

COMINCIAMO BENE: VACIAR EL SUJETO Y RECHAZAR LA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO

LET'S START *BENE*: TO EMPTY THE SUBJECT
AND REJECT THE REPRESENTATION IN THE THEATER

Loreta DE STASIO

Universidad del País Vasco

loreta.destasio@ehu.es

Resumen: Poniéndose a prueba con el proyecto de Artaud, y actuando y realizando el pensamiento de Gilles Deleuze¹, en los años sesenta se manifiesta en el teatro italiano el fenómeno del actor, autor y director más controvertido e inclasificable del teatro europeo reciente: Carmelo Bene. El prolífico autor teatral —nacido en 1937 en Salento (provincia de Lecce, Apulia), el tacón de la bota italiana (“Il sud del Sud”) y fallecido en 2002— es conocido por la mayoría como un personaje ambiguo y particularmente excéntrico que se impuso contra el teatro tradicional y contra la misma vanguardia. Y aún hoy, dieciocho años después de su muerte, sigue suscitando mucho interés y dudas.

Su teatro rechaza el texto, la palabra con todos sus significados que se reproducen gracias a la representación tradicional —con todos sus agentes: autor, director, actor y público—. Bene rechaza una concepción del arte que en el teatro occidental se ha estancado perpetuando la imitación según los preceptos aristotélicos, impidiendo así la creación libre y liberadora. Según Piergiorgio Giacché, Carmelo Bene es el único que coloca su actorialidad por encima de cualquier otra función y vocación teatral —es decir, más allá del autor y contra el director—, acepta la soledad del actor para celebrar su libertad y la del arte teatral. Sin embargo, Carmelo Bene lleva a cabo también la liberación en el teatro de los significantes sobre los que impone su voz con sus modulaciones y amplificaciones, para desaparecer y “perdersé” en el artificio de la “Máquina actorial”².

Palabras clave: Carmelo Bene, de-pensamiento, inacción, no-representabilidad, visión.

¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Ed. Minuit, 1969.

² Como Giacché destaca, tres son los aspectos que distinguen a Bene y que “[...] costituiscono l’originalità se non addirittura l’origine del suo teatro: la separazione dal Pubblico, la sublimazione della Voce, la sparizione nella Macchina”. Giacché, P., «Nessun Bene. Tre atti unici di Carmelo Bene», en *Doppiozero*, 16 de marzo de 2017, en <https://www.doppiozero.com/materiali/nessun-bene>, consultado el 23 de julio de 2020.

Abstract: Testing himself with Artaud's project and realizing the thought of Gilles Deleuze, in the Italian theatre of the sixties appeared the phenomenon of the most controversial and unclassifiable actor, author and director of recent European theatre: Carmelo Bene. The prolific playwright —born in 1937 in Salento (province of Lecce, Apulia) the heel of the Italian boot ("Il sud del Sud"), and died in 2002—, is known by most as an ambiguous and particularly eccentric character who prevailed against the traditional theatre and against the avant-garde itself. Still nowadays, eighteen years after his death, he continues to arouse high interest and doubts.

His theatre rejects the text, the word with all its signifieds that are reproduced thanks to the traditional representation (with all its agents: author, director, actor and audience). Bene rejects a conception of art that in Western theatre has stagnated, perpetuating imitation according to Aristotelian precepts, thus preventing free and liberating creation. According to Piergiorgio Giacché, Carmelo Bene is the only one who places his actorism above any other role and theatrical vocation (that is, beyond the author and against the director) and accepts the actor's loneliness to celebrate his freedom and that of theatrical art. However, Carmelo Bene also acts the liberation in the theatre of the signifiers on which he imposes his voice with his modulations and amplifications, to disappear and "lose himself" in the artifice of the "Actorial Machine".

Key words: Carmelo Bene, de-thinking, inaction, non-representability, vision.

Bene doble de Artaud

Carmelo Bene quiere distanciarse de una idea del arte como imitación de la vida, y, por consiguiente, en lo que concierne la representación teatral, la imitación de las acciones humanas. En este sentido, ya Antonin Artaud había declarado, en más ocasiones, su intención de destruir el teatro que apelaba a esta concepción. Así que ambos, Artaud y Bene, se distancian de la estética aristotélica en la que, como hace notar Jacques Derrida en su prefacio a *Le Théâtre et son Double*, se puede reconocer y sintetizar toda la metafísica occidental del arte (Derrida, 2000:10)³.

El teatro, arte autónomo e independiente, para sobrevivir y por su propia razón de ser, debe subrayar lo que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y de cualquier otro medio escrito y codificado. Se puede perfectamente continuar concibiendo un teatro constituido sobre la primacía del texto —un texto fundado en el lenguaje verbal de la palabra, un texto prolijo y aburrido—, al que someter la estética escénica. Pero esta concepción, subraya Artaud, si no es la negación absoluta del teatro, seguramente es su perversión (Artaud, 2000: 220-221).

En su manifiesto teórico *Il teatro senza spettacolo*, Carmelo Bene se propone de poner en evidencia “l’impostura di ciò che sinora si è travestito da teatro”. (Bene, 1990: 12). De este escrito emergen las peculiaridades de una investigación que se hará cada vez más personal, cristalizándose en el elemento vocal y acentuando las diferencias con el teatro de la crueldad de Artaud, partiendo de las que son más inmediatas y superficiales hasta llegar a aquellas diferencias más profundas, motivadas por exigencias existenciales. Así nace el teatro de Carmelo Bene que excluirá totalmente el aspecto visual concentrando su atención sobre la voz, en contra de un espectáculo integral que utiliza todas las herramientas tradicionales, es decir, un teatro fundado sobre la primacía de la palabra y del texto.

La dependencia del texto, que siempre ha caracterizado la historia del teatro occidental, explica la serie de relaciones que vincula entre ellos al autor, los actores, los directores y los espectadores. La palabra, en su significado de *logos*, domina desde el exterior la escena teatral imponiendo su sentido: esta constatación lleva a Derrida a definir la escena occidental como lo que, a través de la redacción de un texto, crea algo que represente su pensamiento, su idea del mundo exterior. Con este bagaje, el autor y dramaturgo controla y dirige todo el trabajo que sigue con la ejecución de dos representantes más, cuales son el director y el actor. Su trabajo consiste en desempeñar una interpretación —a través de la puesta en escena de personajes, una vez más *sus representantes*— que sea correcta y lo más fiel a las directrices del texto, y, por lo tanto, de su creador (Derrida, 2000: 12).

³ J. Derrida, «Prefazione» en A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000; trad. ital. (a la que nos referimos para este texto) de A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*. Paris, Gallimard, 1938. El prefacio repone el texto de una conferencia que Derrida dio en 1966 en un congreso sobre Artaud, y que en principio apareció como ensayo en la revista *Critique* (abril 1966) con el título, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation». Publicado luego en J. Derrida (1967): *L’écriture et la différence*. Paris, Seuil.

Para cerrar la cadena de las relaciones de representación está el público, que descodifica pasivamente lo que es una interpretación originaria y no una creación efectiva: “(L’autore) non crea nulla, si dà solo l’illusione di creare poiché non fa che trascrivere e dare da leggere un testo che è necessariamente, a sua volta, di natura rappresentativa e che col ‘reale’ [...] mantiene un rapporto imitativo e riproduttivo” (Derrida, 2000: 12).

Con su operación, Bene quiere demostrar que la concepción y tradición del arte en occidente está totalmente sujeta a la historia o a la sociedad, las cuales intentan contextualizar el teatro en sus épocas y revestirlo de sus ideologías, traduciendo en signos —históricos— y significados —sociales— un arte escénico que, cuando realmente se sublima, no quiere dejar signos y se sumerge en la falta de sentido (Giacché, 2017).

El Bene de la *No representabilidad* y el *Teatro de la Ausencia*

Carmelo Bene cree firmemente en una alteridad radical y violenta con la cultura oficial, separada y convertida en mercancía, entendida como forma “intollerabilmente, colta, zavorrata”, “deteriore”, como algo que no sabe no gustar (Bene; Dotto, 1998: 223). Es la idea no solo de Artaud, sino que es, en general, la idea contemporánea del arte: “Sono contro il teatro di prosa —escribe Bene—, il teatro della maggioranza: di fronte ad esso c’è la grandezza del linguaggio ‘minore’, che cerca la sua espressione minoritaria, che, paradossalmente, poi, è quella più vicina a tutti” (Gregori, 1979: 206). Y, nuevamente, forzando los tonos visionarios de Artaud a la precisión de una escritura áspera y aguda: “Un teatro che non fa morti, che non sollecita crimini, delitti, sabotaggi, non può essere teatro, è spettacolo. Piccola fiera della vanità. Civetteria. Un teatro che non sia reato è mera confezione. Insopportabile. Un teatro che non si dimetta. Nel suo farsi deve disfarsi” (Bene; Dotto, 1998: 158).

El actor de teatro es la única profesión de desconfianza en el mundo, en el sentido de que ofrece la posibilidad de llamarse físicamente *afuera*, de declararse concretamente *en otra parte*. Básicamente el “actor de teatro” —aun cuando no sabe y no quiere saber— afirma su Esencia al negar su propia Identidad: “Non esisto, dunque esisto” sintetiza Bene, recordando cómo desde la negación de lo Real y desde el rechazo de lo Idéntico se abren al infinito un abanico de dobles, o más bien, de múltiplos que no son copias ni extensiones de una personalidad megalómana, sino que, por el contrario, son responsables de su disociación y reducción. Esta desagregación permite la explosión de subjetividad que caracteriza al “fenómeno-Bene”, como es conocido el artista en todas partes por su llamativo histrionismo y, al mismo tiempo, por el vaciamiento del sujeto, una contradicción que lo define y lo consume. Es el recorrido teatral que lleva de la No-representación a lo No representable. En palabras de Giacché:

Nasce così, o più semplicemente rinasce e si ripropone ancora una volta, un attore che non fa l’interprete, che non ha personaggi da indossare e storie da raccontare, che non si offre come specchio o peggio come doppio dello spettatore... e, al contempo, un attore che non rivendica per sé autenticità originarie o fisicità altre, che non oppone la propria vera presenza alla falsa rappresentazione, ma invoca e inscena al contrario l’*assenza*, scommette sulla propria *impotenza*, gioca sulla *manca*za di sé, invocando e spesso

felicemente evocando — contro la stessa materialità della scena e dell'attore — *l'irrapresentabilità del teatro* (Giacché, 2018: XIV).

Afrontando la imposibilidad de representar, el único camino a seguir para Bene es darse cuenta de ello a través de la parodia: “Essere o non essere attori: questo è il nocciolo profondo —e bello— del gesto teatrale [...] Quando sono assenti ironia e umorismo non c'è assolutamente parodia e dove non c'è parodia, non c'è tragedia” (Petrini, 2004: 48). Para Bene, el actor de teatro es una antinomia, porque contiene el contraste insoluble entre la concreción de la acción y el carácter ilusorio de la ficción: “el actor de teatro” puede ser el *hábitus* que nos salve definitivamente de la acción social o histórica, que nos aleja (ironía) de nuestro propio *ego* ilusorio e incontenible (Giacché, 2018: 17). Para el autor, el actor de teatro es su antídoto, es lo que le permite doblarse, quedando fuera de sí mismo sin crear un personaje. El actor de teatro es el sujeto necesario (en el sentido de *subjectum*)⁴ sobre el que llueven acontecimientos e incluso pensamientos intranscendentes, falsos y sin importancia. Finalmente, el actor de teatro es el único representante de la realidad autorizado para relacionarse con las visiones. Sólo en esta dimensión el actor se libra de su sometimiento al Poder que está ínsito en la palabra, en el lenguaje, que dispone de nosotros⁵.

“Protagonista” no es el que sobresale, sino el que da cabida a la visión y la compromete consigo mismo y con la escena: quien revela su ambigüedad, quien la dobla a la comparación y a la confrontación con su doble, es más, con dobles infinitos y múltiples en los que incluso la visión se fragmenta inevitablemente. El vacío de la visión reemplaza a la ficción de la representación, poniéndose como el principio de ese *teatro de la ausencia* que el actor Carmelo Bene se encargará de crear. Para Bene, el actor sigue siendo un instrumento —que se perfeccionará en la “máquina” actorial⁶— que atraviesa y usa visiones y se alimenta de ellas. ¿Por qué debería hacer visible y comprensible, o traducir en signos claros, en objetos concretos, en personajes reales, lo que es insignificante y no por el contrario revelar cómo los personajes, objetos, signos, son realmente insignificantes? En resumen, ¿por qué debería traducir necesariamente en una “representación escénica” lo que no se ve ni existe? (Giacché, 2018: 17).

In-acción, De-pensamiento y Visión: Bene se aparece a la Virgen

Fingir visiones y luego cuestionarlas es la actitud que el actor-creador debe cultivar y que Bene heredó —aunque inicialmente perdió, pero luego redescubrió— en la cultura del Salento, su tierra de origen, el “sud del Sud dei santi” y luego teorizó en su trayectoria artística y poética. Santos como Giuseppe Desa da Copertino⁷ asumen las deformidades y defectos tópicos de los que se acusa a la

⁴ El sujeto en su sentido y condición de sometido, de dominado, de quien padece algo.

⁵ Cuando creemos que somos nosotros al decir algo, en realidad nos dicen, “siamo detti”. Bene comparte lo que sostenía Lacan y añade: “[...] a Lacan interessava aver articolato l'inconscio come linguaggio. Io parto articolando il linguaggio come un inconscio, ma affidandolo ai significanti e non ai significati, in balia dei significanti...”. Cfr. C. Bene *Un dio assente (monologo a due voci sul teatro con U. Artioli)*. Milano, Edizioni Medusa, 2006 pag. 97.

⁶ Bene amaba autodefinirse con un neologismo, una “macchina attoriale”: autor, director, actor, escenógrafo, diseñador de vestuario. Él mismo, a este propósito, había conceptualizado y celebrado el *Attore Artifex*, es decir, actor artífice de todo.

⁷ Varias veces Bene cita como ejemplos a San Giuseppe Desa da Copertino —a quien Bene dedicó en 1970 (en forma de novela de texto *degenere*, como solía definirla Bene, sólo se publicará en 1976) el guion cinematográfico *A bocca aperta*

minoría del sur de Italia, para transformarlos en virtudes: los adjetivos “ociosos” y “despreocupados”, con los que etiqueta la rebelión y filosofía de los holgazanes del sur, son prelude de los sustantivos de in-acción y de-pensamiento que son las figuras del teatro redescubiertas por Bene. Con estos conceptos se identifican y liberan las dos claves del comportamiento escénico, indispensables para provocar la revolución del teatro del “fenómeno-Bene”, una revolución contra la representación que Bene compara con la copernicana⁸.

La cultura sureña puede presumir incluso de su pereza visionaria: en el “sur del Sur” aún es posible reconocer los signos y sueños de una cultura antigua y clásica en la que se predicaba y exigía la mayor coherencia posible entre comportamientos y deseos. En el ejercicio de la inacción —como técnica— y en el postulado del de-pensamiento —como sentido del arte escénico—, el actor no disuelve la angustia de las cuestiones filosóficas que le surgen, sino que, a través de estas prácticas emprende el camino de la superación del arte —entendido como forma— y el camino de la negación del teatro —entendido como representación—. La inacción no es pasividad, sino una expectativa, una no-acción, una acción que se libera hacia el otro, que no concluye, es inútil, que sólo puede ser servida y que, por tanto, es desaparición. Si la acción es siempre social, para Bene la visión siempre es teatral. La inacción es la expresión natural de ese actor al que Bene llama el “no-actor” y que se compara con la condición de San Giuseppe da Copertino, el “fraile borrico” que vuela, celebrado por Bene en su guión cinematográfico de *A boccaperta*: así es el actor que logra perderse en el cielo inalcanzable e irrepresentable. Es en la ausencia total de identidad —el único tipo de santidad que interesa a Bene— donde se perfila una afinidad entre vuelo extático y acto estético (Giacché, 2018: 27). Son dos efectos prodigiosos que tienen la misma causa y avanzan hacia el mismo fin; sólo se les permite a quienes se deshacen de todo el peso del pensamiento y acaban descubriendo cómo la vanidad profana del mundo corresponde y se opone a la santa vacuidad del cielo.

De-pensar es respirar ese cielo y alcanzar una pasividad total, insensata, insomne, en el sentido del abandono de Giuseppe Desa que es similar a lo que ocurre en el sueño que precede al estado onírico. El de-pensamiento no es en sí mismo un vacío absoluto, sino un crear el vacío y una suspensión dentro de él. No es el vuelo místico, sino un vuelo aéreo que empuja al actor a producirse como visión. Es aparecerse realmente a la Virgen⁹: es perder el peso del pensamiento, el lazo de la memoria, el peso

(título completo: *Giuseppe Desa da Copertino a boccaperta*, así definido por su aspecto ingenuo y extático, de idiota, imbécil— y San Francisco de Asís. Para comprender la relación que une a Bene con los santos de la imbecilidad, se hace referencia a este pasaje sacado de una entrevista de diciembre de 1975: “Ogni volta che noi siamo fuori dell’immediato, siamo in *disgrazia*, recuperiamo il tutto per dottrina. Qui San Tommaso potrebbe farci un po’ di strada. Cosa si è inteso sempre per cultura? In fondo questa dottrina. Cioè, mettiamo, i santi che sono arrivati per grazia: San Giuseppe da Copertino, gli imbecilli, i santi idioti, San Francesco d’Assisi che balla davanti al papa... San Francesco che arriva davanti al papa, e fu un cardinale che lo salvò, perché se no lo mandavano in galera. Dalla gioia di vedere il papa lui cominciò a ballare. Ecco, perché un filosofo possa elaborare un sistema che equivalga a questo balletto di San Vito di gioia, a questa gioia di San Francesco... io penso che nessuno ci possa arrivare. Cfr. «Incontro con Carmelo Bene», (entrevista de R. Bianchi y G. Livio), *Quarta Parete*, Teatro Politico 2, Torino, Stampatori ed. 1976. p. 107.

⁸ La definición de revolución copernicana esta esbozada en una intervención titulada «Contra el teatro ptolemaico» y publicada como apéndice de *La voce di Narciso* (Bene, 1982).

⁹ *Sono apparso alla Madonna*, es el título de un libro de Carmelo Bene publicado en 1983 (Bene, 2014) y es una forma de autobiografía, según el mismo autor, basada “sul proprio non esserci, sull’abbandono, sulla mancanza”, C. Bene, *Opere*.

de la inteligencia, y levitar, perderse en la ascensión como consecuencia ilógica y natural. El de-pensamiento y la inacción como condición para la dicha de la aniquilación participan y explican una parte íntima y “otra” de la cultura del Salento, del sur de Italia, estereotipado como una cultura minoritaria. En el tacón de la bota italiana, como en otras zonas del sur de Italia, todavía son visibles las huellas de una antigua hegemonía de la Alteridad, y se encuentran más fácilmente inscritas, a menudo como tentaciones hacia el de-pensamiento o como tendencias a la inacción, en las identidades individuales y sociales. Todo esto no los caracteriza en absoluto como deficientes o inconclusos, sino como capaces de apreciar la libertad del pensamiento y la gratuidad del trabajo; casualmente, las dos son condiciones a las que se somete o aspira el actor de teatro. Es la paradoja de una cultura que se puede leer como un doble del teatro y no al revés¹⁰.

La deconstrucción en Bene

El artista “fenómeno-Bene” se dedica y especializa en ‘deconstruir’, que significa enfrentarse a la puesta en escena *in perdita*, es decir, negarle la profundidad de la representación (Mango, 2003: 127). Carmelo Bene, de hecho, siempre ha definido su trabajo como un ‘quitar de escena’, porque agregar elementos externos y paródicos al texto original significa alejarse de él y, por lo tanto, quitarle importancia¹¹.

Un ejemplo del proceso de de-construcción de Bene puede ser su trabajo, en varias ocasiones, con el *Hamlet* de Shakespeare. Gianfranco Bartalotta (2000: 45) recuerda cómo el interés por el personaje de Hamlet también se atestigua en la escritura del primer ensayo teórico de Bene en 1964, *Proposte per il teatro*, cuya introducción estaba dedicada a *Hamlet*, y da la razón del interés inspirado por el drama en el valor del personaje dentro de la cultura representativa, identificada por Maurizio Grande: “Amleto, archetipo dell’eroe tragico moderno, è la condensazione di pratiche teatrali e di significati drammatici che la tradizione ha conservato e istituzionalizzato come linguaggio scenico e come valore pieno della rappresentazione teatrale” (Grande, en Bartalotta: 2000: 22).

La obra de Shakespeare se convierte en un pre-texto para Carmelo Bene para desarrollar algunos temas, convirtiendo la representación del artista consciente de su propia insuficiencia en un “papel” (y en un “teatro”) “sclerotizzato dalle infinite repliche dello stesso copione” (Grande, en Bartalotta: 2000: 23), del que busca escapar para convertirse en el artífice de los eventos teatrales. Desde el primer *Hamlet* Carmelo Bene —quien se encarga personalmente de la traducción de Shakespeare—, comienza un proceso de deconstrucción y re-escritura de la obra en un sentido desmitificador: como para decir

Con *l'autografia di un ritratto*. Milano, Bompiani, 2008, p. 1053. Este libro es complementado por la otra autobiografía escrita en cuatro manos por C. Bene y G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*. Milano, Bompiani, 1998.

¹⁰ Son raras las situaciones en las que el teatro no solo influye, sino que incluso dicta las estructuras y reglas de la vida social, y aún más raros son los estudios que las analizan. Una investigación de referencia esencial es la de Stefano De Matteis sobre la relación entre el teatro y la sociabilidad napolitana: cfr. S. De Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1991.

¹¹ “Ma torniamo al ‘togliere di scena’. Una ‘trovata’? Piuttosto, direi una ‘perduta’”. Cfr. C. Bene, *Opere*, cit., 2008, p. 1118.

que el texto de Shakespeare está allí, pero es irreconocible. Su significado está completamente distorsionado, porque el director enmarca las escenas entre sí simultáneamente¹². Cada *Hamlet* adicional es en realidad siempre “un *Hamlet* de menos”, como dice Enrico Ghezzi en la película del ‘73:

L’opera stessa come fine e cancellazione, sottrazione estrema. *Finendo* Amleto, consumandolo, smangiandogli un altro giro di vita, Bene si sottrae —ripetendola e storcendola per l’ultima volta— alla domanda dell’*essere o non essere*, risolvendola nell’apparire/scompare simultaneo (Bene, 2008: 1547).

El recorrido y la modalidad teatral de Bene se pueden resumir en la tensión por crear un *Hamlet* menos —así como un *Pinocho* menos, un *Don Quijote* menos, un *Macbeth* menos y un *Majakovskij* menos¹³—: Un *Hamlet* menos, de hecho, es el título de más de una edición del *Hamlet* de Carmelo Bene y es la última línea del texto de Laforgue que Bene siempre ha puesto en la base de sus muchas reescrituras de la obra: “Et tout rentra dans l’ordre. Un *Hamlet* de moins: la race n’en est pas perdue. Qu’on se le dise!” (Laforgue, 1977: 64). La deconstrucción significa reescribir las obras que para Bene consiste en la repetición, término contiguo pero contrario a la imitación, que vive en simbiosis con la representación y al mismo tiempo la niega. Repetir para Bene es rehacer siempre, nunca replicar, porque la repetición se dobla sobre sí misma como en una operación de excavación obstinada y no se dedica a perseguir modelos ni a copiar resultados¹⁴. La repetición es “una diferencia indiferente”, según Deleuze: “Dans tous le cas, ce qui répète ne le fait qu’à force de ne pas ‘comprendre’ de ne pas se souvenir, de ne pas savoir ou de n’avoir pas conscience”. La repetición es, por tanto, según el propio Deleuze, “una diferencia sin concepto”: “La répétition apparaît donc comme une différence, mais une différence absolument sans concept, en ce sens différence indifférente (Deleuze, 1968 : 26).

A Bene no importa entonces si *Hamlet* —o *Pinocho*, o *Don Quijote*, o *Macbeth*, o *Majakovskij*, etc...— pasa de la escena a la película, de la página al video: su recurrencia ocurre en “repetición”, y por lo tanto cada vez más, sea cual sea el medio o el lenguaje utilizado, demostrará su progresivo distanciamiento de la “representación”. Los escritos más alejados o más libres de la representación —que es un sinónimo perverso de teatro— experimentan así los movimientos y cambios de la “diferencia sin concepto”, y resaltan fantasmas, máscaras, gestos, lenguaje, de manera que precedan a los cuerpos, signos y los “conceptos” de representación, como ya había teorizado Deleuze:

Le théâtre de la répétition s’oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s’oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l’espace qui agissent sur l’esprit sans intermédiaire et qui l’unissent directement à la nature et à l’histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s’élaborent avant les corps organisés des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages (Deleuze, 1968: 19).

¹² Bene aquí se inspira en el *Ulises* de Joyce: «Il ritmo che cerco di dare negli spettacoli è quello che ha la vita nell’*Ulisse*, il divenire caotico ma oscuratamente ordinato della vita e delle persone». Cfr. A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*. ETS, Pisa, 2004, p. 63.

¹³ *Hamlet*, *Don Quijote*, *Majakovskij*, *Macbeth*, *Salomé*, *Pinocchio*, son solo unos títulos de espectáculos-concierto de reescrituras del vastísimo repertorio del actor-artifex Carmelo Bene.

¹⁴ *Répétition*, de hecho, es el termino con el cual se traduce en francés la prueba de teatro.

“Stasera non vi darò le fonti, morirete di sete”. En el efímero verbal, este lema de Carmelo Bene indica la profusión de la cultura textual y al mismo tiempo el rechazo a volver a la cita como su origen. Nada de *fuentes* (Bene, 2008: 1547). La distancia de las fuentes, de los conceptos, por otro lado, es lo que permite la ironía perseguida por Bene y confiere el carácter particularmente paródico a sus re-escrituras. Ese alejarse “levitando” les permite, finalmente, alcanzar una suspensión poética. Cito una vez más a Giacché al respecto:

Contro l’ostinata illusione *politica* della Rappresentazione — “che è sempre di Stato” — Carmelo Bene si batte in nome di una liberazione *poetica*. Ma sia chiaro, Bene non fa politica, non la ama, non ne discute: la sua scelta non è di dissenso ma di *distanza*, cioè di irritante e letterale *ironia*, che è il suo stile e costume sia di scena che di vita. [...] Così soltanto con Bene e per Bene, con il Pubblico e l’Attore “ironicamente” separati in casa, si raggiunge la piena autonomia dell’arte scenica, tante volte perseguita e altrettante volte perseguitata (Giacché, 2017).

Los métodos preferidos por Bene para comenzar la demolición del texto, por lo tanto, son su reducción a pedazos y su *re-escritura* a través de mecanismos escénicos que articulan su parodia. En la cronología de la producción teatral y actorial de Bene, cada obra suya es testigo y resultado de

[...] un grado sempre più elevato di sottrazione e di distillazione dei sensi verso l’immagine, il fantasma, la musica, il suono, il silenzio, il vuoto... Ogni volta, raggiunto un nuovo vertice di poesia, dirà che “il resto è teatro”... E poi senz’altro si trascinerà dietro questo “resto” come un fardello peccaminoso, giacché ancora una volta non gli sarà stato possibile toglierselo di dosso, malgrado gli sia sempre spettacolarmente riuscito di scena (Giacché, 2018: 10).

A la reducción de elementos del texto corresponde a la reducción de los personajes, reducidos a puras situaciones (Bene; Dotto: 1998: 345). Es un rechazo del concepto de “interpretación” en sí: “Se nell’interpretare si dà un’unica angolazione a una cosa che non ha angolazioni” —Bene dijo en 1975 sobre *Hamlet*—, “è evidente che tale pratica deve essere sabotata” (Baiardo; Trovato, 1996: 31). La relación de Carmelo Bene con el texto de Shakespeare, por lo tanto, es algo compleja y tiene mucho en común con las teorías de Antonin Artaud. Ambos, de hecho, comparten la intención de “hacer la guerra contra el texto”:

Il testo! il testo! il testo! Nel teatro moderno-contemporaneo si persevera insensatamente su questa sciagurata *conditio sine qua non* del testo, considerato ancora propedeutica, premessa (padronale) alla “sua” messinscena [...]. Dopo Artaud, quel che conta (urge) è liberare il teatro da *testo e messinscena*. (Bene; Dotto: 1998: 327).

Bene, voz cantante

Al final de su recorrido teatral, el teatro de Bene se defenderá de su propio espectáculo mediante una postura indiferente y una actuación monologizante¹⁵ para establecer una distancia de seguridad y libertad entre el escenario y el público. Hasta los “conciertos” de la última fase del teatro de Bene

¹⁵ Según Bene, el no actor no ve ni cree en visiones, pero igualmente conversa con ellas. De ahí su forma de proceder sin narrar jamás, y por eso el teatro de Bene no existe sino en el monólogo: “Il monologo non è un momento come un altro a teatro. È al contrario, l’intero spettacolo. *Monologo è teatro*”. Cfr. C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 22.

donde su teatro —gracias a las modulaciones de su voz particular, y luego, a través de sofisticados aparatos de amplificaciones tecnológicas— se convierte en canto, en Ópera, alcanzando la *phoné* predicada y buscada en todo su recorrido artístico y que se convierte en estilo de su particular poética actorial y teatral, una poética que hace la voz cantante en su *skené*.

La voz llega en la escena de la ausencia, y la llena de “teatro”. Es lo que afirma Jean Paul Manganaro:

La voce è médium tra il corpo dell'attore e lo sguardo dello spettatore, voce eidética, che assume in sé, oltre ai significati e ai significanti, anche il più vasto repertorio della gestualità. La voce sola può annullare i valori tradizionali affidati al testo, sempre riduttivi delle molteplicità possibili, e dare un corpo fisico alle immagini mentali, obbligarle ad un percorso uditivo sempre nuovo, renderle continuamente un'orgia sensitiva che lo spettatore riceve come volume sonoro e che la sua retina deve riprodurre. La voce sola trattiene in sé e rimanda l'intreccio, le situazioni, i conflitti di uno o più personaggi, si traveste nella varietà dei sensi che le sono offerti (Manganaro en Bene, 1981: 67-68).

En los “conciertos” de Bene el actor-poeta —a menudo solo y siempre solista— consigue dominar y finalmente ignorar el horizonte del público para flotar en una verticalidad que es la aspiración teatral y el aliento musical de su “búsqueda imposible” (Giacché: 2017).

Releyendo la historia de las teorías y la geografía de las prácticas teatrales del siglo XX, Giacché insiste en subrayar que la lucha contra la representación no es un hecho polémico sino un acto poético (Giacché, 2017): la batalla contra la representación comienza paradójicamente con el naturalismo y sigue ampliando el campo hasta al desafío contra lo humano y la tensión hacia lo inhumano de los que habla Artaud cuando se hace explícito el rechazo del teatro a tener como “doble” la realidad cotidiana y directa de la que poco a poco el teatro se ha convertido en una copia edulcorada e inerte. Carmelo Bene tiene quizás menos pretensiones, pero también menos ilusiones que Antonin Artaud cuando denuncia la “perseverancia del teatro ptolemaico” y declara que “el enemigo atroz del teatro es el espectáculo”, cerrando como profano revolucionario la larga lista de los santos reformadores del teatro contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (1964): *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard. Trad. it.: ARTAUD, A. (2000): *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*. Torino, Einaudi.
- BAIARDO, E.; TROVATO, R. (1996): *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*. Genova, Erga edizioni.
- Bajtín, M. (1988): Risposta a una domanda della redazione del «Novyi mir» (1970); trad. it. in *L'autore e l'eroe, Teoria letteraria e scienze umane*. Torino, Einaudi, Torino, pp. 347-48.
- BARTALOTTA, G. (2000): *Carmelo Bene e Shakespeare*. Roma, Bulzoni.
- BENE, C. (1964): *Proposte per il teatro*. Venezia, Marsilio (1990 nueva ed.).
- BENE, C. (1981): *Otello, o la deficienza della donna* (Con ensayos de G. Deleuze, M. Grande, P. Klossowski, J. P. Manganaro, G. Dotto), Milano, Feltrinelli.
- BENE, C. (1982): *La voce di Narciso*. Milano, Il Saggiatore.

- BENE, C. (1990): *Il teatro senza spettacolo*. Venezia, Marsilio ed.
- BENE, C. (1993): *A bocca aperta*. Milano, Linea d'ombra ed.
- BENE, C.; DOTTO, G. (1998): *Vita di Carmelo Bene*. Milano, Bompiani (2005 última ed).
- BENE, C.; DELEUZE, G. (2002): *Sovrapposizioni*. Quodlibet, Macerata.
- BENE, C. (2006): *Un dio assente (monologo a due voci sul teatro con U. Artioli)*. Milano, Edizioni Medusa.
- BENE, C. (2008): *Opere. Con l'autografia di un ritratto*. Milano, Bompiani.
- BENE, C. (2014): *Sono apparso alla Madonna*. Milano, Bompiani.
- BIANCHI, R.; LIVIO, G. (1976): «Incontro con Carmelo Bene. Intervista». *Quarta Parete*, Teatro Politico 2. Torino, Stampatori ed.
- DELEUZE, G. (1968): *Différence et répétition*. Paris, P.U.F.
- DELEUZE, G. (1969): *Logique du sens*. Paris, Editions Minuit. Tr. It. *Logica del senso*. Milano, Feltrinelli (1975).
- DELEUZE, G. (1995): «Un manifesto di meno», en BENE C.; DELEUZE G. (1995): *Sovrapposizioni*. Milano, Feltrinelli.
- DE MATTEIS, S. (1991): *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*. Bologna, Il Mulino.
- DERRIDA, J. (2000) «Prefazione» en ARTAUD, A. (2000): *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi. Trad. ital. del original ARTAUD, A. (1938): *Le Théâtre et son Double*. Paris, Gallimard.
- DERRIDA J. (1966), «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *Critique*, abril. Publicado luego en DERRIDA, J. (1967): *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil.
- FRASARI, O. (2012), *Carmelo Bene e la letteratura. Scrittura letteraria e interpretazione teatrale di testi letterari*, Tesi di Laurea, Academia.edu, en https://www.academia.edu/7900459/Carmelo_Bene_e_la_letteratura_Scrittura_letteraria_e_interpretazione_teatrale_di_testi_letterari. Consultado el 4 de septiembre de 2019.
- GIACCHÉ, P. (2018). *Carmelo Bene: Antropologia di una macchina attoriale*, Studi Bompiani, Giunti editore, Firenze.
- GIACCHÉ, P. (2017): «Nessun Bene. Tre atti unici di Carmelo Bene», en *Doppiozero*, 16 marzo 2017, en <https://www.doppiozero.com/materiali/nessun-bene>, consultado el 23 de julio de 2020.
- GRANDE, M. (1975): *L'arte cancellata: saggio su "Amleto" di Carmelo Bene da Shakespeare a Laforgue*. Roma, Ormagrafica, Roma.
- GRANDE, M. (1975): «L'automatico e l'autentico», en VV. AA., *Per Carmelo Bene*. Milano, Linea d'ombra.
- GREGORI, M. G. (1979) «Carmelo Bene», entrevista de Maria Grazia Gregori (1978), en Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*. Milano, Feltrinelli.
- LAFORGUE, J. (1977): *Moralités légendaires*, Paris, Gallimard.

MANGO, L. (2003): *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni.

PETRINI, A. (2004): *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*. Pisa, ETS.

PUPPA, P. (2010): *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma, Bulzoni.

VOLLI, U. (1978): «Prefazione», en BENE C., *Nostra Signora dei Turchi*. Milano, SugarCo.

VV. AA. (1995): *Per Carmelo Bene*. Milano, Linea d'ombra.

TROPELIÁS