psicológicas, como la que, no carente desde luego de atractivo, establece un paralelismo entre neurosis externas y neurosis internas? Y ante fenómenos como el poder mediático espectacular —que hoy está transformando en todas partes el espacio político— ¿es legítimo o incluso simplemente posible mantener la separación entre tecnologías subjetivas y técnicas políticas?

Aunque la existencia de una orientación de este tipo parezca estar lógicamente implícita en las investigaciones de Foucault, sigue siendo un punto ciego en el campo visual que el ojo del investigador no puede percibir, o algo similar a un punto de fuga que se aleja al infinito, hacia el que convergen, sin poder alcanzarlo nunca, las diversas líneas de la perspectiva de su investigación (y, más en general, de toda la investigación occidental sobre el poder).

La presente investigación se refiere precisamente a ese punto oculto en que confluyen el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder. Uno de los posibles resultados que arroja es, precisamente, que esos dos análisis no pueden separarse y que las implicaciones de la nuda vida en la esfera política constituyen el núcleo originario —aunque oculto— del poder soberano. *Se puede decir, incluso, que la producción de un cuerpo biopolítico es la aportación original del poder soberano.* La biopolítica es, en este sentido, tan antigua al menos como la excepción soberana. Al situar la vida biológica en el centro de sus cálculos, el Estado moderno no hace, en consecuencia, otra cosa que volver a sacar a la luz el vínculo secreto que une el poder con la nuda vida, reanudando así (según una correspondencia tenaz entre moderno y arcaico que se puede encontrar en los ámbitos más diversos) el más inmemorial de los *arcana imperii*.

Si eso es cierto, será necesario considerar con atención renovada el sentido de la definición aristotélica de la *polis* como oposición entre el vivir (*zên*) y el vivir bien (*eû zên*). Tal oposición es, en efecto, en la misma medida, una implicación de lo primero en lo segundo, de la nuda vida en la vida políticamente cualificada. Lo que todavía debe ser objeto de interrogación en la definición aristotélica no son sólo, como se ha hecho hasta ahora, el sentido, los modos y las posibles articulaciones del «vivir bien» como *télos* de lo político; sino que, más bien, es necesario preguntarse por qué la política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si ésta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de una exclusión?

La estructura de la excepción, que hemos bosquejado en la primera parte de este libro, parece ser, dentro de esa perspectiva, consustancial con la política occidental, y la afirmación de Foucault, según la cual para Aristóteles el hombre era un «animal viviente y,

además, capaz de una existencia política» debe ser completada de forma consecuente, en el sentido de que lo problemático es, precisamente, el significado de ese «además». La singular fórmula «generada con vistas al vivir, existente con vistas al vivir bien» puede ser leída no sólo como una implicación de la generación (*ginomene*) en el ser (*oûsa*), sino también como una exclusión inclusiva (una *exceptio*) de la *zoè* en la *polis*, como si la política fuera el lugar en que el vivir debe transformarse en vivir bien, y fuera la nuda vida lo que siempre debe ser politizado. La nuda vida tiene, en la política occidental, el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres.

No es, pues, un azar que un pasaje de la *Política* sitúe el lugar propio de la *polis* en el paso de la voz al lenguaje. El nexa entre nuda vida y política es el mismo que la definición metafísica del hombre como «viviente que posee el lenguaje» busca en la articulación entre *phone* y *lógos*:

Sólo el hombre, entre los vivientes, posee el lenguaje. La voz es signo del dolor y del placer, y, por eso, la tienen también el resto de los vivientes (su naturaleza ha llegado, en efecto, hasta la sensación del dolor y del placer y a transmitírsela unos a otros); pero el lenguaje existe para manifestar lo conveniente y lo inconveniente, así como lo justo y lo injusto. Y es propio de los hombres, con respecto a los demás vivientes, el tener sólo ellos el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto y de las demás cosas del mismo género, y la comunidad de estas cosas es la que constituye la casa y la ciudad.

La pregunta: «¿En qué forma posee el viviente el lenguaje?» corresponde exactamente a esta otra: «¿En qué forma habita la nuda vida en la *polis*?». El viviente posee el logos suprimiendo y conservando en él la propia voz, de la misma forma que habita en la *polis* dejando que en ella quede apartada su propia nuda vida. La política se presenta entonces como la estructura propiamente fundamental de la metafísica occidental, ya que ocupa el umbral en que se cumple la articulación entre el viviente y el logos. La «politización» de la nuda vida es la tarea metafísica por excelencia en la cual se decide acerca de la humanidad del ser vivo hombre, y, al asumir esta tarea, la modernidad no hace otra cosa que declarar su propia fidelidad a la estructura esencial de la tradición metafísica. La pareja categorial fundamental de la política occidental no es la de amigo-enemigo, sino la de nuda vida-existencia política, *zoé-bíos*, exclusión-inclusión. Hay política porque el hombre es el ser vivo que, en el lenguaje, separa la propia nuda vida y la opone a sí mismo, y, al mismo tiempo, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva.

Protagonista de este libro es la nuda vida, es decir la vida *a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer*,¹⁸ cuya función esencial en la política moderna hemos pretendido reivindicar. Una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate), nos ha ofrecido la clave gracias a la cual no sólo los textos sagrados de la soberanía, sino, más en general, los propios códigos del poder político, pueden revelar sus arcanos. Pero, a la vez, esta acepción, que es quizás la más antigua del término *sacer*, nos ofrece el enigma de una figura de lo sagrado que está más acá y más allá de lo religioso y que constituye el primer paradigma del espacio político de Occidente. La tesis foucaultiana debe, pues, ser corregida o, cuando menos, completada, en el sentido de que lo que caracteriza a la política moderna no es la inclusión de la *zoé* en la *polis*, en sí misma antiquísima, ni el simple hecho de que la vida como tal se convierta en objeto eminente de los cálculos y de las previsiones del poder estatal: lo decisivo es, más bien, el hecho de que, en paralelo al proceso en virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bíos* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación. El estado de excepción, en el que la nuda vida era, a la vez, excluida del orden jurídico y apresada en

¹⁸ Se nos ofrece aquí por primera vez esta caracterización de la nuda vida que «como protagonista de este libro» recurre en muchísimas ocasiones junto a sus dos notas esenciales: la de ser una vida a la que cualquiera puede dar muerte impunemente y, al mismo tiempo, la de no poder ser sacrificada de acuerdo con los rituales establecidos; es decir, la vida «uccidibile e insacrificabile» del *homo sacer* y de las figuras análogas a él. La subida concisión de esta formulación, ya de por sí muy tensa en italiano, nos parece de muy problemática reproducción en castellano, y con mayor razón la que se manifiesta en giros afines como «uccidibile insacrificabilità» i «insacrificabile uccidibilità». Insacrificable o insacrificabilidad no ofrecen, está claro, problema alguno; pero «matable» y «matabilidad» se compadecen mal con nuestra sensibilidad lingüística, aunque desde un punto de vista estrictamente gramatical nada se opondría a su uso, y por eso hemos decidido, no sin vacilaciones, abstenemos de él por temor a incurrir en un forzamiento excesivo sin una necesidad acuciante. No obstante, parece importante señalar que, como me ha indicado amablemente el profesor colombiano, mi amigo Alfonso Monsalve, «matable» se ha hecho relativamente frecuente en su país, en una utilización claramente biopolítica, para referirse a los marginados extremos, los llamados «desechables» cuya muerte no entraña en la práctica consecuencia jurídica alguna. [...] El castellano, como hace ver María Moliner, carece de nombre usual para la acción de matar a una persona, a pesar de los conatos o variedades que se registran en este sentido (*matacía, matanza, matazón, matamiento*, etc.) ni tampoco para designar al que lleva a cabo dicha acción —puesto que *matador* ha perdido la vigencia que aún conservaba en el Diccionario de Autoridades— si no es con una connotación jurídica como en los casos de homicida, asesino o verdugo. Y las posibles dudas que el primero de estos términos pudiera suscitar, dada la acepción neutra y no jurídica que acepta residualmente el diccionario, quedan inmediatamente excluidas en la traducción, ya que el *homo sacer* es precisamente aquel a quien cualquiera puede matar, «sin cometer homicidio». Precisado esto, y sin necesidad de insistir en las importantes diferencias terminológicas y constructivas entre ambas lenguas dentro de este ámbito semántico, las formas empleadas en la traducción quedan explicadas, aunque sea indirectamente, y no creemos que den lugar a dificultad alguna. [N. del T.]

él, constituía en verdad, en su separación misma, el fundamento oculto sobre el que reposaba todo el sistema político. Cuando sus fronteras se desvanecen y se hacen indeterminadas, la nuda vida que allí habitaba queda liberada en la ciudad y pasa a ser a la vez el sujeto y el objeto del ordenamiento político y de sus conflictos, el lugar único tanto de la organización del poder estatal como de la emancipación de él. Todo sucede como si, al mismo tiempo que el proceso disciplinario por medio del cual el poder estatal hace del hombre en cuanto ser vivo el propio objeto específico, se hubiera puesto en marcha otro proceso que coincide *grosso modo* con el nacimiento de la democracia moderna, en el que el hombre en su condición de viviente ya no se presenta como *objeto*, sino como *sujeto* del poder político. Estos procesos, opuestos en muchos aspectos, y (por lo menos en apariencia) en acerbo conflicto entre ellos, convergen, sin embargo, en el hecho de que en los dos está en juego la nuda vida del ciudadano, el nuevo cuerpo biopolítico de la humanidad.

Así pues, si hay algo que caracterice a la democracia moderna con respecto a la clásica, es que se presenta desde el principio como una reivindicación y una liberación de la *zoé*, es que trata constantemente de transformar la nuda vida misma en una forma de vida y de encontrar, por así decirlo, el *bíos* de la *zoé*. De aquí también su aporía específica, que consiste en aventurar la libertad y la felicidad de los hombres en el lugar mismo —la «nuda vida»— que sellaba su servidumbre. Detrás del largo proceso de antagonismo que conduce al reconocimiento de los derechos y de las libertades formales, se encuentra, una vez más, el cuerpo del hombre sagrado con su doble soberano, su vida insacristable y, sin embargo, expuesta a que cualquiera se la quite. Adquirir conciencia de esta aporía no significa desvalorizar las conquistas y los esfuerzos de la democracia, sino atreverse a comprender de una vez por todas por qué, en el momento mismo en que parecía haber vencido definitivamente a sus adversarios y haber llegado a su apogeo, se ha revelado de forma inesperada incapaz de salvar de una ruina sin precedentes a esa *zoé* a cuya liberación y a cuya felicidad había dedicado todos sus esfuerzos. La decadencia de la democracia moderna y su progresiva convergencia con los Estados totalitarios en las sociedades posdemocráticas y «espectaculares» (que empiezan a hacerse evidentes ya con Tocqueville y que han encontrado en los análisis de Debord su sanción final) tienen, quizás, su raíz en la aporía que marca su inicio y la ciñe en secreta complicidad con su enemigo más empedernido. Nuestra política no conoce hoy ningún otro valor (y, en consecuencia, ningún otro disvalor) que la vida, y hasta que las contradicciones que ello implica no se resuelvan, nazismo y fascismo, que habían hecho de la decisión sobre la nuda vida el criterio político supremo, seguirán siendo desgraciadamente actuales. Según el testimonio de Antelme, lo que los campos de concentración habían enseñado de verdad a sus

moradores era precisamente que «el poner en entredicho la cualidad de hombre provoca una reacción cuasi biológica de pertenencia a la especie humana».

La tesis de una íntima solidaridad entre democracia y totalitarismo (que tenemos que anticipar aquí, aunque sea con toda prudencia) no es obviamente (como tampoco lo es la de Strauss sobre la convergencia secreta entre liberalismo y comunismo en relación con la meta final) una tesis historiográfica que autorice la liquidación o la nivelación de las enormes diferencias que caracterizan su historia y sus antagonismos. Pero, a pesar de todo, en el plano histórico-filosófico que le es propio, debe ser mantenida con firmeza porque sólo ella puede permitir que nos orientemos frente a las nuevas realidades y las imprevistas convergencias de este final de milenio, y desbrozar el terreno que conduce a esa nueva política que, en gran parte, está por inventar.

Al contraponer en el pasaje citado más arriba la «bella jornada» (*euemería*) de la simple vida a las «dificultades» del *bíos* político, Aristóteles había dado la formulación política probablemente más bella a la aporía que está en el fundamento de la política occidental. Los veinticuatro siglos transcurridos desde entonces no han aportado ninguna solución que no sea provisional o ineficaz. La política, en la ejecución de la tarea metafísica que la ha conducido a asumir cada vez más la forma de una biopolítica, no ha logrado construir la articulación entre *zoé* y *bíos*, entre voz y lenguaje, que habría debido soldar la fractura. La nuda vida queda apresada en tal fractura en la forma de la excepción, es decir de algo que sólo es incluido por medio de una exclusión. ¿Cómo es posible «politizar» la «dulzura natural» de la *zoé*? Y, sobre todo, ¿tiene ésta verdaderamente necesidad de ser politizada o bien lo político está ya contenido en ella como su núcleo más precioso? La biopolítica del totalitarismo moderno, por una parte, y la sociedad de consumo y del hedonismo de masas, por otra, constituyen ciertamente, cada una a su manera, una respuesta a esas preguntas. No obstante, hasta que no se haga presente una política completamente nueva —es decir que ya no esté fundada en la *exceptio* de la nuda vida—, toda teoría y toda praxis seguirán aprisionadas en ausencia de camino alguno, y la «bella jornada» de la vida sólo obtendrá la ciudadanía política por medio de la sangre y la muerte o en la perfecta insensatez a que la condena la sociedad del espectáculo.

La definición schmittiana de la soberanía («soberano es el que decide sobre el estado de excepción») se ha convertido en un lugar común, antes incluso de que se haya comprendido qué es lo que en esa definición estaba verdaderamente en juego, o sea, nada menos que el concepto-límite de la doctrina del Estado y del derecho, en que ésta (puesto que todo concepto-límite es siempre límite entre dos conceptos) limita con la esfera de la vida y se confunde con ella. Mientras el horizonte de la estatalidad constituía todavía el

círculo más amplio de toda vida comunitaria, y las doctrinas políticas, religiosas, jurídicas y económicas que lo sostenían eran todavía sólidas, «esa esfera más extrema» no podía salir a la luz verdaderamente. El problema de la soberanía se reducía entonces a identificar quién, en el interior del orden jurídico, estaba investido de unos poderes determinados, sin que eso supusiera que el propio umbral del ordenamiento fuera puesto en ningún momento en tela de juicio. Hoy, en un momento en que las grandes estructuras estatales han entrado en un proceso de disolución y la excepción, como Benjamin había presagiado, se ha convertido en regla, el tiempo está maduro para plantear desde el principio, en una nueva perspectiva, el problema de los límites y de la estructura originaria de la estatalidad. Porque la insuficiencia de la crítica anarquista y marxiana del Estado ha sido precisamente la de no haber ni siquiera entrevisto esa estructura y haber así omitido expeditivamente el *arcanum imperii*, como si éste no tuviera consistencia alguna fuera de los simulacros y de las ideologías que se habían alegado para justificarlo. Pero ante un enemigo cuya estructura se desconoce, siempre se acaba, antes o después, por identificarse con él, y la teoría del Estado (y en particular del estado de excepción, es decir, la dictadura del proletariado como fase de transición hacia la sociedad sin Estado) es precisamente el escollo en que han naufragado las revoluciones de nuestro siglo.

Este libro, que había sido concebido inicialmente como una respuesta a la sangrienta mistificación de un nuevo orden planetario, se ha visto, pues, abocado a tener que medirse con algunos problemas —el primero entre todos el de la sacralidad de la vida— que no habían sido tenidos en cuenta en un primer momento. Pero, en el curso del estudio, se ha revelado con claridad que, en un ámbito de esta naturaleza, no era posible aceptar como garantizadas ninguna de las nociones que las ciencias humanas (de la jurisprudencia a la antropología) creían haber definido o habían propuesto como evidentes y que, muy al contrario, muchas de ellas exigían —en la urgencia de la catástrofe— una revisión sin reservas. [...]

1. HOMO SACER

1.1. Festo, en su tratado *Sobre la significación de las palabras*, nos ha transmitido bajo el lema *sacer mons*, la memoria de una figura del derecho romano arcaico en que el carácter de la sacralidad se vincula por primera vez a una vida humana como tal. Inmediatamente después de haber descrito el Monte Sacro, que la plebe, en el momento de su secesión había consagrado a Júpiter, añade:

At homo sacer is est, quem populus iuducavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit, parricidi non damnatur; nam lege tribunicia prima cavetur «si quis eum, qui eo plebei scito sacer sit, occiderit, parricida ne sit» Ex quo quivis homo malus atque improbus sacer appellari solet.¹⁹

Mucho se ha debatido sobre el sentido de esta enigmática figura, en la que algunos han querido ver «la más antigua pena del derecho criminal romano», si bien su interpretación resulta complicada por el hecho de que se concentran en ella características que, a primera vista, son contradictorias. Ya Bennett, en un ensayo de 1930, observaba que la definición de Festo «parece negar la cosa misma implícita en el término», porque, al tiempo que sanciona la sacralidad de una persona, autoriza (o, más precisamente, declara no punible) el que se le dé muerte (cualquiera que sea la etimología que se acepte para el término *parricidium*, éste indica en su origen el asesinato de un hombre libre). La contradicción se acentúa todavía más por la circunstancia de que aquél a quien cualquiera podía matar impunemente, no debía, sin embargo, recibir la muerte en las formas sancionadas por el rito (*neque fas est eum immolari*; *immolari* indica el acto de rociar a la víctima con la *mola salsa* antes de sacrificarla).

¿En qué consiste entonces la sacralidad del hombre sagrado? ¿Qué significa la expresión *sacer esto*, que figura varias veces en las leyes de la época de la realeza y que aparece ya en las inscripciones arcaicas en el cipo rectangular del foro, si implica a la vez el *impune occidi* y la exclusión del sacrificio? El que esta expresión resultara oscura también para los romanos se prueba más allá de cualquier duda por un fragmento de las *Saturnalia* en el que Macrobio, después de haber definido como *sacrum* lo que está destinado a los dioses, añade: «En este punto no parece fuera de lugar tratar de las condiciones de esos hombres que la ley ordena consagrar a determinadas divinidades, porque no ignoro que a algunos les parece extraño (*mirum videri*) que, mientras está prohibido violar cualquier cosa sagrada, sea lícito, en cambio, matar al hombre sagrado». Cualquiera que sea el valor de la interpretación que Macrobio se cree obligado a proporcionar en este punto, es cierto que la sacralidad aparecía a sus ojos lo suficientemente problemática como para tener necesidad de una explicación.

1.2. La perplejidad de los *antiqui auctores* tiene su correspondencia en la divergencia de las interpretaciones modernas. Aquí el campo se divide entre aquellos (como Mommsen,

¹⁹ Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte que «si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, no será considerado homicida. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro.

Lange, Bennett, Strachan-Davidson) que ven en la *sacratio* un residuo debilitado y secularizado de una fase arcaica en que el derecho religioso y el penal no se habían diferenciado todavía, y en el que la condena a muerte se presentaba como un sacrificio a la divinidad, y los que (como Kerényi y Fowler) advierten en ella una figura arquetípica de lo sagrado, la consagración a los dioses infernales, análoga en su ambigüedad a la noción etnológica de tabú: augusto y maldito, digno de veneración y que suscita horror. Si los primeros consiguen dar razón del *impune occidi* (como hace, por ejemplo, Mommsen, en términos de una ejecución popular o sustitutoria de una condena a muerte), no pueden, empero, explicar de manera convincente la prohibición del sacrificio. A la inversa, en la perspectiva de los segundos, si el *neque fas est eum immolari* resulta comprensible («el *homo sacer* —escribe Kerényi— no puede ser objeto de sacrificio, de un *sacrificium*, por esta única y muy sencilla razón: lo que es *sacer* está ya en posesión de los dioses y es originariamente y de manera particular posesión de los dioses infernales, y no hay, pues, necesidad de que se le haga tal con una nueva acción») no se comprende, sin embargo, en modo alguno por qué el *homo sacer* puede recibir la muerte de manos de cualquiera sin que esto le suponga a su autor la mácula del sacrilegio (de aquí la incongruente explicación de Macrobio, según la cual, puesto que las almas de los *homines sacri* eran *diis debitae*, lo que se pretendía era enviarlas al cielo con la mayor presteza posible).

Ninguna de ambas posiciones consigue explicar breve y simultáneamente los dos rasgos cuya yuxtaposición constituye precisamente, en la definición de Festo, la especificidad del *homo sacer*: la *impunidad de darle muerte* y la *prohibición de su sacrificio*. Dentro de lo que sabemos del ordenamiento jurídico y religioso romano (tanto del *ius divinum* como del *ius humanum*) esas dos características parecen, en efecto, difícilmente compatibles: si el *homo sacer* era impuro (Fowler: *tabú*) o propiedad de los dioses (Kerényi), ¿por qué entonces cualquiera podía matarle sin contaminarse o cometer sacrilegio? Y si, por otra parte, era en realidad la víctima de un sacrificio arcaico o un condenado a muerte, ¿por qué no era *fas* darle muerte en las formas prescritas? ¿Qué es, pues, esa vida del *homo sacer*, en la que convergen la posibilidad de que cualquiera se la arrebatase y la insacriticabilidad, y que se sitúa, así, fuera tanto del derecho humano como del divino?

Todo hace pensar que nos encontramos ante un concepto-límite del orden social romano, que, como tal, difícilmente puede ser explicado de manera satisfactoria mientras se permanezca en el interior del *ius divinum* y del *ius humanum*, pero que sí puede, quizás, arrojar luz sobre sus límites precisos. En lugar de dilucidar la especificidad del *homo sacer*, como se ha hecho demasiado a menudo, a partir de una pretendida ambigüedad de lo sagrado, calcada de la noción etnológica de tabú, trataremos más bien de interpretar la

sacratio como una figura autónoma y nos preguntaremos si ésta permite arrojar alguna luz sobre una estructura *política* originaria que tiene su lugar en una región que es anterior a la distinción entre sagrado y profano, entre religioso y jurídico. Pero, para aproximarnos a esta región, será primero necesario desembarazarse de un equívoco.

2. LA AMBIVALENCIA DE LO SAGRADO

2.1. Sobre la interpretación de los fenómenos sociales y, en particular, del origen de la soberanía, pesa todavía un mitologema científico, que, constituido entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, ha enmarañado durante mucho tiempo las investigaciones de las ciencias humanas en un sector particularmente delicado. Este mitologema, que aquí podemos provisionalmente poner bajo la rúbrica de «teoría de la ambigüedad de lo sagrado», toma forma inicialmente en la antropología tardovictoriana y se transmite inmediatamente después a la sociología francesa; pero su influencia en el tiempo y su transmisión a las demás disciplinas han sido tan tenaces que, después de haber hecho correr serios riesgos a las investigaciones de Bataille sobre la soberanía, está presente todavía en esa obra maestra de la lingüística del siglo XX que es el *Vocabulaire des institutions indo-européennes* de Émile Benveniste. No sorprenderá que su primera formulación aparezca en las *Lectures on the religion of the Semites* de Robertson Smith (1889), es decir el mismo libro que ejerció después una influencia determinante en la composición del ensayo de Freud *Totem y tabú* («leerlo —escribirá Freud— era como deslizarse en una góndola»), si se considera que las *Lectures* coinciden con el momento en que una sociedad, que había ya perdido cualquier relación con su tradición religiosa, empezaba a acusar su propio malestar. Es en este libro, en rigor, donde la noción etnográfica de tabú abandona por primera vez el ámbito de las culturas primitivas y penetra firmemente en el seno del estudio de la religión bíblica, marcando de forma irrevocable con su ambigüedad la experiencia occidental de lo sagrado.

Junto a ciertos tabúes que corresponden exactamente —escribe Robertson Smith en la IV lección— a reglas de santidad y que protegen la inviolabilidad de los ídolos, de los santuarios, de los sacerdotes, de los jefes y, en general, de las personas y de las cosas que pertenecen a los dioses y a su culto, encontramos otra especie de tabúes que, en el ámbito semítico, tiene su paralelo en las reglas sobre la impureza. Las mujeres después del parto, el hombre que ha tocado un cadáver, etc., son temporalmente tabú y quedan separados de la agrupación humana, de la misma forma que, en las religiones semíticas, estas mismas personas se consideran

impuras. En estos casos, la persona tabú no es considerada santa, porque se la aísla tanto del santuario como de todo contacto con los hombres... En muchas sociedades salvajes, no hay una clara línea de demarcación entre las dos especies de tabú, e incluso en pueblos más avanzados la noción de santidad y la de impureza se rozan con frecuencia.

En una nota adjunta a la segunda edición de las *Lectures* (1894), titulada *Holyness, uncleanness and taboo*, Robertson Smith, tras haber enumerado una serie de ejemplos de ambigüedad (entre los cuales la propia prohibición de la carne de cerdo que «en las religiones semíticas más elevadas pertenece a una suerte de tierra de nadie entre lo impuro y lo sagrado») postula la imposibilidad de «separar del sistema del tabú la doctrina semítica de lo santo y de la impureza».

Es significativo que, entre las pruebas de esta ambigua potencia de lo sagrado, Robertson Smith enumere también aquí el bando: «Otra notable usanza judía es el bando (*herem*), en virtud del cual el pecador impío, o los enemigos de la comunidad y de su dios, eran destinados a una destrucción total. El bando es una forma de consagración a la divinidad, y ésta es la razón por la que el verbo “bandir”,²⁰ se traduce a veces como “consagrar”

²⁰ Este párrafo ofrece un punto de referencia idóneo para abordar desde él el más importante escollo que presenta la traducción de esta obra, localizado precisamente, por sorprendente que pueda parecer, en el término *bando* y toda la rica familia léxica que se aglutina en torno a él.

Hay que advertir que ya en la primera comparecencia de esta voz en el texto, al llevar a cabo, por así decirlo, su presentación, el autor deja ver con claridad que no se atiene a su significado habitual, sino que procede a una verdadera recreación («llamamos *bando*...»). Sin esta precisión inicial y las observaciones subsiguientes, el lector habría podido experimentar una cierta extrañeza o perplejidad, puesto que, como se tendrá ocasión de comprobar de forma reiterada, la noción de *bando* experimenta a lo largo de estas páginas una extraordinaria dilatación semántica que le confiere una llamativa centralidad en el ámbito de la reflexión política y filosófica y en la propia economía intelectual de la obra.

Ahora bien, tal recreación, como nos es dado advertir ya de entrada, se asienta o enraíza inequívocamente en el primitivo significado germánico del vocablo; remite a un entreverado complejo de categorías y realidades jurídico-institucionales que, arrancando de la antigüedad germánica tuvieron una destacada presencia desde los albores de la Edad Media en la vida política y social de todos los pueblos del centro y del occidente de Europa, como consecuencia justamente de la generalización del proceso de germanización, y cuyas huellas se han prolongado en buena medida hasta nuestros días. Asistimos, pues, a un verdadero «ressourcement» de todo un campo terminológico y conceptual, que, lejos de agotarse en la estilizada y concisa reconstrucción de su significado originario que la investigación nos depara, se prolonga y ensancha audazmente hasta llegar a la forja de un concepto nuevo sobre el que carga en gran parte el peso de la «crítica» de la realidad contemporánea, si bien puede retrotraerse también hacia el pasado, aplicarse al judaísmo o a la época grecolatina, por ejemplo.

La anticipación, apretada y urgente, del posterior despliegue discursivo que este párrafo nos ofrece, engarza, como es bien visible, un sugestivo haz de términos y expresiones que tienen en común el mantener sostenidamente la conexión con esta familia terminológica, apurando todas sus posibilidades expresivas y sin esquivar el recurso a giros y voces ya anticuadas o en claro desuso, lo que se hace notar en su entrecomillado. Pero, además, según habrá ocasión de comprobar no sólo aquí sino en diferentes momentos del texto, hay otros términos importantes de esta familia en los que conviven significados plenamente actuales con otros ya

borrosos o desvanecidos, situados, pues, en una cierta posición fronteriza. (En este sentido, no deja de ser revelador que los diccionarios más autorizados de las lenguas románicas o germánicas suelen conservar al referirse a las palabras de este ámbito —quizás en mayor medida que en otros casos— los significados originarios o ya anticuados desde hace mucho, bien sea en las que ya carecen de toda vigencia, bien en las que conviven con otros que mantienen su plena actualidad, como en un intento de impedir la inevitable dessemantización de aquéllos, sin que falten, por otra parte, algunos indicios de revigorización, como sucede en el catalán, según señala Corominas, e incluso en el propio italiano).

En concordancia con lo mencionado y, en especial, con las orientaciones que se desprenden del *modus operandi* del autor, esta traducción se ha esforzado por agotar todos los recursos terminológicos que ofrece el castellano en este campo, asumiendo deliberadamente ese juego de tensiones entre arcaísmo y actualidad. La tarea, en principio, no parece antojarse excesivamente dificultosa, puesto que todo el grupo de idiomas románicos parte en este territorio de un tronco germánico muy bien definido y considerablemente homogéneo y registra, además, un grado notable de interacción entre ellos. Mas, por otra parte, en conexión con la firmeza inicial de su arraigo y las características de su evolución, existen fuertes diferencias en cuanto a la riqueza de su despliegue semántico —bajo comparativamente en castellano— que suele tener su correlato invertido en el grado de horadación o desgaste significativo, muy visible en nuestra lengua en comparación con el italiano (por no hablar del francés) como se manifiesta en algunos registros expresivos muy relevantes. En definitiva, pues, la aludida tendencia general al arcaísmo afecta a nuestro idioma con especial vigor, y por ello la adherencia al original de acuerdo con las pautas señaladas ha supuesto pagar el precio (quizá compensado por la parcial reviviscencia de un plexo léxico tan valioso) de recurrir a vocablos o locuciones que, aunque bien acreditados en los diccionarios quedan ya en algunos casos completamente alejados del lector actual, o el prescindir de otras mejor integradas o más familiares, situadas dentro del mismo campo semántico pero no léxico.

El muy nutrido y sugestivo conglomerado de palabras y sintagmas que conviven en este territorio lingüístico que aparece en pleno Medievo en todas las lenguas románicas, procede en su integridad —como nos informa cualquier discreto diccionario etimológico o histórico— directamente o en derivaciones posteriores del alto y medio alemán, *bannan*, *bannen*, «ordenar, mandar»; «prohibir bajo amenaza de sanción» (sustantivo *bann* pronto convertido en *ban*), muy cercana, aunque problemática relación con el gótico *bandwjan*, «dar una señal» (sustantivo *bandwo*) del que proceden *bando* o *banda* en el sentido de fracción o *bandería*, y *bandera* como signo o estandarte de un grupo. Pero, como hace notar Corominas (en su impagable *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*), «los derivados de los grupos *bannjan* por una parte, y *bandwjan*, por otra, han producido paralelamente unos y otros (el significado) de “prohibir, alejar, expulsar” que, a diferencia de aquellas formas de aspecto gótico, corresponden a los usos del inglés *to ban* y del alemán *verbannen*», con independencia del predominio del radical *ban-* (*ban*, *banno*, *bannus*, *bannire* —alto latín— *bannir*, *banir*...) o del radical *band* (*band*, *bando*, *banca*, *bandejar*...). Es decir, junto a los significados predominantemente inclusivos o integradores (la proclama, la orden o el mandato, que se dirigen a un grupo para tutelar o mantener el orden jurídico establecido; la enseña o bandera, que le singularizan o identifican frente a otros, o determinados bienes y objetos a disposición de todos los miembros de una colectividad, de uso común en el sentido del *banal* medieval francés recibido mucho más tarde en castellano...) conviven desde un principio los explícitamente excluyentes (que tienen su cifra en el término *abandono*) incluso en sus formas más extremas, que son justamente los que en castellano han experimentado una erosión semántica más severa,

No parece inoportuno señalar aquí que el *bando* castellano, como el italiano, inicia su recorrido bajo el predominio del radical *ban-* (*bannire*, *bannitus*, *banis*, *banido*) bien atestiguado en *Las Partidas* donde, por cierto, se precisa que los «llamados *banidos*», que «a veces son contados entre los *deportados*, a veces entre los *relegados*», «según lenguaje de España son dichos *encartados*» (Cuarta Partida, Ley IV). *Bando* sólo se impone plenamente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con toda probabilidad por influencia italiana como ya señalara Covarrubias, y como tal se ha mantenido a partir de entonces en ambos idiomas.

El sustantivo *bando* mantiene en el castellano de hoy, al margen de su sentido como facción o parcialidad, la doble acepción de «edicto o mandato de orden superior» y la de «solemnidad o acto de publicarlo» si bien la primera ha quedado reducida de hecho al mundo municipal y, con menos frecuencia, al militar. Comparte ambas con casi todo el acervo de lenguas neolatinas, salvando los matices diferenciales en cuanto al ámbito propio de aplicación de tal proclama o mandato, aunque hasta hace muy poco se caracterizara, quizás, por su mayor

(Miqueas, 4, 13) o “dedicar” (Levítico, 27, 28). En los tiempos más antiguos del judaísmo, lo

generalidad y precisión jurídicas. El significado excluyente al que antes hacíamos alusión no aparece, pues, directamente en el sustantivo, sino que se manifiesta en las formas verbales y en las locuciones preposicionales a él vinculadas, que en italiano, o francés, por ejemplo, conservan en la actualidad gran parte de su significado originario y contribuyen por tanto a vivificar la forma nominal y a facilitar la comprensión o integración de las modalidades en desuso. El problema de esta traducción se concentra en buena parte en este punto al carecer el castellano de dicho tipo de verbos o construcciones o al ofrecerlos sólo en formas ya desusadas o arcaicas.

Así, por referirnos primero a las locuciones, el «mettere al bando» italiano, equivalente prácticamente estricto del «mettre au ban» francés es de empleo actual y habitualísimo en el lenguaje cotidiano con el sentido de marginar, extrañar, dejar, expulsar, apartar, excluir... También es de uso común «porre al bando», con alcance prácticamente similar, y, con la significación más precisa de exiliar o desterrar, «mandare in bando». Nuestra construcción paralela, *poner en bando* (que sólo hemos encontrado documentada en el Cuervo, en forma participial y únicamente referida a cosas) no es, desde luego, sólita y no cuenta, que sepamos, con equivalentes. Su utilización es un tanto forzada y por eso sólo hemos apelado a ella en contadas ocasiones, si bien es cierto que su referente italiano tampoco se asoma en exceso al texto original.

En cuanto a los verbos, el italiano «bandire» (que cuenta con el precedente arcaico de «bannire») tiene las acepciones de notificar públicamente determinados actos, la de eliminar, abolir o terminar con, y la correspondiente al «porre o mettere al bando» que acabamos de ver, por mucho que algunos diccionarios autorizados noten esta última de anticuada, En castellano, por el contrario, su homólogo *bandir*, aunque sigue figurando en la última edición del D.R.A.E., lo hace a título de voz anticuada —condición en que se mantiene desde hace mucho— y su significado le resulta decididamente ajeno al lector contemporáneo. La definición que nos procura, «publicar bando contra un reo con sentencia de muerte en su rebeldía», es prácticamente idéntica a la que nos ofrece María Moliner, que lo emparenta con *pregonar*, *encartar*, poner precio a la cabeza de alguien y, lo que más nos interesa aquí, proscribir: «Antiguamente declarar malhechor público a alguien, *autorizando a cualquiera para matarle* [cursiva nuestra] y, a veces, ofreciendo premio a quien lo entregare vivo o muerto». El Diccionario Histórico de la Academia, por su parte, recoge también el significado de proscribir, acudiendo a la sabrosa definición de Covarrubias, y, además, sin calificarlo de anticuado, el de apartar, por mucho que su empleo estuviera ya entonces palmariamente en desuso o constituyera un cultismo afectado. Hay que destacar, pues, que *bandir* no se refiere al hecho de publicar un bando (del echar bando o *pregonar* el bando de nuestra lengua tradicional), salvo en el caso de que éste se traduzca en un acto de exclusión (destierro, apartamiento), y en su acepción más radical y mejor decantada, en la exposición absoluta a recibir la muerte a manos de cualquiera e impunemente como consecuencia de una proclamación oficial del poder. Con este significado el verbo ha convivido desde fecha muy temprana con *encartar* y *pregonar*, modalidad esta última más castiza y con resonancias más familiares.

La forma participial italiana, «bandito», corresponde a la española *bandido* y en ambos casos se emplea idéntico término para el adjetivo. Glosado el verbo, parecería innecesario cualquier comentario adicional, pero no puede dejar de aclararse que precisamente para evitar la confusión entre el participio y el adjetivo hemos optado, incurriendo en un arcaísmo reduplicado por utilizar la forma castellana más primitiva, *banido*, que aún sigue apareciendo en algunos diccionarios como el de María Moliner, y que, por lo dicho antes, compite desventajosamente con *encartado* y *pregonado*, término este último que hemos utilizado en alguna ocasión. Esta observación sobre el uso de *banido* es importante a nuestros efectos porque este término sí se deja ver con reiteración en las páginas de este libro, a diferencia de lo que sucede con otros mencionados anteriormente.

«Abbandono», por último, tan esencial, como se advierte desde el principio, en la construcción de este texto, el *abandono* castellano, cuya procedencia etimológica ha quedado casi en el olvido y que Cuervo contempla tan atinadamente en esta esclarecedora glosa: «Compuesto de *á* y *bandon*, originariamente lo mismo que *bandum*, *bannum*, en latín bajo, *ban* en francés y provenzal, *es decir nuestro bando* [cursiva nuestra]; era usualísima en el complemento *á bandon*, sin reserva (...) en el sentido de gusto, libre voluntad, arbitrio...». Pero también en el de «quedar a merced de», como se señala en otro lugar, en estricto paralelismo con la glosa de «a bandono» que se realiza en este párrafo del original y que nos introduce en el núcleo más duro de la paradoja del *bando* y del *abandono*. [N. del T.]

anterior implicaba, sin embargo, la destrucción completa no sólo de la persona, sino también de sus propiedades... únicamente los metales, después de haber sido fundidos en el fuego, podían ser incorporados al tesoro del santuario (Josué 6, 24). Incluso el ganado no era sacrificado, sino que se procedía sencillamente a su matanza, y la ciudad consagrada no debía ser reconstruida (Deuteronomio 13, 16; Josué 6, 26). Un bando de esta índole es un tabú, hecho efectivo por el temor a penas sobrenaturales (Reyes 16, 34) y, como en el tabú, el peligro que llevaba implícito era contagioso (Deuteronomio 7, 26); a quien lleva a su casa una cosa consagrada se le aplica el mismo bando». El análisis del bando —asimilado al tabú— es determinante desde el inicio en la génesis de la doctrina de la ambigüedad de lo sagrado: la ambigüedad del primero, que excluye incluyendo, implica la del segundo.

2.2. Una vez formulada, la teoría de la ambivalencia de lo sagrado, como si la cultura europea se hubiera dado cuenta de ello por primera vez, se difunde sin encontrar resistencias en todos los ámbitos de las ciencias humanas. Diez años después de las *Lectures*, ese clásico de la antropología francesa que es el *Essai sur le sacrifice* de Hubert y Mauss (1899), se abre precisamente evocando «le caractère ambigu des choses sacrées, que Robertson Smith avait si admirablement mis en lumière». Seis años después, en el segundo volumen de la *Völkerpsychologie*, de Wundt, el concepto de tabú expresa propiamente la indiferencia originaria entre sagrado e impuro que sería característica de la fase más arcaica de la historia humana, esa mezcla de veneración y horror que Wundt, con una fórmula que habría de hacer fortuna, define como «honor sagrado». Sólo en una fase posterior, cuando, según Wundt, las más antiguas potencias demoníacas se retiraron ante los dioses, la ambivalencia originaria cedió su puesto a la antítesis entre lo sagrado y lo impuro.

En 1912, el tío de Mauss, Émile Durkheim, publica las *Formes élémentaires de la vie religieuse*, que dedica un capítulo entero a la «Ambigüedad de la noción de sagrado». Aquí clasifica las «fuerzas religiosas» en dos categorías opuestas, las faustas y las infaustas:

Claro que los sentimientos inspirados por unas y otras no son idénticos, pues una cosa es el respeto y otra cosa muy distinta el disgusto y el horror. Sin embargo, para que los gestos sean los mismos en ambos casos, es preciso que los sentimientos que expresan sean de la misma naturaleza. Y es que el respeto religioso, sobre todo cuando es muy intenso, incluye el horror, y el temor que inspiran las potencias malignas suele tener cierto carácter reverencial... Así que lo impuro y lo puro no son géneros separados, sino dos variedades de un mismo género, que comprende todas las cosas sagradas. Hay dos clases de sacralidad: una fausta y otra infausta, y entre

estas dos formas opuestas no sólo no hay solución de continuidad, sino que un mismo objeto puede pasar de una a otra sin cambiar de naturaleza. Con lo puro se hace lo impuro y al revés. La ambigüedad de lo sagrado reside en tales transformaciones.

En estas páginas está ya presente el proceso de psicologización de la experiencia religiosa (el «disgusto» y el «horror» con que la burguesía europea culta traduce su incomodidad frente al hecho religioso), que culminará algunos años después en el ámbito de la teología marburguesa con la obra de R. Otto sobre lo sagrado (1917). En ella celebran su unión una teología que había perdido toda experiencia de la palabra revelada y una filosofía que había abandonado toda sobriedad frente al sentimiento, en un concepto de lo sagrado que ya coincide completamente con los de oscuro e impenetrable. Que lo religioso pertenezca íntegramente a la esfera de la emoción psicológica, que tenga que ver esencialmente con los temblores o con la carne de gallina: éstas son las trivialidades que el neologismo *numinoso* tiene que revestir con una apariencia de cientificidad.

Cuando algunos años más tarde Freud emprende la redacción de *Totem y tabú*, el terreno estaba, pues, suficientemente preparado. No obstante, sólo con este libro sale a la luz una auténtica teoría de la ambivalencia, sobre bases no sólo antropológicas y psicológicas, sino también lingüísticas. En 1910, Freud había leído el ensayo de un lingüista hoy desacreditado, K. Abel, sobre *El significado contradictorio de las palabras originarias* y lo había recensionado en *Imago*, en un artículo en que relacionaba a aquél con su teoría de la ausencia del principio de contradicción en los sueños. Entre las palabras de significado opuesto que Abel incluía en el apéndice, figuraba, como Freud no deja de hacer notar, el término latino *sacer*, «santo y maldito». Curiosamente, los antropólogos que habían desarrollado primero la teoría de la ambigüedad de lo sagrado, no habían mencionado la *sacratio* latina. Pero en 1911 apareció el ensayo de Fowler *The original meaning of the word sacer*, en cuyo centro sí se encuentra ya una interpretación del *homo sacer*, que tuvo inmediata resonancia entre los estudiosos de las ciencias de la religión. En este caso es la ambigüedad implícita en la definición de Festo la que permite al investigador (recogiendo una sugerencia de Marett) establecer una conexión del *sacer* latino con la categoría de tabú («*sacer esto is in fact a curse; and the homo sacer on whom this curse falls is an outcast, a banned man, tabooed, dangerous... originally the word may have meant simply taboo, i.e. removed out of the region of the profanum, without any special reference to a deity, but "holy" or accursed according to the circumstances*»).

H. Fugier ha mostrado, en un estudio bien documentado, de qué modo la doctrina de la ambigüedad de lo sagrado penetra en el ámbito de la ciencia del lenguaje y acaba por

encontrar en ella su auténtico baluarte. En este proceso, el *homo sacer* desarrolla verdaderamente un papel decisivo. Mientras en la segunda edición del *Lateinisches etymologisches Wörterbuch* de Walde (1910), no hay huella alguna de la teoría de la ambivalencia, la voz *sacer* del *Dictionnaire étimologique de la langue latine* de Ernout-Meillet (1932) sanciona ya el «doble significado» del término mediante una apelación al *homo sacer*: «Sacer désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller; de là le double sens de sacré ou “maudit” (à peu près). Un coupable que l’on consacre aux dieux infernaux est sacré (*sacer esto*: cfr. gr. *ágios*)». [...]

2.3. Una enigmática figura del derecho romano arcaico, que parece reunir en ella rasgos contradictorios y que, por eso mismo, exigía a su vez ser explicada, entra así en resonancia con la categoría religiosa de lo sagrado en el momento en que ésta se encuentra por su parte en un proceso de irrevocable desemantización que la conduce a asumir significados opuestos. Esta ambivalencia, puesta en relación con la noción etnográfica de tabú, es a su vez utilizada para explicar, con perfecta circularidad, la figura del *homo sacer*. En la vida de los conceptos hay un momento en que éstos pierden su inteligibilidad inmediata y, como cualquier término vacío, pueden cargarse de sentidos contradictorios. Para el fenómeno religioso, tal momento coincide con el nacimiento de la Antropología moderna a finales del siglo pasado, en cuyo centro están, y no por casualidad, nociones ambivalentes como *maná*, *tabú* y *sacer*. Lévi-Strauss ha mostrado que el término *maná* funciona como significante excedente, cuyo sentido no es otro que el de señalar el exceso de la función significante sobre los significados. Consideraciones análogas en alguna medida podrían hacerse en relación con los conceptos de tabú y sagrado, referidas a su empleo y a su función en el discurso de las ciencias humanas entre 1890 y 1940. No es la pretendida ambivalencia de la categoría religiosa de lo sagrado la que puede explicar el fenómeno político-jurídico a que se refiere la acepción más antigua del término *sacer*, por el contrario, sólo una atenta delimitación previa de las respectivas esferas de lo político y de lo religioso puede permitir comprender la historia de su imbricación y de sus complejas relaciones. En cualquier caso es importante que la dimensión jurídico-política originaria que se manifiesta en el *homo sacer* no quede recubierta por un mitologema científico que no sólo es incapaz de explicar nada por sí solo, sino que está necesitado él mismo de explicación.

3. LA VIDA SAGRADA

3.1. La estructura de la *sacratio*, según se desprende de las fuentes y del parecer concordante de los estudiosos, es un resultado de la conjunción de dos características: la

impunidad de matar y la exclusión del sacrificio. El *impune occidi* configura, sobre todo, una excepción del *ius humanum*, en cuanto suspende la aplicación de la ley sobre el homicidio atribuida a Numa (*si quis hominem liberum dolo sciens morti duit, parricidas esto*). La misma fórmula transmitida por Festo (*qui occidit, parricidi non damnatur*) constituye también de algún modo una auténtica *exceptio* en sentido técnico, que el responsable de la muerte podía alegar en el momento del juicio, invocando la sacralidad de la víctima. Pero también el *neque fas est eum immolari* configura, si bien se mira, una excepción, esta vez del *ius divinum* y de toda forma de muerte ritual. Los procedimientos más antiguos de ejecución capital de que tenemos noticia (la terrible *poena cullei* que disponía que se metiera al condenado, cubierta la cabeza con una piel de lobo, en un saco con serpientes, un perro y un gallo y se le arrojara al agua o se le defenestrara desde la roca Tarpeya) son, en realidad, más bien ritos de purificación que penas de muerte en sentido moderno: el *neque fas est eum immolari* parecía servir precisamente para distinguir la muerte del *homo sacer* de las purificaciones rituales y excluir terminantemente la *sacratio* del ámbito religioso en sentido propio.

Se ha hecho notar que mientras la *consecratio* hace pasar normalmente un objeto del *ius humanum* al divino, de lo profano a lo sagrado, en el caso del *homo sacer* se pone sencillamente fuera de la jurisdicción humana sin que por ello pase a la divina. No sólo la prohibición de la inmolación excluye, en efecto, cualquier equiparación entre el *homo sacer* y una víctima consagrada, sino, como observa Macrobio citando a Trebacio, la licitud de matarle implicaba que la violencia que se le hacía no constituía sacrilegio, como en el caso de las *res sacrae* (*cum tetera sacra violari nefas sit, hominem sacrum ius fuerit occidi*).

Si lo anterior es cierto, la *sacratio* configura una doble excepción, tanto con respecto al *ius humanum* como al *ius divinum*, tanto en relación al ámbito religioso como al profano. La estructura topológica configurada por esta doble excepción es la de una dúplice exclusión y una dúplice aprehensión, que ofrece algo más que una mera analogía con la excepción soberana. (De aquí la pertinencia de la tesis de los estudiosos que, como Crifó, interpretan la *sacratio* en sustancial continuidad con la exclusión de la comunidad). De la misma manera que la excepción soberana, la ley se aplica al caso excepcional desaplicándose, retirándose de él, así también el *homo sacer* pertenece al dios en la forma de la insacrificabilidad y está incluido en la comunidad en la forma de la posibilidad de que se le dé muerte violenta. *La vida insacrificable y a la que, sin embargo, puede darse muerte, es la vida sagrada.*

3.2. Lo que define la condición del *homo sacer* no es, pues, tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad que le es inherente, como, más bien, el carácter

particular de la doble exclusión en que se encuentra apresado y de la violencia a que se halla expuesto. Esta violencia —el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente— no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio. Sustrayéndose a las formas sancionadas por el derecho humano y por el divino, tal violencia abre una esfera del actuar humano que no es la del *sacrum facere* ni la de la acción profana, y que es la que aquí tratamos de llegar a comprender.

Ya antes hemos encontrado una esfera-límite de la acción humana que se sostiene únicamente como una relación de excepción. Esta esfera es la de la decisión soberana, que suspende la ley en el estado de excepción e incluye así en él la nuda vida. Lo que ahora tenemos que preguntarnos es, pues, si la estructura de la soberanía y la de la *sacratio* están vinculadas de algún modo y si pueden, por medio de tal vinculación, iluminarse recíprocamente. Podemos anticipar a este respecto una primera hipótesis: restituido a su lugar propio, más allá tanto del derecho penal como del sacrificio, el *homo sacer* ofrece la figura originaria de la vida apresada en el bando soberano y conserva así la memoria de la exclusión originaria a través de la cual se ha constituido la dimensión política. El espacio político de la soberanía se habría constituido, pues, a través de una doble excepción, como una excrecencia de lo profano en lo religioso y de lo religioso en lo profano, que configura una zona de indiferencia entre sacrificio y homicidio. *Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera.*

Es posible, entonces, dar una primera respuesta a la pregunta que nos habíamos formulado en el momento de delinear la estructura formal de la excepción. Aquello que queda apresado en el bando soberano es una vida humana a la que puede darse muerte pero que es insacrificable: el *homo sacer*. Si llamamos nuda vida o vida sagrada a esta vida que constituye el contenido primero del poder soberano, disponemos también de un principio de respuesta a la interrogación benjaminiana sobre «el origen del dogma de la sacralidad de la vida». Sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte e insacrificable a la vez, es originariamente la vida incluida en el bando soberano, y la producción de la nuda vida es, en este sentido, la contribución originaria de la soberanía. La sacralidad de la vida, que hoy se pretende hacer valer frente al poder soberano como un derecho humano fundamental en todos los sentidos, expresa, por el contrario, en su propio origen la sujeción de la vida a un poder de muerte, su irreparable exposición en la relación de abandono. [...]

3.3. La analogía estructural entre excepción soberana y *sacratio* muestra aquí todo su sentido. En los dos límites extremos del ordenamiento, soberano y *homo sacer* ofrecen dos

figuras simétricas que tienen la misma estructura y están correlacionadas, en el sentido de que soberano es aquél con respecto al cual todos los hombres son potencialmente *hominis sacri*, y *homo sacer* es aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos.

Ambos se comunican en la figura de un actuar, que situándose fuera tanto del derecho humano como del divino, tanto del *nómos* como de la *physis*, delimita, no obstante, en cierta forma el primer espacio político en sentido propio, distinto tanto del ámbito religioso como del profano, tanto del orden natural como del orden jurídico normal.

Esta simetría entre *sacratio* y soberanía arroja una luz nueva sobre la categoría de lo sagrado cuya ambivalencia ha orientado de una manera tan tenaz no sólo los estudios modernos sobre la fenomenología religiosa, sino también las investigaciones más recientes sobre la soberanía. La proximidad entre la esfera de la soberanía y la de lo sagrado, que ha sido observada a menudo y de la que se han dado explicaciones diversas no es simplemente el residuo secularizado del carácter religioso originario de todo poder político, ni sólo el intento de asegurar a éste el prestigio de una sanción teológica; pero tampoco es en mayor medida la consecuencia de un carácter «sagrado», es decir, augusto y maldito a la vez, que sería inherente de forma inexplicable a la vida como tal. Si nuestra hipótesis es correcta, la sacralidad es, más bien, la forma originaria de la implicación de la nuda vida en el orden jurídico-político y el sintagma *homo sacer* designa algo como la relación «política originaria», es decir, la vida en cuanto, en la exclusión inclusiva, actúa como referente de la decisión soberana. La vida sólo es sagrada en cuanto está integrada en la relación soberana, y el haber confundido un fenómeno jurídico-político (el que el *homo sacer* sea insacristable pero se le pueda matar impunemente) con un fenómeno genuinamente religioso es la raíz de los equívocos que han marcado en nuestro tiempo tanto los estudios sobre lo sagrado como los referidos a la soberanía. *Sacer esto* no es una fórmula de maldición religiosa que sanciona el carácter *unheimlich*, es decir a la vez augusto y abyecto de algo: es la formulación política originaria de la imposición del vínculo soberano.

Las culpas que, según las fuentes, se asocian a la *sacratio* (como el borrar los límites de la ciudad —*terminum exarare*—, la violencia ejercitada por el hijo sobre el padre —*verberatio parentis*— o el fraude del patrono a su cliente) no tendrían pues el carácter de transgresión de una norma, seguida por la sanción correspondiente; sino que constituirían, más bien, la excepción originaria, en que la vida humana expuesta incondicionadamente a recibir la muerte es incluida en el orden político. No el acto de trazar los límites, sino su supresión o negación (como, por lo demás, dice a su manera con perfecta claridad el mito de la fundación de Roma) es el acto constitutivo de la ciudad. La ley de Numa sobre el homicidio

(*parricidas esto*) forma un todo con la posibilidad de matar al *homo sacer* (*parricidi non damnatur*) y no puede separarse de ella. Así de compleja es la estructura originaria en que se funda el poder soberano.