

Carmelo Bene filtrado por Deleuze

UN MANIFIESTO MENOS *

I. El teatro y su crítica.

[87] A propósito de su obra *Romeo y Julieta*, CB dice: «Es un ensayo crítico sobre Shakespeare.» Pero el caso es que CB no escribe sobre Shakespeare; el ensayo crítico es en sí mismo una pieza de teatro. ¿Cómo concebir esta relación entre el teatro y su crítica, entre la obra originaria y la obra derivada? El teatro de CB posee una función crítica, pero ¿de qué?

No se trata de «criticar» a Shakespeare, ni de un teatro en el teatro, ni de una parodia, ni de una nueva versión de la obra, etc. CB procede de otro modo, mucho más novedoso. Supongamos que amputa la obra originaria de uno de sus elementos. Sustraer algo de la obra originaria. Precisamente, su pieza sobre Hamlet no la llama un Hamlet [88] más, sino «un Hamlet menos», como Laforgue. No procede por adición, sino por sustracción, por amputación. Cómo elige el elemento a amputar es otro asunto, que veremos pronto. Pero, por ejemplo, amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la obra originaria. Entonces toda la pieza, debido a que ahora falta un trozo escogido no arbitrariamente, va quizás a oscilar, a girar sobre sí, a situarse sobre otro lado. Si amputáis a Romeo, asistiréis a un sorprendente desarrollo, el desarrollo de Mercuzio, que no era más que una virtualidad en la pieza de Shakespeare. Mercuzio muere pronto en Shakespeare, pero en CB no quiere morir, no puede morir, no llega a morir, ya que va a constituir la nueva obra.

Se trata entonces en primer lugar de la constitución de un personaje sobre el escenario mismo. Incluso los objetos, los accesorios aguardan su destino, es decir, la necesidad que les va a dar el capricho del personaje. La obra se confunde desde un principio con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, sus desarrollos. Este teatro crítico es un teatro constituyente, la Crítica es una constitución. [89] El hombre de teatro no es ya autor, actor ni director. Es un operador. Por operación hay que entender el movimiento de la sustracción, de la amputación, aunque ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis: amputación de Romeo y desarrollo gigantesco de Mercuzio, lo uno en lo otro. Es un teatro de una precisión quirúrgica. Por tanto, si CB necesita a menudo una obra originaria, no es para realizar una parodia a la moda, ni para añadir literatura a la literatura. Antes al contrario, es para sustraer la literatura, sustraer por ejemplo el texto, una parte del texto, y ver lo que sucede. Que las palabras dejen de hacer «texto»... Es un teatro-experimentación, que contiene más amor por Shakespeare que todos los comentarios.

Sea el caso de S.A.D.E. Esta vez, sobre el fondo de una recitación fija de textos de Sade, es la imagen sádica del Amo la que se encuentra amputada, paralizada,

reducida a un tic masturbatorio, al mismo tiempo que el Esclavo masoquista se busca, se desarrolla, se metamorfosea, se experimenta, se constituye sobre la escena según las insuficiencias y las impotencias del amo. El Esclavo de ningún modo [90] es la imagen invertida del amo, ni su réplica o su identidad contradictoria: se constituye pieza a pieza, trozo por trozo, a partir de la neutralización del amo; adquiere su autonomía de la amputación del amo.

Al fin Richard III, donde CB va quizá más lejos en su construcción teatral. Lo que aquí se amputa, lo que se sustrae, es todo el sistema real y principesco. Sólo permanecen Richard III y las mujeres. Pero entonces aparece bajo una nueva luz aquello que no existía sino virtualmente en la tragedia. Richard III es quizás la única tragedia de Shakespeare en la que las mujeres tienen por su cuenta relaciones de guerra. Y Richard III, por su parte, ansía menos el poder que él no desea reimplantar, que inventar una máquina de guerra, deja que se destruya el equilibrio aparente o la paz del Estado (lo que Shakespeare llama el secreto de Richard, el «fin secreto»). Al efectuar la sustracción de los personajes de Poder del Estado, CB da libre curso a la constitución del hombre de guerra sobre el escenario, con sus prótesis, sus deformidades, sus excrecencias, sus chapuzas, sus variaciones. En las mitologías se ha considerado siempre al hombre de guerra como procedente de un origen distinto al [91] del hombre de Estado o el rey: deforme y tortuoso, viene siempre de otra parte. CB le hace sobrevenir en la escena: a medida que las mujeres en guerra entran y salen, preocupadas por sus niños que gimen, Richard III habrá de volverse deforme, para entretener a los niños y retener a las madres. Se compondrá de prótesis, al azar de los objetos que saque de un cajón. Se constituirá un poco como Mr. Hyde, con colores, ruidos, cosas. Se formará, o más bien se deformará siguiendo una línea de variación continua. La obra de CB comienza con una muy bella «nota acerca de lo femenino» (¿no hay ya en la Penthesilea de Kleist una relación semejante del hombre de guerra, Aquiles, con lo Femenino, con el Travestido?).

Las obras de CB son cortas, nadie mejor que él sabe terminar. Detesta todo principio de constancia o de eternidad, de permanencia del texto: «El espectáculo comienza y acaba en el momento preciso.» Y la obra concluye con la constitución del personaje, no tiene otro objeto que el proceso de tal constitución, y no se extiende más allá del mismo. Se detiene con el nacimiento, aun cuando por lo general nos detengamos en la muerte. De ello no se concluirá que estos personajes tengan un «yo». Al contrario, [92] no lo tienen en absoluto. Richard III, el Esclavo, Mercuzio no nacen más que en una serie continua de metamorfosis y de variaciones. El personaje no es sino uno con el conjunto de la disposición escénica, los colores, las luces, los gestos, las palabras. Es curioso que a menudo se diga de CB: es un gran actor —cumplido mezclado con reproche, acusación de narcisismo. El orgullo de CB sería más bien desencadenar un proceso del cual él fuera el inspector, el mecánico o el operador (él mismo dice: el protagonista) antes que el actor. Dar a luz un monstruo o un gigante...

Este no es un teatro de autor, ni una crítica de autor. Pero si tal teatro es inseparablemente creador y crítico, ¿hacia qué dirige su crítica? No es CB criticando a Shakespeare. A lo más podríamos decir que, si un inglés de fines del siglo XVI se hace cierta imagen de Italia, un italiano del siglo XX puede devolver una imagen de la Inglaterra donde Shakespeare se halla preso: el admirable

decorado gigante de Romeo y Julieta, con sus vasos y sus frascos inmensos, y Julieta que se adormece en un pastel, hace ver a Shakespeare a través de Lewis Carroll, como a Lewis Carroll a través de la comedia italiana (Carroll ya proponía todo un sistema de sustracciones sobre [93] Shakespeare, para así desarrollar virtualidades inesperadas). Tampoco se trata de una crítica de los países o de las sociedades. Nos preguntamos sobre aquello a lo que se dirigen las sustracciones iniciales efectuadas por CB. En los tres casos arriba vistos, lo que se sustrae, amputa o neutraliza son los elementos de Poder, los elementos que forman o representan un sistema de Poder: Romeo como representante del poder de las familias, el Amo como representante del poder sexual, los reyes y los príncipes como representantes del poder del Estado. Ahora bien, los elementos del poder en el teatro son a la vez lo que asegura la coherencia del sujeto tratado y la coherencia de la representación sobre la escena. A la vez el poder de lo que es representado y el poder del teatro mismo. En tal sentido, el actor tradicional guarda una antigua complicidad con los príncipes y los reyes, el teatro con el poder: así Napoleón y Talma. El poder propio del teatro no resulta desligable de una representación del poder en el teatro, incluso si se trata de una representación crítica. Con todo, CB se forma otra concepción de la crítica. Cuando él escoge amputar los elementos del poder, no es sólo la materia teatral lo que con ello cambia, es también la forma del teatro, que cesa de ser «representación», [94] al mismo tiempo que el actor deja de ser actor. Da libre curso a otra materia y a otra forma teatrales, que no habrían sido posibles sin esta sustracción. Se dirá que CB no es el primero que ha realizado un teatro de la no-representación. Citaremos al azar a Artaud, Bob Wilson, Grotowski, el Living... Pero nosotros no creemos en la utilidad de las filiaciones. Las alianzas son más importantes que las filiaciones. CB posee grados de alianza muy diversos con quienes acabamos de citar. Pertenece a un movimiento que hoy remueve profundamente el teatro. Pero no pertenece a este movimiento más que porque él mismo lo inventa, y no a la inversa. Y la originalidad de su marcha, el conjunto de procedimientos que son los suyos, nos parece en primer lugar consistir en esto: la sustracción de los elementos estables de Poder, de lo cual se desprende una nueva potencialidad para el teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio.

II. El teatro y sus minorías.

CB se interesa mucho por las nociones de Mayor y Menor. Les da un contenido [95] vivo. ¿Qué es un personaje «menor»? ¿Qué es un autor «menor»? CB dice en principio que es necio interesarse por el inicio o el fin de alguna cosa, por los puntos de origen o de terminación. Lo que resulta interesante nunca es la manera en que algo comienza o acaba. Lo interesante es la mitad, lo que pasa en el medio. No por azar se da la mayor velocidad en el medio. La gente sueña a menudo con empezar o recomenzar desde cero; y también tiene miedo por dónde vaya a llegar, por su punto final. Se piensa en términos de porvenir o de pasado, pero el pasado

lo mismo que el porvenir pertenece a la historia. Muy al contrario, lo que cuenta es el devenir: devenir-revolucionario, y no el porvenir o el pasado de la revolución. «No llegaré a ninguna parte, no quiero llegar a ninguna parte. No hay llegadas. No me interesa el adónde llega alguien. Un hombre puede también llegar a la locura. ¿Y qué quiere esto decir?» Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen. Tal era la idea de Virginia Woolf. Porque el medio no quiere decir en absoluto estar en su tiempo, ser de su tiempo, [96] ser histórico, sino todo lo contrario. Por esto es por lo que los tiempos más diversos se comunican. No se trata ni de lo histórico ni de lo eterno, sino de lo intempestivo. Y justamente eso es un autor menor: sin porvenir ni pasado, no posee sino un devenir, un medio, por el cual se comunica con otros tiempos y otros espacios. Goethe le dio a Kleist severas lecciones, explicándole que un gran autor, un autor mayor, debe estar en su tiempo. Pero Kleist era incurablemente menor. «Anti-historicismo», dice CB: ¿sabéis qué hombres deben ser vistos en su siglo? Aquellos que llamamos los más grandes, Goethe por ejemplo, no pueden ser visto fuera de la Alemania de su época, o bien, si abandonan su tiempo, es para incorporarse en seguida a lo eterno. Pero los verdaderos grandes autores son los menores, los intempestivos. Es el autor menor quien da las verdaderas obras maestras, el autor menor no interpreta su época, el hombre no tiene un tiempo determinado, el tiempo depende del hombre: François Villon, Kleist o Laforgue. Entonces, ¿no tiene gran interés el someter a los autores considerados como mayores a un tratamiento de autor menor, para recuperar sus potencialidades de devenir? ¿Shakespeare, por ejemplo?

[97] Habrá entonces como dos operaciones opuestas. Por una parte, nos elevamos a lo «mayor»: de un pensamiento hacemos una doctrina, de una manera de vivir hacemos una cultura, de un acontecimiento hacemos la Historia. Pretendemos así reconocer y admirar, pero de hecho normalizamos. Es como para los campesinos de las Puglias, según CB: podemos ofrecerles teatro y cine, incluso televisión. No se trata de añorar los viejos tiempos, sino de espantarse ante la operación que se les hace sufrir, el injerto, el trasplante que se ha realizado sobre sus espaldas para normalizarlos.

Se han convertido en mayores. Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, cabe concebir la inversa: cómo «minorar» (término empleado por los matemáticos), cómo imponer un tratamiento menor o de minoración para generar devenires contra la Historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la doctrina, gracias o desgracias contra el dogma. Cuando vemos lo que Shakespeare padece en el teatro tradicional, su magnificación-normalización, reclamamos otro tratamiento, que recupere en él esta fuerza activa de minoría. Los teólogos son mayores, pero ciertos santos italianos son menores. «Los santos que han llegado por la [98] gracia: san Joseph de Copertino, los imbéciles, los santos idiotas, san Francisco de Asís que danza ante el papa... Digo que hay ya una cultura del instante en la que nosotros estamos examinando una idea, y no viviendo esta idea. Si nosotros somos la idea, entonces podemos bailar la danza de Saint-Guy y estar en estado de gracia. Comenzamos a ser sabios exactamente cuando somos desgraciados.» No nos salvamos, no nos volvemos menores más que por la constitución de una desgracia o deformidad. Tal es la operación de la gracia misma. Como en la historia de Lourdes: haz que mi mano se restablezca como la otra...

pero Dios escoge siempre la mano mala. ¿Cómo entender esta operación? ¿Kleist tartamudeando y rechinando los dientes?

Mayor y menor se dicen asimismo de las lenguas. ¿Podemos distinguir en cada época lenguas mayores, mundiales o nacionales, vehiculares, y lenguas menores vernáculas? El inglés, el norteamericano, ¿sería hoy una lengua mayor, sería el italiano una lengua menor? Se distingue una lengua alta y otra lengua baja en las sociedades que se expresan en dos o más lenguas. Pero esto, ¿no es igualmente verdad para las sociedades monolingües? Podríamos definir las lenguas mayores [99] incluso cuando éstas posean poco alcance internacional: serían las lenguas con una fuerte estructura homogénea (standardización), y centradas sobre invariables, constantes o universales, de naturaleza fonológica, sintáctica o semántica. CB esboza una lingüística de risa: así, el francés parece ser una lengua mayor, aun cuando haya perdido su extensión internacional, porque posee una fuerte homogeneidad, así como fuertes constantes fonológicas y sintácticas. Esto no deja de tener consecuencias para el teatro: «Los teatros franceses son museos de lo cotidiano, una repetición desconcertante y aburrida, porque, en el nombre de una lengua hablada y escrita, vamos por la noche a ver y escuchar lo que durante el día hemos escuchado y visto. Teatralmente: entre Marivaux y el jefe de la estación de París no hay en verdad diferencia alguna, excepto que en el Odeón no se puede tomar el tren.» El inglés se puede fundar sobre otras invariables, por ejemplo constantes más bien semánticas, pero es siempre a fuerza de constantes y de homogeneidad que una lengua es mayor: «Inglaterra es una historia de reyes... Los Gielgued y los Olivier son copias vivas de los Kemble y de los Kean desaparecidos. La monarquía del érase una vez, he aquí la tradición inglesa.» Brevemente, por diferentes que sean, [100] las lenguas mayores son lenguas de poder. Se les opondrán las lenguas menores: el italiano, por ejemplo («Nuestro país es joven, aún no tiene lengua...»). Y ya no tenemos elección, debemos definir las lenguas menores como lenguas de variabilidad continua —sea cual sea la dimensión considerada: fonológica, sintáctica, semántica o incluso estilística. Una lengua menor no comporta más que un mínimo de constantes y de homogeneidad estructurales. No es por tanto un revoltillo, una mezcla de dialectos, ya que encuentra sus reglas en la construcción de un continuum. En efecto, la variación continua se aplicará a todos los componentes sonoros y lingüísticos, en una especie de cromatismo generalizado. Esto será el teatro mismo, o el «espectáculo».

Pero, a bote pronto, resulta difícil oponer unas lenguas que serían por naturaleza mayores a otras que lo serían menores. Sucede, especialmente en Francia, que se protesta contra el imperialismo del inglés o del norteamericano. Pero este imperialismo tiene precisamente como contrapartida que el inglés y el norteamericano sean al máximo trabajados desde dentro por las minorías que los emplean. Ved cómo el anglo-irlandés trabaja el inglés en Synge y le [101] impone una línea de fuga o de variación continua: «the way...». Y sin duda alguna, no es de la misma forma que las minorías trabajan el norteamericano, con el black-english y todos los norteamericanos de ghetto. Pero, de todas formas, no hay lengua imperial que no se halle socavada, impulsada por estas líneas de variación inherente y continua, es decir: por estos usos menores. Desde entonces, mayor y menor designan menos unas lenguas diferentes que unos usos diferentes de la misma lengua. Kafka, judío checo que escribe en alemán, hace del alemán un uso menor, y de ese modo produce una obra maestra lingüística decisiva (más generalmente, el

trabajo de las minorías sobre el alemán en el imperio austríaco). A lo más, podríamos decir que una lengua está más o menos dotada de estos usos menores.

Los lingüistas se forman a menudo una concepción discutible del objeto que estudian. Afirman que toda lengua es, por supuesto, una mezcla heterogénea, pero que no puede ser científicamente estudiada a menos que de ella se extraiga un subsistema homogéneo y constante: una jerga, un dialecto, una lengua de ghetto estarían entonces sometidas a la misma condición que una lengua standard (Chomsky). Desde entonces, las variaciones que afectan a una lengua serán consideradas [102] o bien como extrínsecas y fuera del sistema, o bien como testimonio de una mezcla entre dos sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta. Pero quizás esta condición de constancia y de homogeneidad suponga ya un cierto uso de la lengua considerada: uso mayor que trata la lengua como un estado de poder, un indicativo de poder. Un pequeño número de lingüistas (en especial, William Labov) ha liberado en toda lengua la existencia de líneas de variación, sostenida sobre todos sus componentes, y constitutiva de reglas inmanentes de un nuevo tipo. No alcanzaréis un sistema homogéneo que no esté aún trabajado por una variación inmanente, continua y pautada: he aquí lo que define a toda lengua por su uso menor, un cromatismo amplio, un black-english para cada lengua. La variabilidad lingüística no se explica por un bilingüismo, ni por una mezcla de dialectos, sino por la propiedad creadora más inherente a la lengua, en tanto que presa de un uso menor. Y, en cierta forma, éste es el «teatro» de la lengua.

III. El teatro y su lengua.

[103] No se trata de un anti-teatro, de un teatro dentro del teatro, o que niegue el teatro, etc.: a CB le asquean las fórmulas llamadas de vanguardia. Se trata de una operación más precisa: comenzad por sustraer, por suprimir todo lo que suponga un elemento de poder, en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado. No podréis siquiera decir que sea una operación negativa, tanto como emprende y engrana ya procesos positivos. Vais entonces a suprimir o amputar la historia, porque la Historia es el indicio temporal del Poder. Vais a suprimir la estructura, porque es el indicio sincrónico, el conjunto de las relaciones entre invariables. Vais a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, porque pertenecen al uso mayor. Vais a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre la palabra, y es aún testimonio de una invariabilidad o de una homogeneidad. Suprimid el diálogo, porque el diálogo transmite a la palabra los elementos de poder, y los hace circular: es en tu turno de palabra, en tales [104] condiciones codificadas (los lingüistas tratan de determinar unos «universales del diálogo»). Etc., etc. Como dice Franco Onadri, suprimid incluso la dicción, incluso la acción: el play-back es ante todo una sustracción. Pero,

¿qué es lo que resta? Resta todo, pero bajo una nueva luz, con nuevos sonidos y nuevos gestos.

Por ejemplo, decís: «Lo juro.» Pero no se trata en absoluto del mismo enunciado según lo digáis ante un tribunal, en una escena de amor o en una situación infantil. Y esta variación no afecta sólo a la situación exterior, no sólo a la entonación física, afecta además desde el interior a la significación, la sintaxis y los fonemas. Hacéis entonces pasar un enunciado por todas las variables que le pueden afectar en el más corto espacio de tiempo. El enunciado no será más que la suma de sus propias variaciones, que le permiten escapar a cada aparato de poder capaz de fijarlo, y que le permiten esquivar toda constancia. Vais a construir el continuo de Lo juro. Supongamos que lady Anne dice a Richard III: «¡Me horrorizas!» Éste no es a ningún respecto el mismo enunciado según que sea el grito de una mujer en guerra, el de un niño ante un sapo, el de [105] una joven que siente una piedad ya consentidora y amorosa... Será preciso que lady Anne pase por todas estas variables, que se erija en mujer de guerra, que retorne a su infancia, que renazca como joven, sobre una línea de variación continua, y lo más rápida posible. CB no cesa de trazar estas líneas donde se eslabonan posiciones, regresiones, renacimientos. Poner la lengua y la palabra en variación continua. De donde la muy original utilización del play-back en CB, ya que el play-back garantizará la amplitud de las variaciones y les otorgará unas reglas. Resulta curioso que no haya diálogo en el teatro de CB; porque las voces, simultáneas o sucesivas, superpuestas o transpuestas, están inmersas en esta continuidad espacio-temporal de la variación. Es una especie de Sprechgesang. En el canto, se trata de sostener la elevación, pero en el Sprechgesang no se cesa de abandonarla por medio de una caída o un ascenso. Desde entonces, no es el texto lo que cuenta, simple material para la variación. Sería preciso incluso recargar el texto con indicaciones no textuales, y no obstante interiores, que no serían sólo escénicas, que funcionarían como operadores, expresando cada vez la escala de variables por las que el enunciado pasa, exactamente como en [106] una partitura musical. Por tanto, es así que CB escribe por su cuenta, una escritura que no es literaria ni teatral, sino realmente operatoria, y cuyo efecto sobre el lector es muy fuerte, muy extraño. Véanse estos operadores que, en Richard III, ocupan mucho más espacio que el texto mismo. Todo el teatro de CB debe ser visto, pero también leído, como si el texto a recitar propiamente no fuera esencial. Esto no resulta contradictorio. Es más bien como descifrar una partitura. La actitud reservada de CB con relación a Brecht se explica así: Brecht ha llevado a cabo la más grande «operación crítica», pero esta operación la ha realizado «sobre el escrito y no en la escena». La operación crítica completa, es aquella que consiste en 1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo entonces en variación continua, 3) desde entonces transponerlo todo además en menor (es la función de los operadores, que responderían a la idea del intervalo «más pequeño»).

Pero, ¿en qué consiste este uso de la lengua según la variación? Se podría expresar de varias maneras: ser bilingüe, pero en una sola lengua, en una lengua única... Ser un extranjero, pero en su propia lengua... Tartamudear, pero al ser tartamudo del lenguaje mismo, y no simplemente de la palabra... [107] CB añade: Hablarse a sí mismo, en su propio oído, pero en medio del mercado, sobre la plaza pública... Habría que convenir el tomar cada una de estas fórmulas en sí misma para definir el trabajo de CB, y ver, no qué relaciones, sino qué alianzas, qué encuentros

establece con otras tentativas más antiguas o contemporáneas. El bilingüismo nos sitúa sobre el camino, pero sólo sobre el camino. Porque el bilingüismo salta de una lengua a otra; la una puede tener un uso menor, la otra un uso mayor. Incluso puede hacerse una mezcla heterogénea de varias lenguas o de varios dialectos. Pero, aquí, es en una sola y misma lengua que se debe llegar a ser bilingüe, es en mi propia lengua que yo debo imponer la heterogeneidad de la variación, es en ella que yo debo tallar el uso menor, y eliminar los elementos de poder o de mayoría. Siempre se puede partir de una situación exterior: por ejemplo Kafka, judío checo que escribe en alemán, Beckett irlandés que escribe simultáneamente en inglés y en francés, Pasolini que utiliza las variaciones dialectales del italiano. Pero es en el alemán mismo que Kafka traza una línea de fuga o de variación continua. Es el francés mismo al que Beckett hace tartamudear. Y Jean-Luc Godard, de otra manera. [108] Y Gherasim Luca, de otra forma aún. Es al inglés al que Bob Wilson hace cuchichear, murmurar (porque el cuchicheo no implica una intensidad débil, sino por el contrario una intensidad que no tiene altura determinada). Por tanto, la fórmula del tartamudeo resulta tan aproximativa como la del bilingüismo. Tartamudear, en general, es un trastorno de la palabra. Pero hacer tartamudear al lenguaje es otro asunto. Es imponer a la lengua, a todos los elementos internos de la lengua, fonológicos, sintácticos, semánticos, el trabajo de la variación continua. Creo que Gherasim Luca es uno de los más grandes poetas franceses, y de todos los tiempos. Y ello no lo debe desde luego a su origen rumano, pero se sirve de este origen para hacer tartamudear al francés en sí mismo, consigo mismo, para llevar el tartamudeo al lenguaje mismo, y no a la palabra. Leed o escuchad el poema «Passionnément», que ha sido registrado sobre disco y editado en el cancionero *Le chant de la carpe*. Jamás se ha logrado tal intensidad en la lengua, tal uso intensivo del lenguaje. Un recital público de poemas por Gherasim Luca es un acontecimiento teatral perfecto y maravilloso. Entonces, ser un extranjero en la propia lengua... No se trata de hablar «como» un irlandés [109] o un rumano hablan francés. Este no sería el caso ni de Beckett ni de Luca. Se trata de imponer a la lengua, en tanto que se habla perfecta y sobriamente, esta línea de variación que hará de vosotros un extranjero en vuestra propia lengua, o de la lengua extranjera, la vuestra, o de vuestra lengua, un bilingüismo inmanente para vuestra extranjería. Volver siempre a la fórmula de Proust: «Los más bellos libros están escritos en una especie de lengua extranjera...» O, a la inversa, la narración de Kafka, «El gran nadador», (que nunca habría sabido nadar): «Me es preciso hacer constar que estoy aquí en mi país y que, pese a todos mis esfuerzos, no comprendo una sola palabra de la lengua que usted habla...» He aquí las alianzas o los encuentros de CB, involuntarios o no, con los que acabamos de citar. Y no valen más que por la manera en que CB construye sus propios métodos para hacer tartamudear, cuchichear, variar la propia lengua y volverla intensiva al nivel de cada uno de sus elementos.

Todos los componentes lingüísticos y sonoros, indisolublemente lengua y palabra, son entonces puestos en estado de variación continua. Pero esto no deja de surtir efectos sobre los otros componentes, no lingüísticos, acciones, pasiones, gestos, actitudes, objetos, etc. Porque no se pueden [110] tratar los elementos de la lengua y de la palabra como tantas variables interiores sin ponerlas en relación recíproca con las variables exteriores, en la misma continuidad, en el mismo flujo de continuidad. Es en el mismo movimiento que la lengua tenderá a escapar al sistema de Poder que la estructura, y la acción al sistema del Dominio o de la

Dominación que la organiza. En un bello artículo, Corrado Augias mostraba cómo, en CB, se conjuga un trabajo de «afasia» sobre la lengua (dicción cuchicheante, tartamuda o deformada, sonidos apenas perceptibles o bien ensordecedores), y un trabajo de «impedimento» sobre las cosas y los gestos (trajes que estorban al movimiento hasta el punto de hacerlo secundario, accesorios que entorpecen el desplazamiento, gestos demasiado rígidos o excesivamente «blandos»). Así: la manzana de Salomé incesantemente engullida y regurgitada; y los vestidos que no cesan de caerse, y que continuamente deben ser repuestos en su sitio; siempre el objeto de uso que perjudica, en lugar de servir, la mesa que en vez de ponerse se interpone, siempre se deben soltear los objetos más bien que manejarlos; o incluso en S.A.D.E., la cópula perpetuamente aplazada, y sobre todo el Esclavo que se enreda, se entre-impide a sí mismo [111] en la serie continua de sus metamorfosis, porque no debe reprimir su papel de esclavo; y al comienzo de Richard III, Richard que no cesa de perder el equilibrio, de tambalearse, de resbalar de la cómoda sobre la que se apoya...

IV. El teatro y sus gestos.

No obstante, ¿habrá que decir que este doble principio, de afasia y de impedimento, revela relaciones de fuerza donde cada cuerpo supone un obstáculo al cuerpo de otro, como cada voluntad estorba las de los otros? Hay otra cosa, antes que un juego de oposiciones que nos llevaría al sistema del poder y de la dominación. Y es que, por el impedimento continuo, los gestos y los movimientos se llevan al estado de variación continua, los unos por relación con los otros y cada uno por sí mismo, exactamente como las voces y los elementos lingüísticos son inscritos en el medio de la variación. El gesto de Richard III no cesa de abandonar su propio nivel, su propia altura, por una caída o un nuevo ascenso, por un deslizamiento: el gesto en perpetuo desequilibrio positivo. El vestido que se quita y que se vuelve a poner, que [112] cae y que sube de nuevo, es como la variación del vestido. O bien la variación de las flores, que ocupa tanto lugar en CB. Pueden concebirse procedimientos que produjesen el tartamudeo al hacer que las palabras choquen entre sí, que los fonemas entren en oposición, o incluso que las variedades dialectales se enfrenten. Pero estos no son los medios que CB emplea por su cuenta. Al contrario, la belleza de su estilo se debe a la obtención del tartamudeo mediante la instauración de líneas melódicas que arrastran al lenguaje fuera de un sistema de oposiciones dominantes. Y del mismo modo la gracia de los gestos sobre el escenario. A este respecto es curioso que algunas mujeres encolerizadas, y hasta algunos críticos, hayan reprochado a CB su puesta en escena del cuerpo femenino, y le hayan acusado de sexismo o de falocracia. La mujer-objeto de S.A.D.E., la joven desnuda, pasa por todas las metamorfosis que el Amo sádico le impone, transformándola en una serie sucesiva de objetos de uso: pero ella justamente atraviesa estas metamorfosis, nunca adquiere una posición degradante, eslabona sus gestos siguiendo la línea de una variación que le permite

escapar a la dominación del Amo, y la lleva a nacer fuera de su dominio, continuando su gracia [113] a través de toda la serie. Homenaje a la actriz que representa en París. El teatro de CB nunca se despliega por medio de las relaciones de fuerza y de oposición, pese a que este teatro sea «duro» y «cruel». Además, las relaciones de fuerza y de oposición forman parte de lo que no es mostrado más que para ser sustraído, suprimido, neutralizado. Los conflictos no le interesan demasiado a CB. Constituyen un simple soporte para la Variación. El texto de CB se despliega solamente en las relaciones de la variación, las cuales eliminan a los «amos».

En la variación, lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud, las modificaciones de estas relaciones, en tanto que arrastran los gestos y los enunciados, según coeficientes variables, la longitud de una línea de transformación. Por esto la escritura y los gestos de CB son musicales: porque en ellos toda forma es deformada por modificaciones de velocidad, que hacen que no se vuelva a pasar dos veces por el mismo gesto o la misma palabra sin obtener características diferentes de tiempo. Es la fórmula musical de la continuidad, o de la forma en transformación. Los «operadores» que funcionan en el estilo y la puesta en escena de CB son precisamente índices de velocidad, que no pertenecen [114] ya siquiera al teatro, aunque no sean exteriores al teatro. Y, justamente, CB ha encontrado el modo de enunciarlos plenamente en el «texto» de sus obras, aunque no formen parte del texto. Los físicos de la Edad Media hablaban de movimientos y de cualidades deformes, según la distribución de las velocidades entre los diferentes puntos de un móvil, o la distribución de las intensidades entre los diferentes puntos de un sujeto. La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de velocidad, la subordinación del sujeto a la intensidad o al afecto, a la variación intensiva de los afectos, son, nos parece, dos metas esenciales a lograr en las artes. CB participa plenamente de este movimiento que hace estriar la crítica sobre la forma, y sobre el sujeto (en el doble sentido de «tema» y de «yo»). Nada más que afectos, y nada de sujeto, nada más que velocidades y nada de forma. Pero, una vez más, lo que cuenta son los medios propios de CB para alcanzar esta meta: la continuidad de variación. Cuando identifica la gracia en el movimiento de la desgracia (esos «santos idiotas» que tanto ama), no desea otra cosa que subordinar las formas calificadas a la deformidad del movimiento o de la cualidad misma. Hay toda una geometría en el teatro de CB, pero una geometría a la manera de [115] Nicolás Oresme, una geometría de las velocidades y de las intensidades, de los afectos.

Las películas de CB no son teatro filmado. Puede que el cine no emplee las mismas velocidades de variación que el teatro, y sobre todo que las dos variaciones, la de la lengua y la de los gestos, no se encuentren allí en la misma relación. En especial, ¿posibilidad para el cine de constituir directamente una especie de música visual, como si en primer lugar fueran los ojos los que aprehendieran el sonido, mientras que el teatro sufre al deshacerse de un primado del oído, donde incluso las acciones son en primer lugar oídas? (Ya en la versión teatral de Nôtre Dame de los turcos CB buscaba los medios para que el teatro deje atrás esta dominación de las palabras, y logre una percepción directa de la acción: «El público debía seguir la acción a través de unos cristales, y no oír nada, salvo cuando el cómico se dignase abrir una ventanita...»). Pero, de todas formas, lo importante tanto en el teatro como en el cine es que las dos variaciones no deben permanecer paralelas. De una

forma u otra, deben ser puestas la una en la otra. La variación continua de los gestos y de las cosas, la variación continua de la lengua y de los sonidos, pueden interrumpirse, cortarse y [116] recortarse la una a la otra; no deben ambas menos que continuarse, formar un solo y mismo continuum, que será, según el caso, fílmico, teatral, musical, etc. Se precisaría un estudio especial de las películas de CB. Pero, por circunscribirnos al teatro, quisiéramos ver cómo CB procede en Richard III, esta pieza tan reciente en la que llega tan lejos.

Todo el inicio de Richard III se sostiene sobre dos líneas de variación, que se mezclan y se relevan, aunque no se confunden. Los gestos de Richard no cesan de resbalar, de cambiar de altura, de caer para remontarse; y los gestos de la criada, travestida en Buckingham, concuerdan con los suyos. Pero además la voz de la duquesa no deja de cambiar de tono, pasando por todas las variables de la Madre, al mismo tiempo que la voz de Richard balbucea, y se reduce a unas «articulaciones de troglodita». Si las dos variaciones quedan aún relativamente separadas, como dos continuidades que se entrecruzan, es porque Richard aún no está constituido sobre la escena. En este inicio, está aún buscando, en su cabeza y en las cosas, los elementos de su constitución próxima. Aún no es objeto del miedo, del amor y de la piedad. Aún no ha tomado su «opción política», [117] aún no ha montado su máquina de guerra. Todavía no ha alcanzado la desgracia de «su» gracia, la deformidad de su forma... Pero he aquí que, en la gran escena con lady Anne, Richard va a constituirse ante nuestros ojos. La escena sublime de Shakespeare, que ha sido tachada a veces de exageración o de inverosimilitud, no será parodiada por CB, sino multiplicada según velocidades o desarrollos variables que se van a reunir en una sola continuidad de constitución (no una unidad de representación). 1º.) Richard, o bien el actor que encarna a Richard, empieza a «comprender». Comienza a comprender su propia idea, y los medios de esta idea. Busca primero en los cajones de la cómoda, donde están las escayolas y las prótesis, todas las monstruosidades del cuerpo humano. Las toma, las deja, las vuelve a coger, las prueba, se las oculta a Anne, después se adorna con ellas triunfalmente. Alcanza el milagro en el que la mano válida deviene tan crispada, tan torcida como la otra. Consigue su opción política, constituye sus deformidades, su máquina de guerra. 2º.) Lady Anne, por su lado, entra en esta extraña complicidad con Richard: ella le injuria y le odia mientras él está en su «forma», pero desconcertada ante cada deformación, deviene ya en amorosa y consentidora. Es como si [118] un nuevo personaje tomara forma también en ella, y que midiera su propia variación frente a la variación de Richard. Ella comienza por ayudarle vagamente en su búsqueda de las prótesis. Y, cada vez mejor, cada vez más rápido, ella misma va a buscar la deformación amorosa. Va a abrazar una máquina de guerra, en lugar de quedarse en la dependencia y el poder de un aparato de Estado. Ella misma entra en una variación que abraza la de Richard, sin cesar de desnudarse y volverse a vestir continuamente, a un ritmo de regresión-progresión que responde a las sustracciones-construcciones de Richard. 3º.) Y las variaciones vocales de uno y otra, fonemas y tonalidades, forman una línea cada vez más cerrada, que se desliza en los gestos, y a la inversa. Es preciso que el espectador no sólo comprenda, sino que escuche y vea el propósito que ya perseguían, sin saberlo, los balbuceos y los tropiezos del inicio: la Idea vuelta visible, sensible, la política convertida en erótica. En este momento, no habrá ya dos continuidades que se cortasen la una a la otra, sino un solo y mismo continuum donde las palabras y los gestos desempeñan el papel de variables en transformación... (habría que analizar la sucesión entera de

la obra, y la admirable constitución del final: donde [119] se ve bien que no se trataba para Richard de conquistar un aparato de Estado, sino de construir una máquina de guerra, inseparablemente política y erótica).

V. El teatro y su política.

Supongamos que aquellos que admiran a CB estén aproximadamente de acuerdo con estas funciones del teatro que hemos tratado de definir: eliminar las constantes o las invariables, no sólo en el lenguaje y en los gestos, sino también en la representación teatral y en lo que se representa sobre el escenario; eliminar por tanto todo lo que «hace» Poder, el poder de lo que el teatro representa (el Rey, los Príncipes, los Amos, el Sistema), pero igualmente el poder del teatro mismo (el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura); desde entonces, hacerlo pasar todo por la variación continua, como sobre una línea de fuga creadora, que constituye una lengua menor en el lenguaje, un personaje menor sobre la escena, un grupo de transformación menor a través de las formas y los sujetos dominantes. Supongamos que se esté de acuerdo sobre estos [120] puntos. Entonces es cuando más haría falta llegar a unas simples cuestiones prácticas: 1º.) ¿en qué sirve esto para el exterior, ya que se está aún en el teatro, nada más que en el teatro? 2º.) y, justamente, ¿en qué pone CB en cuestión el poder del teatro o el teatro como poder? ¿En qué es él menos narcisista que un actor, menos autoritario que un director, menos despótico que un texto? Por el contrario, ¿no lo sería aún más, él que se afirma a la vez como el texto, el actor y el director (soy una masa, «ved cómo la política se vuelve una masa, la masa de mis átomos...»)?

Nada se ha hecho mientras no se haya llegado a lo que se confunde con el genio de alguien, su extrema modestia, el punto donde es humilde. Todas las declaraciones de orgullo de CB se han hecho para expresar algo de lo más humilde. Y ante todo que el teatro, incluso aquél con el que sueña, es poca cosa. Que, evidentemente, el teatro no cambia el mundo ni hace la revolución. CB no cree en la vanguardia. No cree más en un teatro popular, en un teatro para todos, en una comunicación entre el hombre de teatro y el pueblo. Y es que, cuando se habla de un teatro popular, se tiende siempre hacia una [121] cierta representación de los conflictos, conflictos del individuo y de la sociedad, de la vida y de la historia, contradicciones y oposiciones de todas clases que atraviesan una sociedad, pero también a los individuos. Porque lo que es verdaderamente narcisista, y que conviene a todo el mundo, es esta representación de los conflictos, sea naturalista, o hiper-realista, etc. Hay un teatro popular que es como el narcisismo del obrero. Sin duda, está la tentativa de Brecht para hacer que las contradicciones, las oposiciones, sean otra cosa que representadas; pero Brecht mismo sólo quiere que sean «comprendidas», y que el espectador tenga los elementos de una «solución» posible. Esto no es salir del dominio de la representación, es sólo pasar de un polo dramático de la representación burguesa a un polo épico de la representación popular. Brecht no

lleva la «crítica» demasiado lejos. A la representación de los conflictos, CB pretende ofrecer la alternativa de la presencia de la variación, como elemento más activo, más agresivo. Pero, ¿por qué los conflictos resultan generalmente subordinados a la representación, por qué el teatro permanece representativo cada vez que toma por objeto los conflictos, las contradicciones, las oposiciones? Es porque los conflictos están [122] ya normalizados, codificados, institucionalizados. Son «productos». Son ya una representación, que puede por tanto ser mejor representada sobre el escenario. Cuando un conflicto no está aún normalizado, es porque depende de otra cosa más profunda, es porque es como el relámpago que anuncia otra cosa y que viene de otro sitio, emergencia súbita de una variación creadora, inesperada, sub-representativa. Las instituciones son los órganos de la representación de los conflictos reconocidos, y el teatro es una institución, el teatro es «oficial», incluso el de vanguardia, incluso el popular. ¿A qué se debe que los brechtianos hayan tomado el poder sobre una parte importante del teatro? El crítico Giuseppe Bertolucci describía la situación del teatro en Italia (y en otras partes) cuando CB iniciaba sus tentativas: porque la realidad social escapa, «el teatro para todos se ha convertido en un engaño ideológico y un factor objetivo de inmovilidad». Y lo mismo para el cine italiano, con sus ambiciones pseudo-políticas; como dice Marco Montesano, «es un cine de institución, pese a las apariencias conflictuales, ya que el conflicto puesto en escena es el conflicto que la institución prevé y controla». Es un teatro, es un cine narcisista, historicista, [123] moralizante. Igual los ricos que los pobres: CB los describe como perteneciendo a un mismo sistema de poder y de dominación que los divide en «esclavos pobres» y «esclavos ricos», y donde el artista ostenta la función de esclavo intelectual, en una parte o en la otra. Pero, justamente, ¿cómo salir de esta situación de la representación conflictual, oficial, institucionalizada? ¿Cómo ponderar el trabajo subterráneo de una variación libre y presente, que se introduce entre las mallas de la esclavitud y desborda el conjunto?

Entonces, habría otras direcciones: ¿el teatro vivo, donde los conflictos son vividos antes que representados, como en un psicodrama? ¿el teatro esteta, donde los conflictos formalizados se vuelven abstractos, geométricos, ornamentales? ¿el teatro místico, que tendería a abandonar la representación para devenir vida comunitaria y ascética «fuera del espectáculo»? Ninguna de estas direcciones conviene a CB, quien antes preferiría aun la pura y simple representación... Como Hamlet, él busca una fórmula más simple, más humilde.

Toda la cuestión gira en torno al hecho mayoritario. Ya que el teatro para todos, el teatro popular, es un poco como la democracia, pasa lista a un hecho mayoritario. Sólo [124] que este hecho es muy ambiguo. En sí mismo supone un estado de poder o de dominación, y no a la inversa. Resulta evidente que puede haber más moscas y mosquitos que hombres, el Hombre no designa otra cosa que una medida o patrón con relación al que los hombres tienen necesariamente la mayoría. La mayoría no designa una cantidad más grande, sino ante todo este patrón por relación al cual las otras cantidades, sean cuales sean, se dirán más pequeñas. Por ejemplo, las mujeres y los niños, los negros y los indios, etc., serán minorías con relación al patrón constituido por el Hombre blanco cristiano cualquiera-varón-adulto-habitante de las ciudades-norteamericanas o europeas de hoy (Ulysse). Pero, en este punto, todo se invierte. Porque si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambos a la vez, es preciso decir también que todo

el mundo es minoritario, potencialmente minoritario, en tanto que se desvía de tal modelo. Ahora bien, ¿no sería ésta precisamente la variación continua, esta amplitud que no cesa de desbordar, por exceso o por defecto, el umbral representativo del patrón mayoritario? ¿No sería la variación continua el devenir minoritario de todo el mundo, por oposición al hecho mayoritario de Nadie?

[125] Entonces, ¿no hallaría el teatro una función lo bastante modesta, y sin embargo eficaz? Esta función anti-representativa, lo sería de trazar, de constituir, por decirlo así, una figura de la conciencia minoritaria, como potencialidad de cada cual. Volver una potencialidad presente, actual, es por completo algo distinto que representar un conflicto. Tampoco se podría decir que el arte tiene un poder, que pertenezca aún al poder, incluso cuando critica al Poder. Ya que, al establecer la forma de una conciencia minoritaria, recurriría a potencias de devenir, que pertenecen a otro dominio distinto que el del Poder y la representación. «El arte no es una forma de poder, lo es cuando cesa de ser arte y comienza a ser demagogia.» El arte se halla sometido a muchos poderes, pero no es una forma de poder. Poco importa que el Actor-Autor-Director ejerza una influencia, y se comporte en caso de necesidad de una manera autoritaria, muy autoritaria. Esto sería la autoridad de una variación perpetua, por oposición al poder o al despotismo de lo invariable. Sería la autoridad, la autonomía del tartamudo, de quien ha conquistado el derecho a tartamudear, por oposición al «bien-hablar» mayor. Y por supuesto que los riesgos son siempre grandes cuando la forma [126] de minoría restituye una mayoría, rehace un patrón (cuando el arte vuelve a devenir en demagogia...). Es preciso que la variación no deje ella misma de variar, es decir, que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados.

¿Cuáles son estos caminos, desde el punto de vista de una política del teatro? ¿Cuál es este hombre de la minoría —y la palabra «hombre» tampoco conviene ya, tanto ha sido afectada por el signo mayoritario? Por qué no «mujer» o «travestido», sino porque también tales palabras están ya demasiado codificadas. Vemos bien esbozarse una política a través de las declaraciones o las posiciones de CB. La frontera, es decir, la línea de variación, no pasa entre los amos y los esclavos, ni entre los ricos y los pobres. Porque, de los unos a los otros, se teje todo un régimen de relaciones y de oposiciones que hacen del amo un esclavo rico, del esclavo un amo pobre, en el sentido de un mismo sistema mayoritario. La frontera no pasa por la Historia, ni por el interior de una estructura estable, ni tampoco por «el pueblo». Todo el mundo invoca al pueblo, en el nombre del lenguaje mayoritario, pero ¿dónde está el pueblo? «Es el pueblo el que falta.» En verdad, la frontera pasa entre la Historia y el anti-historicismo, es decir, concretamente [127] «por aquellos a quienes la Historia no tiene en cuenta.» Pasa entre la estructura y las líneas de fuga que la atraviesan. Pasa entre el pueblo y la etnia. La etnia, que es lo minoritario, la línea de fuga en la estructura, el elemento anti-histórico en la Historia. Su minoría en él mismo, CB la vive en relación con la gente de las Pullas: su Sur o su tercer mundo, en el sentido en que cada cual tiene un Sur y un tercer mundo. Porque, cuando habla de la gente de las Puglias, de la que él forma parte, siente que la palabra «pobres» no conviene en absoluto. ¿Cómo llamar pobre a gente que preferiría morir de hambre antes que trabajar? ¿Cómo llamar esclavos a gente que no cabría en el juego del amo y el esclavo?

Cómo hablar de un «conflicto» allí donde se trataría de otra cosa, de una ardiente variación, una variante anti-histórica —la loca revuelta de Campi Salentina, tal como CB la describe. Pero hete aquí que se les ha realizado un extraño injerto, una extraña operación: se les ha planificado, representado, normalizado, historiado, integrado en un hecho mayoritario, y aquí, sí, se les ha hecho pobres, esclavos, se les ha introducido en el pueblo, en la Historia, se les ha vuelto mayores.

Un último peligro, antes de creer haber comprendido lo que dice CB. Él no tiene especial interés, [128] en absoluto, en convertirse en el jefe de una tropa regionalista. Por el contrario, demanda y exige teatros del Estado, lucha por ello, no mantiene ningún culto de la pobreza en el trabajo. Se necesita mucha mala fe política para ver aquí una «contradicción», o una recuperación. Nunca ha pretendido CB realizar un teatro regionalista; y una minoría comienza ya a normalizarse cuando se la cierra sobre sí misma, y cuando se describe en torno a ella la danza de los buenos viejos tiempos (se hace entonces de ella un subcomponente de la mayoría). Nunca pertenece más CB a las Puglias, al Sur, que cuando hace un teatro universal, con alianzas inglesas, francesas, norteamericanas. Lo que él extrae de las Puglias es una línea de variación, aire, tierra, sol, colores, luces y sonidos, que él mismo variará por completo, sobre otras líneas, por ejemplo Nôtre-Dame de los turcos, desde entonces más cómplice con las Puglias que si fuera su poeta representativo. Y es que, para finalizar, minoría tiene dos sentidos, ligados sin duda, pero muy distintos. Minoría designa en primer lugar un estado de hecho, es decir la situación de un grupo que, cualquiera que sea su número, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una fracción subordinada con relación a un patrón de medida [129] que forma la ley y fija la mayoría. En este sentido se puede decir que las mujeres, los niños, el Sur, el tercer mundo, etc., son aún minorías, por muy numerosas que resulten. Pero, entonces, tomamos la «palabra» en este primer sentido. Hay enseguida un segundo sentido: minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario, se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construya su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escape, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría. Conforme a este segundo sentido, es evidente que la minoría es mucho más numerosa que la mayoría. Por ejemplo, según el primer sentido, las mujeres son una minoría; pero conforme al segundo sentido, hay un devenir-mujer de todo el mundo, un devenir-mujer que es como la potencialidad de todo el mundo, y las mujeres no han de devenir-mujer menos que los hombres mismos. Un devenir-minoritario universal. Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría designa el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. [130] A condición siempre de que minoría no represente nada de regionalista; pero tampoco nada de aristocrático, de estético ni de místico.

El teatro se mostrará como lo que no representa nada, pero como lo que presenta y constituye una conciencia de minoría, en tanto que devenir-universal, obrando alianzas aquí o allá según el caso, según líneas de transformación que saltan fuera del teatro y toman otra forma, o bien que se reconvierten en teatro por un nuevo salto. Se trata aproximadamente de una toma de conciencia, aunque nada tenga que ver con una conciencia psicoanalítica, ni tampoco con una conciencia política

marxista, o bien brechtiana. La conciencia, la toma de conciencia es una gran potencia, pero no está hecha para las soluciones, ni para las interpretaciones. Cuando la conciencia ha abandonado las soluciones y las interpretaciones, entonces es cuando conquista su luz, sus gestos y sus sonidos, su transformación decisiva. Henry James escribe: «Ella había acabado por saber de ello tanto que ya no podía interpretar nada; ya no había oscuridades que la hiciesen ver claro, no quedaba más que una brutal luz.» Cuanto más se alcanza esta forma de conciencia de minoría, menos se siente uno solo. Luz. Se es en sí, en perfecta soledad, una masa, [131] «la masa de mis átomos». Y, bajo la ambición de las fórmulas, queda la más modesta apreciación de lo que podría ser un teatro revolucionario, una simple potencialidad amorosa, un elemento para un nuevo devenir de la conciencia.