



ANNA MARIA IGLESIA, «Antonio Tarantino: una mirada retrospectiva de la seva trajectòria teatral», pròleg a Quatre actes profans, i altres peces d'Antonio Tarantino. Arola Editors / Teatre Nacional de Catalunya, en premsa.¹

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

¹ Publicat originalment dins la revista (*Pausa.*), núm. 34, 2012.

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 —constituint-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 Iàsser 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 arrosseguen 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 nèmesi, 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'ànsia 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.