

ITALO CALVINO Y EL OÍDO DEL REY

Adriana Cavarero
(traducción de Humberto Giannini)¹

RE En una de sus últimas, geniales producciones, Italo Calvino nos regala la figura extraordinaria de un rey ‘oreja’². En una colección dedicada a los cinco sentidos, el rey en cuestión representa el oído. Inmóvil, sentado en el trono, tiende el oído con el fin de interceptar y descifrar los sonidos que lo circundan. Prisionero de la lógica de su propio poder, la actividad del monarca consiste exclusivamente en el control acústico del reino. En el palacio —como una gran oreja, con pabellones auriculares, trombas, tímpanos, laberintos— cada sonido es indicio de fidelidad o conjura.

Múltiples e inciertas son las señas por interpretar: susurros, rumores, vibraciones, golpes, lagos de silencio. Naturalmente, se oyen voces humanas en el palacio; sin embargo, cualquier voz que se percata de ser escuchada por el rey, al momento adquiere una corteza fría y un tono de vítrea complacencia. En otras palabras: se vuelve una voz cortesana, artificiosa, falsa, no tanto por lo que dice sino a causa de su materialidad sonora.

‘El rey-oreja’ lo sabe, más bien, lo siente

Como quiere una tradición que se remonta al tirano antiguo, el rey de Calvino es prisionero de su propio sistema: de la lógica obsesiva de la violencia, de la persecución, de la sospecha. Y amenazado siempre por un derrumbe inminente, el poder

¹ Adriana Cavarero es docente de Filosofía Política en la Università di Verona y *Visiting Professor* en la New York University. Figura de relieve en el pensamiento feminista actual y una de las más conocidas representantes en Italia de los estudios arendtianos. Algunas de sus últimas obras: *Corpo e figura* (Feltrinelli, 1993), *A più voci* (Feltrinelli, 2003). El texto que presentamos ha sido traducido desde MicroMega (mayo, 2003, Roma).

² Italo Calvino, *Il re che ascolta* (Milán: Mondadori, 2001). Nos arriesgamos, traduciendo ‘re in ascolto’ por ‘rey oreja’ ‘Ser oreja, ser muy oreja’, es una expresión popular que significa más o menos eso: estar con el oído al acecho.

impone su insomne vigilancia. En este caso, sin embargo, la vigilancia es de tipo exclusivamente auditivo. Como en una pesadilla sonora, la oreja real se amplifica en una percepción tan aguda y especializada como impotente. Nada puede hacer el rey: solo escuchar, interceptar sonidos e interpretar su alcance. Las palabras –sonidos entre sonidos– no cuentan por su valor semántico sino por su sustancia fónica. Así, desinteresándose de lo que dicen, el rey se limita a escrutar su timbre vocal, que siempre es artificioso, falso, ‘frío’ y vítreo’ como la muerte. Porque, afinadas al instrumento de muerte que es típico del poder, las gargantas de la corte ya no son capaces de emitir la voz verdadera e inconfundible de la vida, esto es, la voz que “pone en juego la epiglotis, la saliva, la infancia, la pátina de la vida vivida, las intenciones de la mente, y el placer de dar una propia forma a las ondas sonoras”.

Pero una vez, cuando en la oscuridad de la noche “una voz de mujer se abandonó al canto, invisible en el alféizar de una ventana apagada, el rey insomne llega a escucharla”. Entonces, se estremece, se acuerda por fin de la vida y vuelve a encontrar un objeto para sus antiguos deseos. Pero la nueva emoción del rey no depende –señala Calvino– de una canción escuchada tantas veces, ni de una mujer que jamás ha visto, sino precisamente de esta “voz en cuanto voz, tal como se ofrece en el canto”. Lo cautiva “el placer que esta voz revela en su existencia como voz, y este placer induce [al rey] a imaginarse el modo en que aquella persona podría ser diversa de cualquier otra, así como diversa es su voz”.

En buenas cuentas, el rey descubre la unicidad de cada ser humano, tal como es revelada por la unicidad de la voz. Y descubre algo más: que “la voz podría ser el equivalente de lo que la persona tiene de más escondido y de más verdadero”; el núcleo invisible, y sin embargo, inmediatamente perceptible de esa unicidad.

Y puesto que esta voz proviene del mundo de seres vivientes ajenos a la lógica mortífera del poder, para el oído regio se abre un horizonte de percepción cuyo estatuto existencial se opone absolutamente al estatuto al que remiten los juegos acústicos de palacio. Ya no se trata de captar y descifrar sonidos amenazantes, sino de la audición gozosa ‘de la vibración de una garganta’. Viva y corpórea, única e irreplicable, una mujer canta, eclipsando con su simple verdad sonora el bullicio no confiable del reino. Y el rey, escuchando, descuida su obsesiva vigilancia.

Al meditar sobre el tema de la voz, el relato de Calvino, como siempre exuberante en invención, ofrece una serie de sugerencias que, de paso, hacen temblar uno de los pilares de la filosofía. Esta voz que emerge desde un fondo de señales acústicas antes de que la mujer que canta entre en escena, no es significativa respecto de los otros sonidos y rumores del palacio. Pues, al identificar al rey con el sentido de la audición, el autor reduce a puro sonido incluso las palabras pronunciadas por los seres humanos. Y aquí salta precisamente la intuición antifilosófica de Calvino: experto en la falsedad constitutiva de los discursos políticos, el rey-oreja, al contrario de lo que viene haciendo por siglos la filosofía, se concentra en lo puramente vocálico, ignorando el contenido semántico. Pero, incluso el fenómeno vocálico, por ser artificioso, representa solo un signo de incierta interpretación, al igual que los otros rumores del palacio. Así, no solo las palabras de los cortesanos son falsas, sino también sus voces, concordes con los amenazantes rumores del sistema. Como el sonido de

una puerta que se cierra, hay en estas voces algo de frío y artificial. No hay vida en ellas y, percibidas por el oído que está en el centro del poder, se vuelven, como las otras, solo señales acústicas, cuya fuente no revela nada de peculiarmente humano, sino más bien algo que se disuelve en el sistema general de la acústica política como sistema de control del reino.

Pero en la narración, aquella voz capaz de permanecer como tal sin confundirse con los rumores, y de revelar así lo que es peculiarmente humano, aquella voz proviene de un lugar que está fuera de la política.

Tal revelación no tendría nada de sorprendente; se relaciona más bien con el más obvio de los aspectos de lo que Hannah Arendt llama 'la condición humana': la unicidad que hace de quien sea un ser diverso de todos los otros. "Aquella voz viene por cierto de una persona única, irrepetible como cualquier otra persona" observa puntualmente el escritor. Y aun cuando tal unicidad también sería perceptible a través de la mirada, Calvino, al poner a la mujer que canta en la oscuridad de la ventana, acentúa el privilegio que da a la esfera acústica, induciendo la atención del lector hacia la voz cantante. Para que el oído muestre su talento natural para percibir la unicidad de una voz —capaz por sí sola de testimoniar la unicidad de todo ser humano— quien la emite debe permanecer invisible. La estrategia de Calvino es, pues, precisa: a la emisión fónica no hace corresponder aquí la aparición de rostro alguno. No asigna a la vista ni siquiera el oficio anticipador o confirmatorio del concepto de unicidad captado por el oído.

El oído del rey, habituado al efecto de la despersonalización propia del sistema acústico del reino, queda, pues suspendido por el mensaje de esta voz. Como suele ocurrir al oído político —y por razones afines, al de la filosofía— éste se ejercita raramente en percibir la voz del existente humano en cuanto único. Sintomáticamente, se le escapa "esta vibración de una garganta hecha de carne" que repite palabras con una voz irrepetible. Se le escapa, en resumen, la verdad simple de la autorrevelación vocálica de la existencia, que puede prescindir de cualquier interferencia semántica. La típica libertad con la que los seres humanos combinan las palabras no representa jamás un índice suficiente de la unicidad del que habla. La voz del que habla es en cambio siempre diversa de todas las otras voces, incluso cuando las palabras pronunciadas sean siempre las mismas, como sucede justamente en el caso de una canción.

Tal diversidad, como subraya Calvino, tiene que ver con el cuerpo. "Una voz significa esto: hay una persona viva —garganta, tórax, sentimientos— que hace entrar en el aire esta voz distinta de todas las otras voces"... Cuando vibra la voz humana hay alguien en carne y hueso que la emite. La unicidad no es una característica del hombre en general sino de cada ser humano en cuanto vive y respira.

Vale la pena subrayar de nuevo que esta raíz corpórea de la unicidad es también perceptible por el sentido de la vista; que es un aspecto inmediatamente visible a quienquiera que mire el rostro de otro. Sin embargo, el oído, privilegiado aquí por Calvino, desplaza la percepción de la unicidad desde la superficie corpórea o, si se quiere, desde el rostro, al cuerpo interno, ganando además, para el análisis, un tema tan precioso como el de la relación. El sentido auditivo, caracterizado por órganos

que se internan en la cabeza a través de canaletas de gran sensibilidad, encuentra su correspondencia natural en la voz, que a su vez proviene de otros canales internos: la boca, la garganta, los laberintos pulmonares. En el juego entre emisión vocal y percepción acústica están comprometidos necesariamente los órganos internos: está implicada una correspondencia de cavidades carnosas que aluden al cuerpo profundo, a lo más corporal de los cuerpos. Las vibraciones sonoras, impalpables, incluso incoloras como el aire, salen de una boca húmeda y manan del rojo de la carne. También por esto, tal como sugiere Calvino, la voz es el equivalente de lo que la persona única tiene de más oculto y verdadero.

No se trata, con todo, de un tesoro inaccesible, de una esencia inefable ni, tanto menos, de una especie de núcleo secreto del 'sí mismo'. Se trata en cambio de una vitalidad profunda del ser único que goza en su revelarse. Y que lo hace a través de la emisión de la voz que impulsa hacia fuera, empujando el aire en círculos concéntricos hasta el oído ajeno.

Ahora, incluso desde un punto de vista estrictamente fisiológico, estos hechos suponen una relación. Pues, tocado por la emisión vocálica que se difunde hacia fuera, el oído ajeno queda en condiciones de percibir todo "el placer que esta voz pone en su existir como voz". El placer de "dar forma propia a las ondas sonoras" es parte de la autorrevelación vocálica. Así la emisión es goce vital, soplo acústicamente perceptible, en el que *lo propio* modela el sonido revelándolo como único.

Crucialmente, en la narración de Calvino, tal goce viene del canto de una mujer. En cierto sentido, se trata de un lugar común, e incluso de un estereotipo, no exento de acentos misóginos. Basta pensar en las variadas relecturas que la tradición ha hecho del canto seductor de la mujer, canto carnal y primitivo, que se remontaría a las Sirenas o, más bien, a la lectura misógina que de él ha hecho la tradición. La inimitable originalidad con que notoriamente el escritor lee ahora el imaginario tradicional, expone sin embargo a horizontes insospechados el viejo tema de la mujer que canta. Al contrario de cuanto quiere la tradición, el canto femenino no celebra aquí la disolución del que lo escucha en el abrazo primitivo de una armonía mítica, sino revela más bien a quien escucha la unicidad vital e irrepetible de todo ser humano.

Por otra parte, es obvio que la voz que el rey oye sea la voz de un canto. No solo porque el canto exalta la voz y la potencia, sino sobre todo porque la atención exclusiva del rey hacia el puro elemento vocálico, en desmedro del semántico, encuentra en el canto su ámbito natural de expresión. Tal como lo precisa la narración calviniana, el oído real ha escuchado tantas veces la misma canción que no tiene importancia alguna repetir las palabras de la melodía. Lo que seduce al rey es justamente la voz 'en cuanto voz', tal como se ofrece en el canto. Y esto es a tal punto cierto que, cautivado por el placer de dar una propia forma a las ondas sonoras, "contagiado por el placer de hacerse oír", el rey intenta entonces unirse en *duetto* a la voz femenina que lo llama, y con su voz baritonal, expresar juntos la misma intención de ser escuchados.

Como era de esperarse el pobre rey no sabe cantar. Si lo supiera —dice Calvino mediante la ficción de un discurso que el rey se hace a sí mismo— entonces "lo que

nadie sabe que tú eres o que has sido o que podrías llegar a ser vendría a revelarse en aquella voz”. La emisión fónica exaltada por el canto, la voz que impulsa en el aire y hace vibrar la epiglotis, posee una función reveladora. Incluso, más que revelar, propiamente, comunica.

¿Qué comunica? Precisamente la unicidad verdadera, vital y perceptible de quien la emite. Y no se trata de una comunicación cerrada en el circuito que va desde la voz al oído propios. Lo que se comunica es la unicidad, que es, al mismo tiempo, relación a otra unicidad. Se requiere a lo menos de un *duetto*, de un llamarse y responderse. Esto es, se requiere de una recíproca intención de escuchar, ya activa en la emisión vocálica, que revela un ser a otro ser, y los vuelve comunicativos.

En este caso, el otro es una mujer. Ella es la fuente, el inicio y el punto de contagio para el placer y el deseo de cantar descubiertos por el rey. Divirtiéndose en escenificar un dúo canoro de tipo operístico, rigurosamente heterosexual, Calvino se expone, pues, a uno de los estereotipos más célebres de la cultura occidental. Sus aspectos misóginos son conocidos. Según la tradición, el canto se aviene mucho más con la mujer que con el hombre, sobre todo porque toca a ella representar la esfera del cuerpo en cuanto opuesta a aquella, mucho más importante, del espíritu. Sintomáticamente, el orden simbólico patriarcal que identifica lo masculino con lo racional y lo femenino con lo corpóreo, es el mismo que privilegia lo semántico por sobre lo vocálico. Dicho de otra manera: también la tradición androcéntrica sabe que la voz proviene de ‘la vibración de una garganta de carne’ y, justamente porque lo sabe, la cataloga dentro de la esfera corpórea –secundaria, caduca, inesencial– reservada a las mujeres. Feminizados, por principio, el aspecto vocálico de las palabras y con mayor razón, el canto, aparecen como elementos antagónicos de una esfera racional masculina, que se centra en el elemento semántico. Para decirlo en una fórmula: la mujer canta, el hombre piensa.

Se entiende mejor así, por qué, reconduciendo la política a un sistema acústico general, Calvino realice un gesto realmente revolucionario: el rey-oreja se ocupa, en efecto, solo del ámbito sonoro, descuidando absolutamente el semántico. No existe ninguna estrategia racional en el poder del rey que oye el polifónico zumbido de muerte que el reino emite, y a cada nuevo ruido el soberano tiembla por su propia suerte. Incluso cuando asume una imprevista forma acústica, la política no pierde sus características tradicionales: señales de muerte, trampas, amenazas, falsedades, continúan irrigando su lógica. Y es justamente esta herencia la que consiente a Calvino ir adelante en su gesto revolucionario y llevarlo a conclusiones aun más interesantes. Privilegiada ya de modo inusual en desmedro de la semántica, la esfera acústica se desdobra en la narración. Por un lado, está el sonido confuso, no confiable y mortífero del reino; por el otro, está lo vocálico, singularizado, revelador y vital que viene de otra parte, de un lugar extraño a la esfera política. Ahora, que este lugar lo habite una mujer resulta en un sentido un homenaje a la tradición, pero en otro, una manifiesta liberación de ella. En efecto, la mujer no representa ahora la supuesta primitividad de la esfera extrapolítica sino la genuina verdad de lo vocálico, que obliga a la política a medirse con categorías imprevistas.

El punto de mira de la tradición androcéntrica, que interpreta la diferencia sexual desde un aspecto semántico, es reemplazado por una perspectiva que la reinterpreta ahora desde el punto de vista de lo vocálico. Mediante un obligado homenaje a la tradición que imagina a la mujer como una criatura corpórea, apolítica y canora, el revolucionario privilegio que Calvino otorga a lo fónico, le consiente dar un significado diverso a estas cualidades estereotipadas de lo femenino. En efecto, la mujer aparece ahora en escena para testimoniar la verdad de lo vocálico, la que lejos de ser una verdad abstracta como la de la razón, proclama simplemente que cada ser humano es un ser único, y que es capaz de manifestarlo con la voz, llamando al otro, contagiándolo y gozando, además de tal recíproca manifestación. En sustancia, se trata de una verdad –muy familiar por lo demás a la experiencia cotidiana del vivir– que afirma simplemente la unicidad y la relacionalidad de los seres humanos. En la sabia construcción del cuento de Calvino, esta relacionalidad se destaca netamente, puesto que emerge en contraste con el bullicio del reino, donde los sonidos de las cosas y de las voces de los hombres poseen igual estatuto ontológico de espías sonoros, esencialmente hostiles.

Amenazado por cada sonido, el rey está solo. Su soledad no tiene, sin embargo, el aspecto romántico de una existencia extraña al sistema y rebelde a su lógica. Por el contrario: está en el centro de ese sistema como parte y función suyas. Se vuelve crucial entonces que la voz femenina del canto, en el acto de revelar la unicidad de quien la emite, muestre al mismo tiempo el valor relacional de lo vocálico. Destinada al oído ajeno, la voz implica el ser escuchada; es más: implica una reciprocidad en el goce. Así, traspasando los confines de su control exclusivamente acústico, el rey es empujado a volverse él mismo una fuente sonora; repentinamente sordo al bullicio del reino, descubre un mundo nuevo en el que las voces humanas comunican unas a otras su unicidad. La escena se invierte: ya no se trata de interpretar un sonido para decodificarlo e interpretarlo sino de responder a una voz única que no señala otra cosa que sí misma. No hay nada de ulterior, nada detrás, de lo cual esa voz sería el vehículo sonoro, el signo audible, el síntoma acústico. Ella misma es la recompensa de comunicarse llamando irresistiblemente la voz del otro.

Descubriendo tener un cuerpo, una sola vida que vivir y ser una persona única lo mismo que cualquier otra, el rey que escucha, canta. Pero, entonces, obviamente ya no es rey sino un ser humano radicado en su condición ontológica fundamental. La simple verdad de lo vocálico hace caer las coronas sin hacer ruido.

Resumen / Abstract

Un análisis de la narración *Un re in ascolto* que deja ver una fundamental intuición antifilosófica del autor: estimulado por la falsedad constitutiva de los discursos políticos, el soberano todo-oídos, al contrario de lo que hace siglos la filosofía, dejando de lado lo semántico, concentra su atención en la vocalidad.

This analysis of Calvino's story Un re in ascolto reveals a basic antiphilosophical insight of the author: prompted by the inherent falsehood of political discourses, the hearkening king—contrary to the millennial practice of philosophy—discards semantics and focuses his attention on vocality