

## FIGURAS DE LA ILEGIBILIDAD EN EL CINE DE CARMELO BENE<sup>1</sup>

FIGURES OF ILLEGIBILITY IN CARMELO BENE'S CINEMA

**Annalisa MIRIZIO**

Universitat de Barcelona

annalisamirizio@ub.edu

**Resumen:** La obra de Carmelo Bene incluye también un conjunto de films realizados entre 1968 y 1973 en los que el actor italiano se enfrenta al problema de la representación desde un lugar que no es la escena teatral. La manera en la que Bene *desarma* la representación alterando la fiabilidad fotográfica de la película, montando miradas ciegas o impidiendo al conjunto de imágenes devenir en una totalidad visual o narrativa llevan su cine al límite de la ilegibilidad y permiten pensarlo como una *escritura sin lectura* o como una *experiencia de ilegibilidad* en el arte (Blesa, 2011).

**Palabras clave:** Carmelo Bene; ilegibilidad en el cine; circulación de los conceptos.

**Abstract:** Carmelo Bene's work also includes a set of films made between 1968 and 1973 in which the Italian actor faces the problem of representation far from the stage. The way in which Bene *disassembles* the representation by altering the photographic reliability of the film, editing blind gazes or preventing images from becoming a visual or narrative totality, leads his cinema to the limit of illegibility and allows us to consider it as a *writing without reading* or as an *experience of illegibility* in art (Blesa, 2011).

**Key words:** Carmelo Bene; illegibility in cinema; circulation of concepts.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación «The circulation of critical paradigms in Iberoamerican contexts from the second half of the 20th century to the present: methods, concepts and problems» (Ref: UB-02-2019, Unión Iberoamericana de Universidades). Quiero agradecer aquí y de modo muy especial la generosidad de los profesores Mateus Araújo Silva, Silvia Balestreri, Simone Giorgino, Dario Marchiori e Carlo Alberto Petruzzi que, durante los meses de confinamiento, me brindaron sus trabajos para poder desarrollar esta primera investigación sobre la circulación de conceptos en la obra de Carmelo Bene.

## 1 A modo de introducción

«La novela epistolar está acabada» le dice el personaje del Editor al protagonista del film *Nostra Signora dei Turchi* (Carmelo Bene, 1968, 55'02''). En cambio, el joven escritor (interpretado por el mismo director) se obstina en querer publicar sus cartas *escritas a nadie*.

El pintor Clarke —en *Capricci* (segundo film de Bene, 1969)— realiza retratos con colores envenenados que matan a quien los mira, así que sus cuadros son obras que, literalmente, *no se deben ver*.

En *Don Giovanni* (Bene, 1970), el seductor no consigue nunca alcanzar con sus ojos el objeto de deseo (la joven hija de su amante). Al contrario, su mirada acaba siempre cegada, amputada, interrumpida (¿castrada?) por un montaje que más que unir, separa (*dérracord*)<sup>2</sup> y, más que hacer ver, ciega.

En *Salomé* (Bene, 1972) la princesa idumea que se niega a convertirse en espectáculo erótico para Herodes —«No tengo ningún deseo de danzar, Tetrarca», (46'07')— acepta finalmente despojarse de los siete velos; sin embargo, después del baile, despellejará el rostro del gobernante inmovilizado bajo una luz cegadora.

En *Un Amleto di meno* (1973), el príncipe danés actúa en un teatro inglés vacío en el que se oyen, no obstante, los silbidos del público: en el edificio, el público-espectro ha sido borrado del espectáculo; queda la incompreensión entre el artista y el patio de butacas.

Cartas escritas a nadie, retratos que nadie debería ver, miradas que no logran alcanzar su objeto o que, si lo alcanzan, conllevan la perdición de quien mira, silbidos de un público fantasma.... ¿Cómo leer estas alusiones a una distancia, separación, cuando no corte y rechazo, entre creación y recepción? Sin llegar a armar una trama, estas *figuras de la irreconciliabilidad* entre el artista y el público reinciden en los films de Carmelo Bene y reenvían, si bien de manera diversas, todas a aquella *boutade* (pero quizá no tanto) muy repetida por el mismo Bene según la cual lo mejor del cine es que había ¡por fin! eliminado al público<sup>3</sup>.

Es cierto que —como ha señalado Simone Giorgino, en la actualidad uno de los mayores estudiosos italianos del legado literario de Bene— el artista osciló siempre entre decadencia y experimentación combinando el repertorio decimonónico (De Musset, D'Annunzio, Huysmans, Wilde, Laforgue) de fuerte connotación decadente con una frenética investigación experimental reconducible a la triada Joyce-Eliot-Pound (Giorgino, 2015, 579). Sin embargo, ¿es posible pensar estas figuras del cine de Bene más allá del esnobismo del artista decadente o del solipsismo del artista

<sup>2</sup> Como veremos, así lo definen Araújo y Marchiori (2009) en su detallado y preciso estudio del film.

<sup>3</sup> «Con el cine no estoy obligado a encontrarme frente a un público», explicaba el director en 1969 (Cappabianca, 2012, 104). Además, como precisó en otra ocasión «en el cine, el público no escoge nada, soy yo quien se divierte y escoge lo que quiero hacer» (en Morreale, 2011, 33). Todas las traducciones al castellano de los textos italianos son mías, excepto cuando se indica lo contrario.

experimental? ¿Podemos pensarlas como figuras de una «escritura pulsional e incesante» (Aumont, 2010, 26) que se basta a sí misma y que nada quiere saber de su recepción?

Se trata, en el caso de los films citados arriba, de una escritura cinematográfica; no obstante, tal vez valdría lo mismo para la literaria y la teatral si fuera cierto que, como ha escrito Aumont, la escritura de Bene es siempre la misma y simplemente cambia de vestido (Aumont, 2010, 26). Entonces, ¿es posible pensar estas presencias como indicios de una escritura que no persigue *legibilidad* sino, bien al contrario, su *ilegibilidad*, esto es ¿podemos pensarlas como figuras de una escritura que *quiere ser ilegible*?

## 2. Una escritura sin lectura

Desde la perspectiva crítica de la circulación de los conceptos entre lenguajes artísticos, queremos aventurar una aproximación a estas figuras diseminadas en el cine de Bene a partir de la noción de *ilegibilidad* en el arte propuesta por Túa Blesa hace ya algunos años (*Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, 2011), o sea entendiendo la *ilegibilidad* como «una escritura sin lectura», una escritura que no conlleva lectura —es más, *opone resistencia a la lectura*— y que se afirma como acto de creación justamente en su ilegibilidad.

Es cierto que el estudio de Blesa se ocupa de obras que representan letras y/o textos y que utilizan la escritura como material: «no ya para decir, para ser legible, sino para dar paso a la ilegibilidad» (2011, 12-14). También es cierto que los usos artísticos de la «cosa letra» no coinciden con los usos artísticos de la «cosa imagen», en general y tampoco en el cine de Bene.

Sin embargo, hay dos aspectos que permiten hacer circular el concepto propuesto por el profesor Blesa hacia el cine de Carmelo Bene: el primero es que el estudio sobre *la ilegibilidad en el arte* se inscribe en una investigación más amplia del crítico sobre las prácticas literarias y las estrategias discursivas que incorporan el silencio al texto (*Logofagias. Los trazos del silencio*, 1998), unas prácticas afines, pues, a los intentos de Bene de hacer un cine donde «el silencio es soberano y el *logos* decididamente está desterrado» (Bene, 1983, 88)<sup>4</sup>.

En segundo lugar, Blesa plantea la ilegibilidad en el arte como una forma de reivindicar, por parte de los artistas, la experiencia de lo ilegible como experiencia propiamente artística: inscribir en el arte, a la vez, lo verbal y su negación, «la palabra y la no-palabra», quiere decir asumir la ilegibilidad como experiencia propia del arte, incluido el literario. Así, lo que se ofrece como *libro abierto* (es el caso de las obras *Llibre vermell* y *Composició* de Antoni Tàpies, analizadas por el autor) puede que lo sea *de un modo que es imposible leerlo* o, dicho de otra manera, que sea posible *leer en ello solo la ilegibilidad* (Blesa, 2011, 81).

---

<sup>4</sup> En los años sucesivos al cine, el teatro de Bene trabajará cada vez más sobre la *phoné*. «Después de Artaud —ha señalado el crítico Alessandro Cappabianca— nadie ha defendido como Carmelo Bene que no solo *el texto es el actor*, sino que *el texto es la voz*» (2012, 20, cursiva en el original). Véanse a este propósito también las «lecciones de teatro» de Bene en Maenza (2014).

Un tercer aspecto que es preciso recordar aquí tiene que ver con la *rivalidad* entre escritura y lectura. Ya a propósito de la poesía, el autor de *Logofagias* observaba cómo, en algunos textos, la letra funciona como objeto: el lenguaje está allí pero sin posibilidad de lectura. No solo. En casos como el de los textos del libro *Alarma* de José-Miguel Ullán (Blesa, 2011, 19), la escritura tiene grafos pero también tachones, blancos, trazos que *llevan el silencio al adentro del texto* tanto que éste acaba en «situación de ilegibilidad» (19). Aquí la ilegibilidad es forma: en la obra de Ullán, observa el crítico, el mismo negro del tachón que borra la escritura funciona como imagen: «el negro es a la vez imagen y ausencia de imagen, los tachones negros como los textos logofágicos, dicen discurso y dicen silencio» (Blesa, 2011, 23).

Nos interesa llamar la atención sobre esta disputa: la escritura —asediada por tachones, superposiciones, abolición del espacio blanco del interlineado— se afirma a sí misma como ilegible: no desaparece, ni retrocede, sino que permanece ahí, ya lo hemos dicho, como ilegible, porque la ilegibilidad es una posibilidad de la escritura, como demuestra el estudio de Blesa. Y con su permanecer ahí, —apunta el autor— «marca la *distancia* entre la escritura y la lectura —escribir y no leer» (2011, 25, cursiva nuestra); como ocurre, por ejemplo, en la obra *En el cuenco de mis manos* de Ramón Bilbao, donde las letras están diseminadas, desfiguradas, amontonadas (Blesa, 2011, 28). Las letras de Bilbao —manipuladas hasta ser irreconocibles— son una «escritura sin lectura» (29), escritura de un pintor que «hace suya la figura del escritor», para escribir *escritos* que son *imposibles de leer* (29).

Esta última observación acerca de una buscada *distancia* entre la escritura y lectura es particularmente relevante en el caso del cine de Bene. No tanto porque, como refiere la famosa *boutade* que hemos recordado arriba, el actor recelara de la presencia del público, más bien porque, como en el caso de los libros *abiertos/cerrados* de Tàpies o de las palabras entre las letras de Bilbao, también Carmelo Bene parece considerar la lectura un momento separado, mejor dicho, ajeno a la escritura, a lo sumo un problema del público pero no del artista.

Y esto es mayormente cierto en el caso de su cine donde el montaje «no es un modo para construir el film, sino un modo para impedir que adquiera un sentido definitivo» (Cappabianca, 2012, 56). Frente a las demandas de legibilidad del mercado, el cine de artista se reivindica a sí mismo no como inútil sino como imposible de comprender y no solo porque ha pulverizado la trama y ha prescindido de los nombres de los personajes, sino también porque, como señaló tempranamente Noël Simsolo, en el cine de Bene uno acaba por no *reconocer* los elementos mismos que componen un film (Simsolo, 1973, 127).

Célebre es también la defensa beniana de la ceguera crítica del propio artista con respecto a su obra —«ni siquiera yo podría reseñar un encuadre de mis propios filmes. Mentiría a los demás y a mí mismo. Un momento después yo mismo no soy ya el que era un momento antes» (Bene en Morreale, 2011, 107)— en la que resuena potentemente la lección de Antonin Artaud. No obstante y más allá de las provocaciones a las que el italiano se abandonó a menudo en los últimos años de su carrera, permanece constante en su trabajo el rechazo hacia una crítica que quiere ser mediadora, que pretende

facilitar el camino del público, a la que él oponía la figura del crítico propuesta por Oscar Wilde en *El crítico como artista* (1891): *la fantasía imita pero es el espíritu crítico que crea*, amaba repetir Bene a propósito de su obra, y no solo la fílmica (cfr. Morreale, 2011, 118).

Así, no se trata de anular la lectura en la escritura sino de pensarlas como dos operaciones que están separadas, que no se contienen mutuamente: ni se implican ni se limitan. Simplemente, la lectura no empieza donde termina la escritura: «texto que está ahí únicamente como promesa [...], promesa que se mantiene como tal en su prometer» ha escrito Blesa (2011, 25). Lo que está en juego en esa imposibilidad de lectura es la «señal-promesa de texto», o una escritura «a través de la cual no se lee nada, o casi nada, que no sea la imposibilidad de su lectura» (Blesa, 2011, 71).

### 3. «Destruid aquel negativo»

«Carmelo Bene —ha escrito Paola Boioli en *Il cinema della dépense*— quiere lo imposible a través del cine» y por ello en lugar de elegir entre el *todo* y la *nada* opta por mostrar *toda la nada* (2012, 150).

Claramente interesado más en su proyecto de artista que en la legibilidad de la imagen, el director quiso combinar lo que en el cine suele estar separado: en sus films primeros planos y planos generales, detalles y visión de conjunto están pegados el uno al otro gracias a un montaje que parece ignorar de manera explícita e intencionada la continuidad de los movimientos y el desarrollo de las acciones. Al contrario, «la distancia temporal es abreviada en el intento de captar una copresencia espacial de actos distintos» (Boioli, 2012, 150), diríamos, como en un escenario teatral.

No solo. Para mostrar *toda la nada* del cine, Bene recurrió sin reticencias incluso a la destrucción física de su material: el suyo fue, desde el principio, un cine de la demolición, de la contaminación de la fiabilidad fotográfica y de la negación de la estabilidad visual. El director ha recordado, en diversas ocasiones, que los técnicos del laboratorio La Microstampa no habían recibido nunca una petición como la que les plantearon, en una tarde de mayo de 1968, el mismo Bene (entonces conocido solo como actor teatral en su estreno como cineasta), Mario Masini (director de fotografía) y Mauro Contini (montador): pisar, quemar, intentar descuartizar medio quilómetro del negativo del filme que estaban montando.

Lejos de exigir a los trabajadores en bata blanca extremar las precauciones y los cuidados, como solía ocurrir, los tres se habían puesto a cortar la película con cuchillos, quemarla con cigarrillos y pisotearla bajo los zapatos invitando a los técnicos a hacer lo mismo<sup>5</sup>, y todo con el fin de obtener un fragmento del film en blanco y negro que en la trama de *Nostra Signora dei Turchi* (Bene, 1968) debía funcionar como un recuerdo alterado o reprimido, como ha señalado Petruzzi (en Masini, 2020, 22)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Años más tarde, el mismo Bene contará divertido que, sorprendiendo a sus técnicos ocupados en el ejercicio de tal petición, «el aristocrático napolitano dueño de Microstampa casi tuvo un infarto». Declaraciones de Bene recogidas por Giancarlo Dotto (Bene e Dotto, 1998, 282).

<sup>6</sup> Carlo Alberto Petruzzi (2014) ha estudiado la relación entre este fragmento —que funciona en el film «casi como un cortometraje autónomo»— y algunos motivos biográficos en la obra de Bene, subrayando que es «la única secuencia del

Es más. Como el *palacio morisco* de Santa Cesarea Terme sobre el que se abre el film es un falso histórico —porque construido en realidad 1896 en estilo arábico (Paiano, 2019, 23)—, así también el protagonista es un falso-mártir, un falso-fraile, un falso-devoto<sup>7</sup>. Y a esta falta de fiabilidad en la trama debía corresponder una falta de fiabilidad fotográfica, así que Bene y su director de la fotografía habían recurrido, ya durante el rodaje, a sobreimpresiones, espejos y cristales coloreados que desenfocaban la visión y alteraban los colores (Masini, 2020, 14)<sup>8</sup>.

Se estaba realizando así, a través de esta insólita «matanza de la imagen» (Morreale, 2011, 12) y de su ontología fotográfica, el montaje de la opera prima de Bene como cineasta que será presentada en la XXIX *Mostra internazionale d'arte cinematografica* de Venecia de aquel año donde ganará el Premio Especial del Jurado. Será el primero de un ciclo de cinco filmes realizados por «el diablo del teatro italiano»<sup>9</sup> entre 1968 y 1973: *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1970), *Salomé* (1972), *Un Amleto di meno* (1973)<sup>10</sup>.

En su autobiografía, Bene definirá su cine como «el ciclo de la *dépense*» por el inmenso *gasto de sí* (y también de dinero) (Bene, 1983, 87), pero también por ser un *paréntesis heroico* de su trabajo donde el actor no solo intentará llevar al cine aquella *fuerza no-representativa* que era propia de su teatro (Deleuze, 1979, 89) sino que, además, y con una fe incluso más radical que en la escena, querrá *salvar* al cine de sí mismo, de aquel destino vil al que le había condenado el montaje narrativo, rescatándolo de la humillación de ser un medio de comunicación.

No se trata únicamente de no representar, es preciso no comunicar. El pecado que Bene no está dispuesto a perdonar al cine es su dependencia de la imagen entendida como imagen-referente y vehículo de narración (Cappabianca, 2012, 8). Al contrario, en continuidad con «el olvido de la acción» y la «suspensión de lo trágico» de su teatro (Bene, 1983, 12), el italiano le exigirá al cine confesar su naturaleza de *fantasma*, esto es dejar de ser solo un cine *sensazione* para empezar a ser un cine *senz'azione* (Bene en Morreale, 2011, 179-180).

El desarme de la convención, tanto representativa como narrativa, podríamos describirlo como un regreso del cine al gran laboratorio de posibilidades: la película en las manos de Bene es ante todo materia que puede manipularse, cortarse (las tijeras tan queridas a Eisenstein, la fragmentación de la

---

film en blanco y negro y la única que fue reamente machacada, rayada, cancelada» (intervención de Petrucci en Masini, 2020, 22).

<sup>7</sup> Maurizio Grande ha destacado la relación entre el falso arquitectónico del palacio morisco y la «trama»: «si no fuera un “falso” arquitectónico —y también un elemento falso, inusual, con respecto a la realidad blanca y calcárea de las casas y construcciones meridionales— entonces tampoco él-mártir sería un falso, ni él-fraile y él-con-la santa y sus visiones que le acosarán en todo el film» (Grande, 1973, 38).

<sup>8</sup> Para una descripción detallada de la experimentación técnica de Bene, véase Masini (2020).

<sup>9</sup> Recuerda Giancarlo Dotto que el 6 de noviembre de 1966 al *Teatro delle Muse* en Roma, Bene estaba poniendo en escena *Il rosa e il nero* (pièce de Bene a partir de la novela gótica *El monje* de Matthew Gregory Lewis): «Hay solo un espectador en la sala: Theodor Adorno. Bene actúa solo para él. El compositor Silvano Bussotti los presentó así el uno al otro: el diávolo del teatro italiano y el filósofo de la música contemporánea» (Dotto, 2019, web).

<sup>10</sup> La filmografía completa comprende también algunos cortos: *A proposito di Arden of Feversham* (1968), *Hermitage* (1968), *Il barocco leccese* (1968), *Ventriloquio* (1970) a los que cabe añadir doce trabajos realizados para la televisión entre 1974 y 2001.

realidad a través del montaje de Godard, también gustaban al italiano<sup>11</sup>). La película es siempre película-cuerpo que puede dañarse en su fiabilidad fotográfica (quemando, pisoteando, cortando el negativo, como hemos recordado arriba) para volverse *corpus* artístico. Y en esta manipulación de la materia, que llega hasta la demolición, reside la libertad del artista<sup>12</sup>.

Así es necesario pensar el cine de Bene como *en competición* con la realidad (y su representación realista) o, dicho de otro modo, en tensión nunca resuelta con la naturaleza (y su presunta *naturalidad*): el artista Bene *juega* con el cine —como se dice de un niño que juega con sus juguetes— explorando sus posibilidades hasta *pervertirlo* y, en este juego *perverso*, logra que el cine se desprenda de sus límites y sus servidumbres miméticas y narrativas, o sea consigue que el cine se afirme como *otra realidad* en competición con la realidad:

¿Por qué cualquier realidad “interna” del cine debe ser por fuerza justificada en función de una realidad externa? —se pregunta Bene— ¿Por qué la capacidad de un actor se juzga tan solo en función de su facultad de imitación? ¿Por qué el espacio debe ser imitado? ¿Por qué el color debe uniformarse estúpidamente en función de las leyes de la naturaleza? Por qué el arte debe ser la vida? Y *quién ha dicho que la vida deba ser esta vida?* (en Equipo Filmoteca Nacional, 1976, p. 3, cursiva nuestra)

Entonces, como ha recordado el ya citado director de la fotografía en una reciente recopilación de memorias acerca de su trabajo con Bene, se trataba de *transformar la actitud naturalista del cine en una elaboración artística* superando los límites impuestos al cine por la realidad y la naturaleza (Masini, 2020, 35).

#### 4. ¿Ser menores o ser ilegibles?

Bene creyó firme aunque brevemente —y Deleuze lo supo ver— en la posibilidad de un cine que se niega a *representar* la vida porque puede, a su vez, ser *otra vida*, puede devastar el cuerpo (del actor) porque puede dar vida a otro cuerpo: como Artaud, también el italiano imaginó (y en ambos casos fue por poco tiempo) poder, a través del cine, «dar un “cuerpo”», es decir, «hacerlo nacer y desaparecer en una ceremonia, en una liturgia» (Deleuze, 1985, 254).

El cine de Carmelo Bene impugna así no solo la relación de la imagen con la vida (lo que podríamos llamar el *realismo* de la imagen) sino la misma idea de «vida» que sustenta la relación realista entre lo que se ve y lo que se piensa como referente (como hemos leído en la declaración citada arriba: «¿quién ha dicho que la vida que se imita deba ser esta vida?»). Esta vida —orgánica, podríamos llamarla, frente a la artística— no desaparece del todo en la imagen manipulada, alterada, devastada por el trabajo del director sino que permanece ahí gracias (o a causa) de aquella ontología fotográfica de la que él que quiere deshacerse y en competición con la *otra vida* a la que *da vida* el artista.

<sup>11</sup> Como declaró en una entrevista a Jean Narboni realizada en el mismo 1968, Eisenstein y Godard eran los únicos cineastas que estimaba (cfr. Morreale, 2011, 27).

<sup>12</sup> Cabe recordar aquí que la motivación del premio del Jurado insiste en este sentido: «Por la total libertad con la que ha expresado su fuerza creativa a través del medio cinematográfico» (Riccini Ricci, 2014, 3).

En efecto, si el italiano es —como ha escrito Deleuze en *La imagen-tiempo*— «uno de los más grandes constructores de imágenes-cristal», lo es también porque en su cine circulan dos vidas: la del cuerpo orgánico y la del cuerpo *glorioso* del arte. Por decirlo con Deleuze, en el cine de Bene, el cuerpo humano (a menudo grotesco) entra la *jaula de vidrio*, en el *cristal* del arte hasta desaparecer como cuerpo visible mientras otra vida (la del arte) *asedia al ojo* a través de la imagen que «se mueve y palpita» (Deleuze, 1985, 252).

Es sabido que Bene abrazó entusiásticamente la lectura del filósofo, y no solo la de su cine (1985), sino también la de su teatro (que cronológicamente la precedía, 1977). El actor —que no ha hecho nunca misterio de los *grandes* de Francia que le visitaban después de sus espectáculos parisinos<sup>13</sup> — consideraba a Deleuze «la mayor máquina pensante de nuestro tiempo» (Bene, 1983, 120). No solo. Aquel que se sentía siempre malentendido por todos (Bene, 1983, 88), encontró finalmente en el francés un interprete tan agudo como para anticiparle, tan preciso como para definir su método mejor de lo que él mismo sabía hacer.

Y es el mismo Bene quien lo revela, detallando las circunstancias de la redacción del texto «Un Manifiesto de menos», el ensayo que el filósofo le dedicó en 1977 (luego confluído en *Sobreposiciones*, 1979) y que desde entonces, junto a los estudios de Maurizio Grande (1973) representa un complemento ineludible a la obra del director. En particular, éste insiste en subrayar que Deleuze escribió el ensayo sobre su *Ricardo III* mucho *antes* de que la *pièce* existiera, o sea antes de la escena e incluso antes de la escritura del texto de Bene, solamente a partir del proyecto que él le había contado. El *Manifiesto* es pues un ensayo sobre un espectáculo que no existe y que precede, como hemos recordado, hasta el texto del espectáculo.

Deleuze verá la obra en escena cuatro meses después de la publicación de su trabajo: la visión no hizo que confirmar su intuición: «Al final —escribe el director en su autobiografía— me abraza en el vestuario, se sienta cansado en un sillón, en sus ojos el entusiasmo obvio— “*Oui, oui, c’est la rigueur*”» (Bene, 1983, 121).

«El rigor» al que alude Deleuze no atañe solo a la «no-representación» sino también al ejercicio interpretativo que realiza Bene en su teatro (pero también en su cine) y que autorizan al director a defender su trabajo como un *ensayo crítico* en escena o en pantalla (Deleuze, 1979, 85). En efecto, considerar la escena como lugar en el que Bene *opera* su ensayo crítico permite a Deleuze reconocer que el director —como todo *operador* (este el término que el actor usa para definirse a sí mismo en escena)— procede por cortes: no se trata nunca de *añadir* una interpretación a la obra, sino siempre de *amputar* algo (a la obra literaria, al mito religioso, a la tradición heredada) para *operar* una

---

<sup>13</sup> Célebres son sus recuerdos —incluidos en la autobiografía— de la cena que le preparó Foucault («qué gran cocinero!») y de la visita de Lacan, quien le va a ver después de un espectáculo y permanece todo el tiempo en silencio (Bene, 1983, 25). En «Jacques Lacan o la suspensión del diálogo» escribe Bene: «Lacan [...] él callaba. Yo callaba. Es verdad que en teología se da la escucha; no se admiten réplicas. Pero dos, ¿ambos en escucha? Sí, vale, pero ¿qué hacer?» (Bene, 1983, 118-119).



interpretación<sup>14</sup>. No se trata de *poner* en escena («trabajo de guardarropas», decía Bene) sino siempre de *quitar de escena*.

Sin embargo, el filósofo reconduce este *amputar* a un procedimiento cargado de fuerza política: de la demolición del cuerpo del actor y del corpus de la obra, de la *modestia* de la función y de su voluntad *anti-representativa* en la escena surge un «devenir-menor» que conllevaría la creación de una conciencia menor y, por ello, revolucionaria: a través de su teatro menor Bene muestra que «el arte está sometido a muchos poderes pero no es una forma de poder» (Deleuze, 1979, 109).

Sin alejarse demasiado de cuanto había defendido, con Félix Guattari a propósito de Kafka (*Kafka, por una literatura menor*, 1978) acerca de una lengua desterritorializada (el alemán de Kafka allí, los tartamudeos, susurros y otras deformaciones sonoras de Bene aquí)<sup>15</sup> y recurriendo de nuevo a la frase de Paul Klee «El pueblo es lo que falta» (Deleuze, 1979, 110), el filósofo francés leía el vínculo de Bene con el Sur de Italia como una forma de vivir su propio «ser menor» (el Salento y la Puglia serían el tercer-mundo del actor). Aunque, en realidad, Bene nunca hizo un teatro regionalista, más bien todo lo contrario. Y Deleuze lo sabe. Sin embargo, para hacer del teatro de Bene una posibilidad revolucionaria, es necesario pensar sus operaciones escénicas y críticas cerca de una *etnia*. Así ocurre que «nunca [Bene] pertenece tanto al Sur como cuando hace un teatro universal, con alianzas inglesas, francesas, americanas» (Deleuze, 1979, 110-111)<sup>16</sup>.

Tanto en el caso del teatro como del cine, Deleuze tuvo el inmenso mérito de hacer *legible* el trabajo de Bene (el teatral como el cinematográfico) al precio pero de volverlos políticos: «vemos delinearse claramente —escribía el filósofo— una política a través de las declaraciones o las posiciones de Carmelo Bene» (Deleuze, 1979, 110).

En cambio, ¿es posible que en esta politización del trabajo de Bene se pierda de vista algo? Es difícil no estar de acuerdo con Deleuze, sin embargo y sin renunciar a sus lecturas, ¿se puede pensar el cine de Bene también como un hacer artístico que no pretende abrir camino hacia una ninguna nueva conciencia? ¿Y si el fin de Bene fuera más bien ser *ilegible*? Entonces podríamos pensar esta ilegibilidad, como hemos sugerido al principio con Blesa (2011), como una *escritura sin lectura*, esto es, cabe recordarlo de nuevo aquí, una escritura que no implica lectura, «una promesa que se mantiene como tal en su prometer» (Blesa, 2011, 25).

---

<sup>14</sup> Para un estudio de las relaciones entre la teoría teatral de Bene y el pensamiento de Deleuze y Guattari, véase Balestreri (2018).

<sup>15</sup> Jacques Aumont ha señalado que Deleuze lee aquí el teatro de Bene a partir de sus preocupaciones del momento (la literatura menor y el devenir menor), mientras que para el trabajo del italiano resulta más apropiado cuanto el mismo filósofo propone acerca de la obra de Samuel Beckett (*L'Épousé*, 1992) porque también a los personajes de Bene nunca les pasa nada excepto innumerables aventuras mentales que los dejan exhaustos (Aumont, 2012, 27).

<sup>16</sup> Una operación parecida — lo ha señalado Gonzalo Aguilar — la realiza Deleuze con la obra de Glauber Rocha, por otro lado, y como Bene, para nada interesado en una inferioridad perpetua (Aguilar, 2015, 36).

## 5. Escribir para sí

Al mismo Deleuze no escapa que Bene, fundamentalmente, siempre «escribe para sí» (1979, 97). No solo su teatro, sino también su cine —como las cartas del protagonista de *Nostra Signora dei Turchi*— parecen no tener, ni querer tener, destinatario. Al contrario, hasta su uso de la cámara es, como han señalado algunos, «excesivamente narcisista», en el sentido de que *todo es él*, suyos los rostros, las voces, los personajes, los textos, así que la cámara se convierte en un espejo (Scavolini, 2001, 23).

Ya hemos recordado que Bene recelaba terriblemente de los críticos, las «claves de lectura», las «metodologías aplicadas», sobre todo en el caso de su cine: «un film nace para ser distribuido, es cierto, no obstante —observaba el director en una entrevista de 1969— esto no impide que el film sea un *hecho solitario*, que pueda ser *inasequible* (Bene en Morreale, 2011, 40). Y a quien, el año siguiente le preguntaba «cuál sería según él la función de la crítica cinematográfica», el director contestaba: «Ninguna. Usted podría quizá escribir acerca de otras cosas interesantes tomando como punto de partida mi película. Nunca reseñar.» (Bene en Morreale, 2011, 106-107).

Quizá también por esto «Un Manifiesto de menos» de Deleuze termina insinuado que las obras de Bene, como la nueva conciencia cuya figura trazan, *no están hechas para las soluciones ni para las interpretaciones* (1979, 112). Aunque esto no quiere decir que para el italiano no fuera necesario tener un público. Al contrario, como parece sugerir el último film de Bene (*Un Amleto di meno*, 1973) éste siempre está presente en el proyecto del artista, incluso como fantasma obtuso, incluso cuando el teatro está vacío, incluso cuando la actuación acontece delante de la cámara. Y es posible que esté en lo cierto su director de fotografía, el ya mencionado Mario Masini, cuando defiende que el abandono del cine da parte del Bene se debió a la añoranza de la «fuerte relación emocional con el público» que el teatro permite (Masini, 2020, 12).

No obstante, tanto en el caso del teatro como del cine, se trata siempre de exigirle al público una presencia consciente y activa, pero silenciosa: *como en una ceremonia o una liturgia*, había sugerido acertadamente Deleuze (1985, 254). Y es de nuevo Noël Simsolo quien, en septiembre de 1973, recuerda la centralidad del público en las *ceremonias* de Bene:

[...] la representación podía durar dos minutos, dos horas o una noche entera. Todo dependía del público. Los billetes eran caros: seis, siete mil liras. Si un espectador hacía una broma, todo terminaba. Bajaba el telón y los billetes no se reembolsaban. Al público no quedaba que tomársela con el idiota que se había creído tan inteligente (Simsolo, 1973, 122-123).

Nos parece que esta distancia entre la escena y el público pueda pensarse desde la idea de una escritura separada de la lectura (distanciada pero no borrada, ni repudiada del todo), un querer ser *ilegible* pese a saber que la lectura es inseparable de la recepción y que, como señala Blesa, «a la crítica le compete leer esa ilegibilidad» (2011, 64), un quererse pensar a sí mismo como un mundo donde no hay lugar para el otro.

## 6. Figuras de la ilegibilidad: una tentativa de lectura

El escritor de *Nostra Signora...* —lo hemos recordado al principio— quiere escribir, quiere publicar sus cartas, sin embargo su pulsión escritora no contempla adaptaciones a los gustos del público. Como el film rechaza la trama, la coherencia espacio-temporal del montaje narrativo y la fiabilidad fotográfica de la imagen, oponiéndose a la *legibilidad* exigida por las productoras, el personaje intenta resistir a los asaltos (eróticos e intelectuales) del Editor que, no por casualidad, viste un traje colonial.

El hombre de negocios literarios (interpretado por Salvatore Siniscalchi) observa, de entrada, que es una pena que el escritor esté todavía vivo, no tanto porque las ganancias pueden ser más conspicuas para las publicaciones póstumas, sino también porque, como defenderá Bene en diversas ocasiones, «se trabaja mejor con los muertos» que dan toda clase de libertad (Bene en Equipo Filmoteca Nacional, 1973, 46) y porque— como dirá en otro lugar— «la supervivencia del autor a su obra da lugar al periodismo» (Bene en Morreale, 2011, 46).

Creyendo no obstante en el talento del joven, el Editor decide finalmente *ayudarle* pidiendo en cambio solo *ligeros cambios para recuperar los gastos*: «si no escribes a nadie —le pregunta— ¿porque no conmover al público?». Y si el público es vulgo, entonces ¿porque no escribir solo para él que es hombre de letras también?: «Debes escribir! Debes escribirme más! Me escribirás a mí! Me escribirás todos los días», susurra el Editor al oído del escritor, mostrando una excitación creciente por esta posibilidad de ocupar el lugar del destinatario de las cartas que el escritor se obstina en querer dejar vacío porque el lector está borrado de sus textos, como el mundo exterior está borrado de su vida.

El vals que el Editor le obliga a bailar es un forcejeo profesional, además de pasional, que deja al escritor prostrado en el suelo y quizá derrotado, como parece sugerir el beso en la boca que el primero logra finalmente imponerle al segundo. Al final del episodio, mientras el Editor hace piruetas desnudo en el mar, *él* (es este el único modo en el que el film se refiere al protagonista) aturdido y confuso pregunta sobre los decorados de su casa aludiendo así a aquellos *ligeros cambios* mencionados por el Editor y que, una vez realizados, hacen que el escritor no reconozca la obra publicada como propia: «¿Por qué habéis pintado las paredes?», «¿Qué habéis hecho de la otra palma?», repite mecánicamente Bene abandonado en el suelo (Grande, 1973, 52).

Maurizio Grande —a quien ya hemos recordado entre los mayores estudiosos de Bene— encontraba en este episodio del Editor una ilustración metafórica de la inevitable relación de *prostitución* entre el autor y el productor material de la obra (Grande, 1973, 52). Porque lo que el escritor protagonista parece perseguir es la escritura independiente de la producción material, la publicación separada del libro, de su lectura, una escritura que se basta a sí misma, un texto que quiere seguir siendo *promesa* de texto.

El que quiere escribir, parece sugerir Bene, reconoce como propia solo la *promesa*, nunca el *texto*. No es irrelevante recordar aquí que, junto con el personaje de Pinocho, es Don Juan «espectáculo grandioso de debilidad» (Bene, 1983, 97) el mito que el director indica como más próximo al artista:

para ambos pueda valer lo que Edgardo Dobry apunta en el caso del burlador: lo que Don Juan incumple es «la promesa de sentido, que todo final clásico parece obligado a aportar» (2017, 87).

Este incumplimiento es aún más explícito en el segundo largometraje, *Capricci* (1969), definido por el mismo director como un film «mal encuadrado, mal rodado y mal montado» (Bene, 1983, 93) y cuyo título reenvía al capricho de artista, género definido por la absoluta libertad de creación. Si *Nostra Signora dei Turchi* retomaba la homónima novela publicada por el director en 1966 donde se evocaba el asedio de Otranto por parte de los turcos antes y de los turistas después, este film combina fragmentos de la fabula isabelina de *Arden of Feversham*, que Bene ya había ya llevado al teatro, con el mito de Susana y los viejos, así la protagonista femenina, Alice, casada con un viejo, intenta eliminarlo con la complicidad de su amante, también muy viejo, encargando al pintor Clarke un retrato mortífero.

Furioso con la crítica que se había obstinado en *desfigurar* el film con su «claves de lectura», Bene defendió su creación como un film que se proponía, por un lado, embrutecer toda tentación del Arte (mostrando constantemente los cuerpos decrepitos de los viejos), por otro lado, hacer una parodia de la *creación* de imágenes que fuera en sí una *destrucción* de las imágenes (Bene, 1983, 94). Conversando con el ya citado Noël Simsolo acerca de este film, Bene afirmó:

*Capricci* es la nada absoluta, en el arte, en la vida, el amor, la pasión, en todo: la nada, en suma. Todo es falso. En mis films no se debe creer a los personajes, no se debe creer a nada. [...] Las imágenes y los colores pueden engañar a los espectadores que creerán que el film comunique algo, creyendo comprender algo. En efecto, les está vetado comprender. (Simsolo, 1969, 29-30)

¿Cómo leer esta paradójica elección artística? Como en el caso del pintor Clarke que actualiza la figura de Arden of Feversham y quien «envenena con las pinturas» e «intoxica con las imágenes» que produce (Bene, 1983, 94), no se trata de no pintar, no se trata de inhibir la creación, se trata de no mirar la obra pintada, de tenerla lejos de la mirada o, para ser más precisos, de castigar con la muerte la mirada curiosa.

Además, cuando no se ocupa de encargos homicidas, o cuando no pinta banderas rojas, hoces y martillos, Clarke colorea los objetos reales que le rodean para adecuarlos a su representación pictórica. El pintor invierte así la relación entre realidad y pintura, en el sentido de que toma la apariencia artística como modelo de la realidad y *corrige* los colores de sillas, peces, frutas, botellas reales para ajustarlos a su representación. En esta *inversión*, Clarke hace suya aquella pregunta de Bene que hemos recordado al principio en relación a la competición entre vida orgánica y vida artística, donde, por supuesto, es la primera la que debe retroceder: «Por qué el color debe uniformarse estúpidamente en función de las leyes de la naturaleza?», se preguntaba el director (en Equipo Fílmoteca Nacional, 1976, 3).

Para que la vida artística se afirme es imprescindible poner en peligro de muerte a la orgánica: el artista (interpretado por Tonino Caputo) pelea todo el tiempo con el poeta-suicida (el mismo Carmelo Bene) quien, a diferencia del primero no mata, sino que intenta matarse buscando la *bella muerte* en un accidente de coches, así como el protagonista de *Nostra Signora dei Turchi* intentaba

vivir el martirio para su Santa Margherita tirándose reiteradamente y sin éxito por la ventana. Pero si la poesía tiene como precio la vida propia, es un lanzarse *à corps perdu* hacia la propia destrucción (como hace el poeta contra los coches), la pintura, léase aquí la imagen-referente, incluso la revolucionaria, incluso la que pinta hoces y martillos, en su engaño visual y en su imitación referencial, con su «su irreprimible tendencia al verismo» (Barthes, 1957, 133)<sup>17</sup> es siempre una forma de vampirismo: cuando el viejo marido de Alice morirá por una banal caída (es demasiado astuto para caer en las trampas que le tiende ella) Clarke no recelará usar la sangre del hombre para pintar otro cuadro.

Si en *Capricci Bene* había inscrito su «no comprenderás» tanto en la trama como en el montaje de los fragmentos provenientes de los diversos hipotextos que se interrumpían continuamente, las fuentes de *Don Giovanni* (1970) –tercer largometraje de Bene— hay que buscarlas en «El amor más bello de Don Juan» del escritor francés Barbey d’Aurevilly (es uno de los relatos de *Las diabólicas*, 1874) y en el *Don Giovanni* (1787) de Mozart, aunque más que nunca es preciso recordar aquí la definición de obra —fílmica o teatral que sea— como ensayo crítico, repetida por el director.

En el relato del francés, Don Juan ama a su amante (La Marquesa) cuya hija, devota en exceso, desprecia al seductor. Sin embargo, un día, la joven ya adolescente, confiesa a su madre esperar un hijo del libertino. Como ha observado Cappabianca (2012, 82), Bene realiza un giro demoledor en la historia: si el Don Juan del relato francés puede con razón considerar este amor como «el más bello» porque no lo ha buscado y porque se ha consumado solo en la mente de la *inocente*, el Don Juan de Bene deberá *contentarse* con este amor imaginario después de haber realizado un sinnúmero de intentos (todo fallidos), incluido el de disfrazarse de Cristo, para seducir a la niña que, solo en una fantasía religiosa, sentirá deseo.

Para insistir en el fracaso de la seducción, el film opone a la mirada del libertino (primer movimiento de apropiación del objeto de deseo) una operación de montaje que *ciega* la imagen: Araújo y Marchiori (2009) lo han definido como un «*déraccord*», combinación paradójica de continuidad y discontinuidad, empalme del plano de la mirada de Don Juan (interpretado por Carmelo Bene) que no le permite nunca alcanzar con la vista su objeto. El *déraccord* corta (castra) la mirada del burlador volviéndola ciega, como la imagen. No solo. La multiplicación (4000 planos), la diseminación o circulación frenética de los puntos de vista, impiden una percepción unitaria y unívoca del espacio, así que el mito acaba desfigurado por saturación, por implosión (Araújo y Marchiori, 2009, 181)<sup>18</sup>.

Es pero justamente es amputación de la fuerza seductora de Don Juan la que permite a Bene inscribir en el film un doble régimen de ilegibilidad: por un lado, a causa del *déraccord*, el espectador no logra tener una visión de conjunto, ni del espacio ni de la trama del film; por otro lado, tampoco la

<sup>17</sup> Fallido el intento de envenenar al viejo marido con un retrato, Alice usa los colores venenosos de Clarke para *decorar* los platos que le sirve a la mesa y que éste rechaza. Sobre las imágenes de la preparación de las comidas, la voz en *off* de Carmelo Bene lee un fragmento de *Mitologías* de Barthes dedicado a *Elle* y concretamente a la «cocina ornamental» que por un lado *huye de la naturaleza con su barroco delirante* y, por otro lado, *intenta reconstituirla con el artificio burdo* (1957, 132-133).

<sup>18</sup> Reenviamos al estudio de Araújo y Marchiori (2009) también para el análisis de las otras operaciones de montaje en el film.

niña entiende los signos galantes del hombre: su código del deseo es *incomprensible* para la joven. Por ejemplo, ella no reconoce en el ritual del té una escena de seducción así que, con su incomprensión, convierte los gestos sensuales de Don Juan en gestos vacíos cuando no cómicos. Pese a la complicidad de la madre, aquí participe del plan de *corrupción de la joven alma*, la niña permanece encerrada en su universo religioso, un tanto aturdida por su exceso de devoción. Será solo cuando Don Juan se disfraza de Cristo con la cruz, o sea solo cuando adopta los signos religiosos, que la niña finalmente lo ve, o sea lo ve como una aparición del Cristo. Entonces surge en ella el deseo (de ser como María) que le hará imaginar para sí una nueva inmaculada concepción, dejando a Don Juan con su fracaso.

A estos dos regímenes de ilegibilidad, se podría añadir un tercero, más literario, que se sustenta en el silencio de un film sin diálogos en el que, no obstante, no faltan las palabras o mejor dicho, las citas, que se suceden en diversas lenguas (italiano, inglés, francés, español), nunca subtituladas: se alternan en el film fragmentos provenientes del texto de Barbey y del manuscrito de Santa Teresa de Lisieux, versos de los sonetos de Shakespeare, fragmentos de los relatos de Borges, entre muchas otras voces literarias.

Si la niña es una suerte de espectadora severa del patético espectáculo de Don Juan, el siguiente film de Bene (*Salomé*, 1972) invierte la relación de dominación. Herodes, como el Editor de *Nostra Signora...*, promete riquezas a cambio de poder satisfacer su goce: y si aquel decía «Escribe para mí», éste repite «Salomé, baila para mí! Si tu bailas para mí, podrás pedirme todo lo que quieras, incluso la mitad de mi reino». No obstante, a cada petición, la princesa le responde: «No tengo ningún deseo de danzar, Tetrarca». En efecto, ella «quiere hablar» con el profeta Jokanaas porque, como es sabido, desea su boca<sup>19</sup>, aquella de la que salen palabras misteriosas (aquí en dialecto meridional) que condenan la conducta de la corte.

Salomé (interpretada por Donyale Luna) es, en la economía del film, la figura del espectáculo vivo, del objeto de deseo del que quiere gozar el espectador Herodes: cada vez que ella hace su aparición, el palacio real-antro-sepulcro donde el Tetrarca vive entre lujo, lujuria y hastío se ilumina, como en un espectáculo de variedad, esto es se satura de colores brillantes (rojo, azul, verde) encendidos (literalmente) gracias al uso de un material reflectante (el Scotchlite) que niega cualquier pretensión de fiabilidad fotográfica a la imagen (Masini, 2020, 28).

La Salomé de Bene no acepta, como hemos señalado arriba, ser convertida en el fetiche erótico de Herodes, no está dispuesta a sacar al público de su aburrimiento, al contrario. Así, tras haber bailado por él, lleva a Herodes bajo una luz cegadora (¿unos focos del escenario? ¿una luz de proyección?) y allí empieza a despellejarlo: «el rostro del Tetrarca (Carmelo Bene) es despellejado, al final, por una Salomé que, antes, se ha despellejado a sí misma desnudándose de cada uno de sus siete velos» (Cappabianca, 2012, 99). La luz blanca, cada vez más fuerte, ilumina el martirio del espectador: mientras Salomé le arranca la piel, Herodes grita: «Ya no quiero mirar nada, no quiero que nadie me mire.» Él —como todo el público— prefiere gozar en la oscuridad, a salvo de los reflectores que ciegan e intimidan.

<sup>19</sup> Bene retoma aquí la obra homónima de Oscar Wilde (*Salomé*, 1891) que él mismo había llevado a teatro ya desde 1964.

También el último film del director incluye una explícita referencia al trabajo del artista y su relación con el espectador. Como hemos recordado al principio, aquí Amleto —interpretado por el mismo Bene— actúa en un teatro vacío donde, sin embargo, se oyen igualmente los silbidos del público. Todo el film *Un Amleto di meno* (1973) —obra «más próxima a Jules Laforgue sin que por ello sufra el poder de Shakespeare», decía Bene (1983, 127)— es ya una película de retorno a la presencia viva del escenario teatral como sugiere su puesta en escena suspendida entre el cine y el teatro. Por un lado, el príncipe danés ha convertido la corte de Elsinore en un gran bastidor donde tiene lugar «un falso ensayo general en trajes verdaderos» o, dicho de otro modo, «una prueba de vestuario sin escenografía» (Aumont, 2012, 25). En esta prolongada preparación del espectáculo *que vendrá*, como en el cine, falta el público, aunque todos los personajes sean, a la vez, intérpretes de algún papel, actores del futuro espectáculo, y público de la actuación de los demás. Por el otro lado, Bene aprovecha las posibilidades del cine para jugar con los contrastes entre los colores (el blanco, el negro y el rojo sobre todo). Esta acumulación del dinamismo de la escena teatral más los cromatismos de la imagen cinematográfica producen el «fantástico teatral» (Cappabianca, 2012, 110) en el que Amleto sueña su triunfo.

En efecto, enviado a Inglaterra tras el asesinato de Polonio, lejos de sentir añoranza por la corte, el príncipe intenta escribir una *pièce* que le permita triunfar y vivir en París con Kate, la primera actriz de la troupe que ha llegado a Elsinore y a quien ha confiado la representación de *El asesinato de Gonzago*. Es joven, se siente hombre de letras más que de espada, y fantasea con aprovechar toda la carga de la tradición (venganza, piedad filial, honor, etc.) para escribir una obra de éxito. Sin embargo, en la tierra de Shakespeare, encuentra solo un teatro vacío donde un público-fantasma le silba con hostilidad (min. 47'), incluso después de haber bajado el telón, incluso después de haber abandonado la escena, así que más que el sonido de un fracaso, los silbidos son el sonido de una incompreensión irrevocable.

*Un Amleto di meno* es, como ha escrito Maurizio Grande, un film sobre «las responsabilidades del quehacer artístico» (1973, 153). Un film en el que Bene impugna sea los valores de la escritura literaria entendida como autoridad, y que Amleto convierte en juego, sea la práctica crítica que ata esta escritura a unos contenidos, sean éticos, comportamentales o culturales (cfr. Grande, 1973, 154). En este sentido, de nuevo aquí Bene reivindica una escritura (la del personaje, pero también la suya de autor de cine y de teatro) liberada de la lectura. Amleto está dispuesto a aceptar las «palabras, palabras, palabras» pero solo se pronunciadas por él, porque en su mundo, como en el mundo con el que sueña Carmelo Bene, «es imposible el *otro de la escritura*», es imposible «el otro de la invención artística» (Grande, 1973, 156, cursiva en el original).

## 7. De vuelta al teatro

Terminado el ciclo del cine, Bene no renunciará a seguir con su vocación de *torturar* la imagen, desmenuzarla o *insultarla*. Seguirá haciéndolo en su vuelta al teatro: combinando escena y algunos

trucos aprendidos en el cine, *transfigurando* en vídeo sus espectáculos teatrales (Cappabianca, 2012, 6) o realizando diversas experimentaciones televisivas, siempre animado por el deseo de salvar el medio televisivo de «ser solo un electrodoméstico puesto al lado de la aspiradora» (Bene en Morreale, 2011, 139).

Paradójicamente, su cine, *ilegible*, volvió *legible* su teatro: «el éxito teatral de Carmelo Bene ha ocurrido gracias al cine», ha explicado Lydia Mancinelli que ha acompañado al director en todas sus obras, desde el primer teatro al cine y luego de vuelta al teatro (en 1973-1974) y en adelante. «El cine le dio [a Bene] aquella notoriedad, también internacional, y fue el mismo público del cine que llenó las salas de teatro» recuerda la actriz (en Porcarelli, 2005, 21).

El espectador de su obra había aprendido que la ilegibilidad puede ser —lo hemos recordado con Blesa (2011)— una experiencia propiamente artística: como advertían los autores del primer de dossier en España sobre el cine del director, una obra de Bene «es indispensable que obligue a un esfuerzo, el más traumático posible»; es más, añadían, todas «las obras de Carmelo Bene constituyen verdaderos y propios traumas en el universo anestesiado del cine de consumo» (Equipo Fimoteca Nacional, 1976, 1-2). Así está en lo cierto Emiliano Morreale cuando invoca para Bene la frase que Buster Keaton tenía en su camerino: «¿Porque ser difícil cuando con un pequeño esfuerzo se puede ser imposible?» (2011, 12).

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARAÚJO SILVA, Mateus y Dario Marchiori (2009). «Don Juan au bûcher», en Bax, Dominique y Cyril Béghin (dir.), *Marco Bellocchio/Carmelo Bene (Théâtres au cinéma)*. Bobigny: Magic Cinéma, pp. 181-183.
- AUMONT, Jacques (2010). «Pulsioni e destini di pulsione. Breve introduzione a Carmelo Bene», en Bagliivi, Fulvio y Maria Coletti (bajo el cuidado de), *Carmelo Bene. Il cinema oppure no*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2012, pp. 21-28.
- BALESTRERI, Silvia (2018). «Carmelo Bene, a stuttering war-machine», *Revista Brasileira de Estudos da Preseça*, vol. 8, n. 1, enero-marzo 2018 <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266072337> [última consulta el 1 de septiembre de 2020]
- BARTHES, Roland (1957). *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2010.
- BENE, Carmelo (1983). *Sono apparso alla Madonna*. Milán: Bompiani, 2017.
- BENE, Carmelo e Giancarlo Dotto. *Vita di Carmelo Bene*. Milán: Bompiani, 1998.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Trópica-Anexos de Tropelías.
- BLESA, Túa (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.
- BOIOLI, Paola (2012). *Carmelo Bene. Il cinema della dépense*. Alessandria: Falsopiano.



- CAPPABIANCA, Alessandro (2012). *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- DELEUZE, Gilles (1979). «Un Manifesto di meno», en Bene, Carmelo y Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata: Quodlibet, 2002, pp. 83-113.
- DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- DOBRY, Edgardo (2017). *Historia universal del Don Juan*. Barcelona: Arpa editores.
- DOTTO, Giancarlo (2019). *Elogio di Carmelo Bene*. Disponible en: [http://www.dagospia.com/rubrica-2/media\\_e\\_tv/elogia-carmelo-bene-giancarlo-dotto-39-39-ti-avevano-operato-218541.htm](http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/elogia-carmelo-bene-giancarlo-dotto-39-39-ti-avevano-operato-218541.htm) [última consulta 8 de septiembre de 2020].
- EQUIPO FILMOTECA NACIONAL (1976). *Carmelo Bene*. Ed. Filmoteca Nacional de España.
- GIORGINO, Simone (2015). «La biblioteca impossibile di Carmelo Bene», en Dolfi, Anna (bajo el cuidado de), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*. Firenze: Firenze University Press, pp. 577-591.
- GRANDE, Maurizio (1973). *Carmelo Bene*. Bianco & Nero, n. 11-12, nov-dic. 1973.
- MAENZA, Rino (bajo el cuidado de) (2014). *Carmelo Bene. Cos'è il teatro. La lezione di un genio*. Venecia: Marsilio.
- MASINI, Mario (2020). *I miei film con Carmelo Bene (bajo el cuidado de Carlo Alberto Petruzzi)*. Venecia: Damocle Edizioni.
- MORREALE, Emiliano (bajo el cuidado de) (2011). *Carmelo Bene. Contro il cinema*. Roma: Minimum fax, 2017.
- PAIANO, Alessio (2019). «“Se non fossi un palazzo mi crederebbero”: Luoghi della visione in Nostra Signora dei Turchi», *Quaderni del PENS*, n. 2, pp. 7-31.
- PETRUZZI, Carlo Alberto (2019). «“...di quel figlio ricercando.” Intertestualità e motivi autobiografici nell'opera di Carmelo Bene», *La Fusta*, Rutgers University, vol. 22, disponible en <http://italian.rutgers.edu/images/PDFs/9-Petruzzi-Fusta2014.pdf> [última consulta 8 de septiembre de 2020]
- PORCARELLI, Franco (2005). «Sbaglia Pure Ma Fai Il Film, Vai!», en Riccini Ricci, Alessandro (ed.), *Nostra Signora Dei Turchi/Hermitage*. Roma: Rarovideo, pp. 21-23, 2014.
- RICCINI RICCI, Alessandro (ed.) (2014). *Nostra Signora dei Turchi/Hermitage*. Roma: Rarovideo.
- SCAVOLINI, Romano (2001). «Non ho molto da dire», en Riccini Ricci, Alessandro (ed.), *Nostra Signora dei Turchi/Hermitage*, Roma: Rarovideo, 2014.
- SIMSOLO, Noël (1969). «Carmelo Bene: *Capricci*», en Morreale, Emiliano, *Carmelo Bene. Contro il cinema*. Roma: Minimum fax, pp. 29-35.
- SIMSOLO, Noël (1973). «Carmelo Bene o della responsabilità di un'arte critica», en Morreale, Emiliano, *Carmelo Bene. Contro il cinema*. Roma: Minimum fax, pp. 108-127.