

# La Citación Igualitaria

Stéphane Douailler  
Universidad Paris VIII

Imaginemos dos mujeres que se disputan un niño: una, mujer del gobernador, quien huyendo de su palacio, en un período agitado, lo habría abandonado. La otra, una sirvienta que lo habría recogido. Se supondrá que la primera, con ocasión de un cambio total de la situación política, buscará ante todo reencontrar, como madre del heredero, sus ganancias pasadas y el camino del palacio; y para la segunda, se hará la hipótesis de que se rehusa a devolver un niño que se había resignado a criar y al cual había dado, por los votos de un matrimonio que la separa para siempre de un hombre amante, un padre. Podría preguntarse qué equilibrio encontrar entre estas dos mujeres. Un equilibrio, tal vez, que de ningún modo tendría por contenido la historia de una u otra de estas mujeres, sino una igualdad delimitada entre ellas. B. Brecht, quien cuenta una tal historia, la toma prestada de un viejo cuento chino, bajo la forma de un círculo trazado con tiza, de donde cada madre es invitada a tirar hacia ella al niño, y de donde se sacará en claro, con igualdad, quién es para el niño la mejor madre<sup>1</sup>. Esta igualdad deberá jugarse con elegancia:

“En el reagrupamiento de las figuras sobre la escena y en el movimiento de los grupos, escribe B. Brecht, la belleza requerida debe obtenerse principalmente por la elegancia con la cual el material gestual es presentado y sometido a la mirada del público”<sup>2</sup>.

En el teatro *épico*, la escena que manifiesta cuál es la verdadera madre del niño no estaría ahí para poner fin al conflicto y aliviar de la piedad y el horror inspirados por los destinos cruzados de la sirvienta y de la mujer del gobernador. Ella se dará a reconocer en su belleza propia bajo la forma de una elegancia ligada a la geometría de un movimiento o de un agrupamiento. De eso ella permitiría hacer exactamente el descubrimiento.

El efecto del teatro brechtiano de la *Verfremdung* podría también ser llamado, para Walter Benjamin, *Entdeckung* (descubrimiento)<sup>3</sup>. Teatro que no desarrolla acciones, sino que afecta de inmovilidad los desarrollos y hace surgir cuadros gestuales espaciados — “El actor, escribe W. Benjamin, debe poder espaciar sus gestos como un tipógrafo las palabras”<sup>4</sup>— permitiría hacer descubrimientos sobre la situación. Revelaría: en el diseño de un espaciamiento, en el trazo de tiza que encierra al niño en un círculo y dispone de manera igual en el exterior a las dos madres en conflicto. En una tal forma espaciada, la improbable igualdad

entre la sirvienta y la mujer del gobernador, el difícil ajuste de sus condiciones y de sus pasiones, la verdad de su enfrentamiento, llegarían de repente a ser visibles y se cargarían de evidencia.

La historia de la igualdad no es, tal vez, distinta del catálogo de tales formas espaciadas: historia, bajo este aspecto, de una igualdad formal susceptible de interrumpir el desarrollo de las cosas, y de oponer a los encadenamientos que las mueven la reiteración de su forma<sup>5</sup>. Sin embargo, entre las dificultades levantadas por una tal historia —la cual se mantiene al alcance inmediato de los argumentos escépticos— se puede, a partir de su tratamiento por B. Brecht como de la lectura que de él propone W. Benjamin, acoger por lo menos aquella de su no-coincidencia con una historia natural de sus figuras históricas. La igualdad que se descubre en los espaciamientos formales, aquellos que, regulando las manos, las voces o los pensamientos, hacen posibles tanto una geometría verdadera como una ciudad justa, no posee allí un alojamiento real. Sin duda los espaciamientos formales donde la igualdad se puede descubrir no están privados de una historia natural. La órbita de lo verdadero y de lo justo conoce metamorfosis cuyo relato puede ser hecho y rehecho. Pero parece que se puede hacer la hipótesis de que cada una de las realizaciones históricas del espaciamiento está en sí misma enteramente desprovista de fuerza interruptiva respecto del desarrollo de las cosas. *El Círculo de Tiza Caucásico* de B. Brecht muestra una esfera del derecho enteramente sometida al estado de cosas. El escritor público Azdak, que oficia allí de juez mientras se le revoca una función que una época agitada le concedió, penetra en el tribunal amarrado, con la soga al cuello en espera de ser colgado como enemigo del gran duque, dispuesto a dar prueba de bajeza y de buena acogida a la corrupción. Sólo el hecho de que Azdak no es precisamente un juez da, en el seno de la situación, alguna oportunidad a la igualdad:

“Tienes una oportunidad, explica a la sirvienta una cocinera, pues no es un verdadero juez, sino Azdak. Es un borracho que no comprende nada, y con él los más grandes ladrones ya se encuentran liberados. Porque confunde todo y los ricos no le pagan nunca suficientes vasos de vino, a veces nosotros salimos bien librados con él”<sup>6</sup>.

En el recinto judicial real, la única igualdad que se puede imaginar es la más antigua, aquella ante la cual nada es nunca adquirido, que todo lo somete a los azares de la buena y de la mala fortuna y que, desde la antigüedad hasta el umbral de la modernidad, recibió el nombre de vicisitud. Y está tan lejos de poder presentarse como forma, que es la certidumbre anticipada de que al final de todos los desarrollos ninguna forma puede subsistir.

Lo que podría interrumpir esos desarrollos, e instituir un espacio para una forma de igualdad, no sería en sí misma, por tanto, ninguna órbita real o histórica del derecho. Este sería, tal vez, un espacio existente en el seno de los lugares más o menos despenalizados que los hombres consagran a lo verdadero y a lo justo, pero de hecho existiendo allí en su elegancia. Probablemente es este punto el que sobre todo exige interpretación. Para W. Benjamin, esta elegancia no es otra cosa que la interrupción:

“Conviene acordarse, escribe, de que la interrupción es un proceso fundamental de toda donación de forma. Se extiende más allá del dominio del arte. Está, para contentarse con una sola indicación, en el fundamento de la citación. Citar un texto incluye interrumpir su contexto. Se comprende bien, a partir de allí, que el teatro épico, reposando sobre la interrupción, es un teatro que, en sentido propio, es susceptible de citación (zitierbar). Que sus textos sean susceptibles de ser citados no tendría nada de particular. Otra cosa ocurre con los gestos que son puestos en el desarrollo del juego. ‘Proporcionar gestos susceptibles de citación’ es uno de los logros más esenciales del teatro épico”<sup>7</sup>.

El modo de existencia de este espaciamento que *El Círculo de Tiza Caucasiense* deja ver, estaría señalado, en este sentido, por un efecto de elegancia, aquel de la posibilidad de una citación. Que las palabras y los gestos que desarrollan la historia de los destinos llevados a la escena contengan la posibilidad de ser citados; que de alguna manera se conformen, en el seno de esos desarrollos, a formas que las citaciones podrán retomar, y ya serán como desarrollos interrumpidos. Las igualdades que miden formas como aquella del círculo no tendrían necesidad, para ser y ser verdaderas, del fin de la historia: existirían de entrada en una historia con desarrollo quebrado por estar habitada por figuras de citaciones posibles.

La cuestión de la igualdad pondría entonces en búsqueda de citabilidad (Zitierbarkeit). Dar a la igualdad oportunidad de ser, sería inventar formas de lo citable. Multiplicar, sin duda, lo citable mismo: la letra y los textos que ella reúne. Como el teatro de B. Brecht multiplica las inscripciones, los carteles, los afiches, los signos: por ejemplo, Azdak, juez corrupto y borracho caprichoso en el seno de la sociabilidad sin forma de una época revuelta, es, de otro lado, del lado de la tiza del círculo de tiza, escritor público. Pero esto sería todavía — toda la obra de W. Benjamin, por su parte, insiste en ello— descubrir lo citable de la literalidad sobre toda una línea de fuga, con relación a la letra, a las artes y a las técnicas. Esto sería reencontrar, como precisamente lo ha hecho W. Benjamin, el espaciamento de la letra en eso que, del juego del actor brechtiano, recuerda la actividad del tipógrafo, o en eso que, del choque ejercido sobre el espectador por la dramaturgia del teatro épico, se deja comparar con aquel de una banda filmica. La atención que los escritos de W. Benjamin, fragmentando

la memoria como fragmentos de materia o teorizando la reproductibilidad técnica (die technische Reproduzierbarkeit), conceden a la materialidad, es una atención que salva y redespiega en esta materialidad el espacio material de la letra. Así, contra la ilusión cinematográfica de la fusión de las imágenes y de la presencia, la separación material inapercibida entre las múltiples tomas de vista sobre la banda filmica conservaría entre las imágenes el espaciamento característico de la letra y de las formas citables. Como las habría conservado, antes del cinematógrafo, la separación de las tomas de vista que, según *Infancia Berlinese* (Berliner Kindheit), los últimos espectadores del Panorama Imperial podían todavía percibir, viendo las imágenes, que recorrían circularmente toda la órbita, aparecer sucesivamente sobre placas distintas de vidrio, y haciéndose atentos al tintineo de una campanilla que anunciaba a la vez el desplazamiento del conjunto y, para cada placa, el pasaje a la imagen siguiente. De los panoramas al film y al teatro, una cierta atención a los espaciamentos característicos de lo citable permitiría revelar una historia de la letra. Y por eso una cierta igualdad se vincularía a la letra, comprometería no sólo a multiplicar la letra misma, sino a reencontrar y salvar la letra en estas aventuras de la letra.

Habría aquí, tal vez, una especificidad: esta tarea no consistiría en salvar a los lectores convenientemente letrados, a los cuales se recordaría que deben atención a todos los espaciamentos, y confiar en la multiplicación de esta lectura, hecha de distancia y de autonomía, de cuestiones como aquella de la igualdad. Confiadas a una persistencia de lo citable, estas cuestiones tal vez no requerirían de un conocimiento conveniente de las letras. Del hombre convenientemente letrado se puede pensar que es, más bien, el sueño, la utopía, el punto ciego de las órbitas reales que declaran consagrarse a lo verdadero, a lo justo, a lo igual. El mito del Protágoras, propuesto por Platón como discurso queriendo explicar lo que es la órbita ateniense, describiendo un justo funcionamiento de la ciudad fundado sobre la igual distribución entre los hombres del saber que concierne a la ciudad, se explicita describiendo una figura del ciudadano convenientemente letrado y narrando un hombre educado al infinito por su nodriza, su madre, su pedagogo, su padre, su maestro, su citarista, su pedotribo, y por las leyes de su ciudad. Ningún momento de la vida de este hombre, desde que empezó a hablar, será una hora en que uno u otro de esos tutores no se afane por educarlo. Y este hombre, como consecuencia de esta educación permanente sin vacío y sin espaciamento, de ninguna manera se distinguirá de esta educación, del texto en el cual los tutores habrían circunscrito su vida, “a la manera, escribe Platón, como el maestro de escritura, para los niños que no saben todavía escribir, traza primero las letras con su estilete y les pone enseguida la página donde ellos deberán seguir dócilmente el esbozo de las letras”.

El hombre convenientemente letrado para la ciudad, rigurosamente vislumbrado, habita una coincidencia de las letras y de la ciudad: una ciudad hecha texto, letras que hacen ciudad. Un episodio del *Círculo de Tiza Caucasiano* puede aquí ser recordado. Después de la primera prueba, que parece inclinar la ventaja hacia la mujer del gobernador —quien no ha dudado en tirar brutalmente hacia ella al niño—, la sirvienta solicita humildemente al juez le permita conservarlo el tiempo que él requiera para saber todas sus letras. Durante el tiempo que el niño necesite para ser convenientemente letrado, no habitaría el espacio de la ciudad, dividido entre la mujer del gobernador y la sirvienta, sino el mundo de las letras. Un hombre de los círculos letrados hubiera podido amar el argumento, y soñar allí con una igualdad: confiar la infancia al alfabeto para que el alfabeto sea su hogar durante el tiempo que requiera para ser convenientemente letrado. Invención de algún éxito en las ciudades. El escritor público Azdak, que no es un hombre de los círculos letrados, responde apostando que la sirvienta misma no sabe sino algunas letras. En oposición al mito del Protágoras, el *Pros Grammatikoi* de Sexto Empírico ha desarrollado la misma apuesta: no se sabe nunca sino algunas letras. De los *stoikeia*, los elementos de los cuales algunos sueños griegos han hecho medida armoniosa del mundo, imagen y saber de un mundo habitable, Sexto Empírico apuesta que nadie conoce el número.

Así, el saber de las letras, si no es saber sino de algunas de entre ellas y no de una totalidad letrada susceptible de equivaler sin residuo a una totalidad del mundo, sería, en oposición a ese proceso infinito de educación que el mito del Protágoras impone a los iguales en la ciudad, un saber de algunas formas fragmentarias y citables con las cuales se puede hablar, escribir, vivir. Jacques Rancière ha descrito, de *La Noche de los Proletarios* al *Maestro Ignorante*, los reencuentros que, desde que las letras caídas por fuera del Fedro de Platón ruedan por el mundo, cada uno hace y puede hacer con los fragmentos de literalidad que pasan su alcance. A veces esos reencuentros instituyen la igualdad. Pero no fundan una ciudad, a diferencia de los niños cuyas cunas son confiadas a los ríos o a los pastores. En las *Hypotyposes Pyrrhoniennes*, en III 16, Sexto Empírico escribe que no se ha hablado propiamente del lugar cuando se dice mi ciudad, o Alejandría, o el recinto de un gimnasio, sino cuando se quiere significar el lugar, por dudoso que sea, que ocupo exactamente, formalmente separado de los otros, por ejemplo aquel donde enseñé en el lugar donde mi maestro enseñaba. El lugar de la igualdad no es de ninguna manera una ciudad, sino este lugar dibujado por la citación de aquel que lo ocupaba antes de hacerme visible la forma separada.

NOTAS

<sup>1</sup> Brecht B., *Un détour (Le cercle de craie caucasien)*, 1955.

<sup>2</sup> Brecht B., *Petit organon pour le théâtre*, 66, 1948.

<sup>3</sup> Benjamin W., *Etudes sur la théorie du théâtre épique*, IV, 1939.

<sup>4</sup> Ibidem, V.

<sup>5</sup> La prueba del círculo de tiza es repetida.

<sup>6</sup> Brecht B., *El círculo de tiza caucasiano*, 6.

<sup>7</sup> Benjamin W., Ibidem.