

ADRIANA CAVARERO: *Relating narratives. Storytelling and selfhood*, Routledge, Nueva York y Londres, 2000. 146 páginas.

Todo en Adriana Cavarero suena a música, literatura, retórica. En unas páginas que se recorren con la suavidad de una buena historia, la autora feminista italiana no cesa de introducir temas de gran calado para la teoría política, dejándose ayudar por grandes maestras como Hannah Arendt y Karen Blixen¹. Tragedias clásicas como la de *Edipo Rey*, personajes como Scheherezade, Ulises, Eurídice y Orfeo, cuentos de la propia Blixen, y alguna historia urbana contemporánea, enmarcan y sobrevuelan de un modo sugerente, en cada capítulo, el posterior despliegue argumentativo de nuestra autora.

Desde las primeras páginas, dedicadas a *Edipo Rey*, Cavarero denigra a la filosofía y a la teoría, maestras equivalentes de lo universal y abstracto. Seducidas sin remedio por la simplicidad de la esencia, ambas se acomodan entre sujetos ficticios, mayúsculos y excluyentes; desde el reino de lo visual, en la reflexión inmóvil, contemplan a las ideas en solitario, alejadas de la vida, blasfemando contra las apariencias, y cercanas, por tanto, a la desaparición. Esta lógica de muerte de la filosofía encuentra, para la tradición occidental, su punto de partida con el acertijo con el que la Esfinge amenaza al pueblo de Tebas. Al mortífero enigma, planteado de un modo definitorio —“¿qué animal anda con cuatro patas en la infancia, dos en la madurez y tres en la vejez?”—, Edipo responderá entronizando al “Hombre”, universal fantástico que omite su propio *quién*, que obvia a la Mujer y a las mujeres, a las existencias

únicas e irrepitibles que somos los seres humanos. De ahí que éste comparta lecho con su madre, pues Edipo, antes de arrancarse los ojos, no logra ver el incesto por no ser capaz, tampoco, de ver a Yocasta. La definición ha triunfado; la unicidad es expulsada. Así parece acabar hoy, para Cavarero, la misión filosófica de occidente, clamando al cielo con las cuencas oculares al aire por haber pretendido salvar a lo particular de la finitud, aboliendo lo accidental y contingente que es, al fin y al cabo, la vida.

Será, así, el arte femenino de la narración, de la mano de la política, quien eluda este tortuoso y trágico destino. Cavarero apuesta por cuidar lo impredecible, por asumirlo. Sigue a Arendt en una visión de la política como espacio plural de interacción de las existencias únicas, espacio de exhibición de apariencias, de relación con los otros y las otras en un encuentro frágil y arriesgado, pero vivo. La narración huye de las definiciones para mostrar las trazas de una historia (*story*) incontrolable, que muestra lo irrepitible de cada persona, sin necesidad de seres excepcionales.

El *qué somos* —que habita la definición— se revela múltiple en forma de *cualidades*, y conocerlo es una tarea que también asume la narración, tal y como hace la filosofía. Dichas descripciones, dibujadas durante siglos, no rozan sin embargo el *quién somos*. Este último escapa así a la definición verbal.

El deseo por escuchar la propia historia aflora, en este punto, como espontáneo e inevitable, suspirando por el *quién*. Se desea contar, escuchar de otro/a, lograr asir la unicidad propia y contemplar la unidad no esencialista, tampoco homogénea —ni mucho menos coherente—, de una historia en su detrás. Cavarero nos lo transmite de modo excelente con aquella cigüeña que el hombre del cuento de Blixen diseña

¹ Recordemos aquí el ensayo que la propia Hannah Arendt realizó sobre Blixen —conocida literariamente como Isak Dinesen—, recogido en: H. Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad* (1968), Gedisa, Barcelona, 2001.

con sus pasos, sin saberlo ni planearlo, en un inocente recorrido nocturno cuyas hue-llas contemplará, asombrado, a la maña-na siguiente.

Se trata de la aproximación al *quién* desde el relato de su *story*, siempre im-predecible.

Cavarero usa de los *tropoi*. En el caso de la migrante cigüeña, que para la *inven-tio* occidental transporta niños y relata fábulas, lo que nos interesa es que en ningún momento *hace*; es decir, no es autora. El arte del narrador, de esa otra necesaria, es el de relatar las pisadas del *quién* lo más fielmente posible. Estas pequeñas narrativas, tan cercanas a la propuesta de Richard Rorty ², pueden in-terpretarse como el libro de relatos de la humanidad que, para Arendt, conforma-ría la Historia (*History*; p. 124). Cavarero, huyendo de la eternidad de las mayúscu-las recalca, en cambio, la importancia del deseo de escuchar la propia historia *en vida*. Para ilustrar esta posición recurre a la Scheherezade de *Las mil y una no-ches*, donde la narración se desliga de la muerte, de la épica inmortal dominante desde Grecia. La legendaria reina cuen-ta historias (*stories*) cada noche —como si de sueños se trataran— al sultán viril y tirano, con el deseo principal de sobre-vivir, anticipándose en (y con) su relato a la muerte.

El pensamiento musical aflora en la

² Este autor propugnaría “un giro glo-bal en contra de la teoría y hacia la narrati-va”; también hacia la política. R. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 18, 87. Rorty, sin em-bargo, incluiría a la novela, mientras Cava-rero la rechaza, decantándose sólo por la narración a la hora de relatar las pequeñas *sto-ries* de cada cual. A pesar de esto, ambos autores se aproximan, por ejemplo, cuando el primero afirma que “es posible ver la vida de todo ser humano como un poema” (*ibid.*, p. 55), mientras para Cavarero “*the world is full of stories because it is full of lives*” (p. 143).

narración de una historia, contada en contextos y a gentes distintas para cada ocasión, interpretada una y otra vez de modo diverso. La vida es entendida, de esta manera, como eventos y acciones sin orden prefijado que se prestan al relato, y no como un texto donde hallar la Verdad y al que se deba guardar estricta y casta fidelidad. La *story* no se domina ni se posee; la historia del señor Clay, re-cogida por Cavarero a partir de un rela-to de Karen Blixen, muestra de maravi-lla cómo las opciones omnipotentes y autoritarias resultan rechazadas desde la narración.

Los narradores que desfilan por el li-bro —Tiresias, el poeta que hace llorar a Ulises, Homero... Edipo al final de su vida, cuando se agarra a sus niñas— son ciegos; en cambio, el filósofo —que con-templa— siempre ve más allá, instalado en esas ideas inamovibles e inaprensibles. Pero quien es ciego no ve las cosas nar-radas, ni a sus protagonistas, ni tampo-co —como el adivino Tiresias, como los profetas— puede intervenir.

En otro trabajo ³, Adriana Cavarero caracterizará lo visual como esa percep-ción de objetos que, situados frente a uno, carecen de capacidad de respuesta; fijando espacio y tiempo, la realidad se dibuja como presencia inmóvil, algo que nos deja una tradición occidental videocéntrica —además de dialéctica, añadiría—, no fonocéntrica. El poderoso tropo que puede ilustrarnos dicha crítica —ofrecido por Cavarero en *Relating narratives*— es el del poeta Orfeo según Hilda Doolittle; para esta última autora, el mago de las pa-labras es atrapado por lo visual y enmudece, de un modo repentino, durante su famoso regreso del Infierno. Cuando se gira, lo hace para contemplar y poseer a Eurídice, sin preguntar, sin escuchar, sin haberse molestado a contar ni ser cons-

³ A. Cavarero, “Politicizing theory”, *Pol-itical theory*, vol. 30, n° 4 (agosto 2002), p. 508.

ciente del infinito daño que le causará a su amada. La Eurídice de H. D. desaparecerá también, sí, pero se retirará plena de autonomía y capacidades, también de rabia, a la oscuridad privada de su nueva morada: el Hades —muy lejos, por cierto, de la *perfecta muerte*, sin memoria ni agencia, que imaginara Rainer Maria Rilke para ella.

El relato oral, que encanta el corazón y evoca imágenes para la *inventio*, es la base narrativa que, desde Blixen, reclama Adriana Cavarero. La importancia de los silencios, la suspensión de los relatos —recordemos aquél de Scheherazade que le da la vida cada amanecer—, la justa relevancia de quien escucha, supone una aportación retórica que no debe, sin embargo, llevarnos a rechazar de plano *lo escrito* como algo ajeno al acto comunitario de la narración; algo, esto último, que nuestra autora sugiere apoyándose en Walter Benjamin (p. 126). Aunque sea en la oralidad donde la *story* alcanza su libertad más pura, también el relato en voz alta puede estar atado a una Idea, a un Texto o a una Verdad. La libertad, por tanto, no procede tanto del substrato oral o escrito como de la actitud de acercamiento al texto que, como decíamos, en el caso de Cavarero es musical.

Algo más clara es la distinción entre narración y novela. Sin autor y apartada de la lógica causalista, leal a la Fortuna de los eventos, “la narración tiene el mérito de adherir el mundo humano y su espectáculo plural desde los hilos narrativos de esas vidas humanas que se dejan atrás” (p. 143). La novela, en cambio, es un producto humano fruto de un autor, donde los personajes se arrodillan frente a un rol que interpretar y el texto deviene inmovilidad sagrada.

Por otro lado, en nuestra lectura nos encontramos asimismo con narradoras que no son ciegas, como Emilia y Amalia, que son amigas. O Gertrude Stein y Alice Toklas, amantes. Irrumpe así tam-

bién otro aspecto retórico de la autora italiana, quien no cierra la puerta a los sentimientos, a las pasiones, aquéllas que el filósofo Platón identificaba con la debilidad del poeta y que, por ello, despreciaba. De este modo, otro de los artículos presenta la tesis según la cual el *quién* también se aprehende desde un ritmo secreto que se establece entre el *eros* y la narración, entre el lenguaje corporal —que acaricia, para tocar lo material del amor— y ese contar tu historia al *tú* amado/a, una y otra vez, sin preocuparnos por el texto, que deviene inesencial. Por otro lado Cavarero, desengañada de la moderna revolución sexual que trajo la pobre autarquía del *eros*, corre el riesgo de caer en la idealización del amor romántico, algo que ya fue duramente criticado por el feminismo negro respecto a las construcciones del feminismo blanco occidental.

Por último, de leer textualmente a Adriana Cavarero —como una novela o una teoría, como una imposición—, sus continuas auto-advertencias (pp. 58, 91) frente a los vicios del feminismo de la diferencia —es decir, aquéllos que entronizan y *sustancian* a la mujer frente a un polo masculino negativo— serían suficientes para convencernos de que ella no cede finalmente a estas tentaciones. Sin embargo, una lectura postcopernicana —más allá de lo que nos dicta su yo ejecutivo— nos muestra que la narración se convierte en “arte femenino”, las *stories* de mujeres parecen presentarse como símbolos, y los prejuicios contra los hombres se deslizan subrepticamente en una amistad masculina que se describe como anti-narrativa, en la que *ellos* hablan más de *cosas* —fútbol y coches (p. 62)— que de *stories*.

Las continuas entradas al deseo que se producen desde *Relating narratives*, la relevancia otorgada a los sentimientos y a las pasiones, su aproximación al mundo de la letargia y lo musical, también desafían la voz más visible de Cavarero, la que apuesta por el mundo externo

—a partir de una lectura a menudo parcial de Arendt— como único espacio político, y aparta, en apariencia, el mundo interno de los ciudadanos mediante una etiqueta introspectiva y psicológica.

Es ésta una obra, en definitiva, cuyo poso sugerente inunda de principio a fin al lector, desde sus diversas y ricas in-

terpretaciones hasta toda una actitud de profunda crítica al conocimiento occidental, y cuyas voces y perspectivas recorren estancias y vidas abandonadas por una *teoría* que Cavarero, en un estilo brillante, apuesta por politizar.

VÍCTOR ALONSO ROCAFORT