

En marzo de este año, el historiador y crítico literario Jean Starobinski (Ginebra, 1920) recibió la Medalla de Oro del **CBA**. Starobinski ha desempeñado un papel esencial en la revolución de la historia de las ideas y la teoría cultural que se ha producido en los últimos sesenta años, con estudios indispensables y de una calidad literaria extraordinaria sobre figuras como Rousseau, Montaigne o Saussure y temas como la melancolía o la Ilustración. Profesor emérito de la Universidad de Ginebra, miembro de varias academias europeas y americanas y doctor honoris causa en numerosas universidades, Starobinski continúa trabajando y publicando con gran intensidad.

por una psicología de la multiplicidad

ENTREVISTA CON **JEAN STAROBINSKI**

JUAN CALATRAVA

FOTOGRAFÍA LUIS ASÍN

Sin duda, su atípica formación resulta fundamental para entender la evolución de su pensamiento. Usted se tituló, sucesivamente, en Letras y en Medicina. ¿Cómo se articulan en su trayectoria intelectual esos intereses complementarios?

Crecí en Ginebra en el seno de una familia de médicos. Mi padre, que vino a Ginebra desde Rusia antes de la Guerra de 1914, era médico; mi madre estudió medicina y la hermana de mi madre era oftalmóloga. Por otro lado, mi padre también tenía intereses literarios y filosóficos. Sus amigos eran psicoanalistas o filósofos que participaban en la vida universitaria ginebrina, muy animada por aquel entonces. Los estudiantes polacos o rusos formaban parte de distintos grupos que organizaban vivos debates. Lenin había pasado por Ginebra, aunque mi padre sólo llegó a conocer su ficha médica en el departamento de Dermatología cuando Lenin ya se había convertido en un personaje importante. Un profesor vio la ficha de Lenin junto con la de Mussolini, que también había caído en manos de mi padre, y le dijo: «Destruye eso cuanto antes». Nunca me llegó a decir qué enfermedad de la piel sufrían Lenin y Mussolini...

Mi padre había traído de Rusia las grandes obras clásicas rusas y alemanas. Yo, además, leía regularmente las revistas a las que estaban suscritos mis padres, como la *Nouvelle Revue Française*, en una época en la que en Francia estaban pasando cosas muy importantes. En la biblioteca del museo accedí al *Minotaure* de Skira, dominado por Breton y Picasso durante la época de su gran amistad. Empecé mis estudios con una licenciatura en letras clásicas: latín y griego. Gran parte del estímulo para ello me vino de Marcel Raymond, que conocía a mi familia y deseaba incluirme entre sus estudiantes. Por entonces acababa de publicar su libro *De Baudelaire au Surréalisme*. Gracias a Albert Thibaudet tuve acceso a esa especie de presencia actual de la literatura francesa. Los autores franceses venían a Ginebra de visita o para quedarse, como es el caso de Michel Butor.

Durante tres años, mi formación se limitó al campo de la literatura hasta que, en 1942, aprobé la *Licence es-Lettres*. Entonces tuve que elegir entre ser profesor en un colegio, al igual que algunos de mis amigos, entrar en la plantilla de alguna revista (como otro amigo, que llegó a ser redactor de *Labyrinthe*), o bien seguir la dirección marcada por mi familia. Finalmente decidí orientarme hacia la Medicina, pero no sin iniciar al mismo tiempo cierta actividad como crítico de poesía para algunas revistas suizas muy activas, pues durante la guerra muchos poetas franceses



Desde muy pronto me atrajeron los estudios relacionados con la arqueología de la conciencia y me interesé por autores que ya no gozan de gran favor, pero que en aquel entonces eran importantes para mí.

publicaban sus poemas en Suiza. Por otro lado, la medicina no me parecía reñida con una carrera literaria, o incluso filosófica. El caso es que estudié medicina entre 1942 y 1948 al tiempo que producía textos literarios, traducciones de Kafka, estudios sobre algunos problemas relativos a la poesía... Entonces me ofrecieron colaborar, en el terreno médico y filosófico, en la revista *Critique*, creada en 1946 por George Bataille y Eric Weil. De este último se habla hoy menos: estudió con Cassirer, con una fuerte formación alemana. Era un burgués muy en contacto con los miembros del Instituto Warburg (Fritz Saxl era uno de sus amigos).

Desde muy pronto me atrajeron los estudios relacionados con la arqueología de la conciencia y me interesé por autores que ya no gozan de gran favor, pero que en aquel entonces eran importantes para mí. Estoy pensando en Carl Gustav Jung y, en particular, en su libro *Introduction à l'essence de la mythologie*, escrito junto a C. Kerényi, un investigador de origen húngaro especialista en el mundo griego. Me interesaba el mito de la catábasis, el descenso a los infiernos, la travesía del mundo oscuro... En todo ello había cierta convergencia con el interés de los surrealistas o de los románticos, tema del que se ocupaba, por ejemplo, Albert Beguin. Hubo entonces una mezcla de elementos muy seductores, recuerdo haber entregado a la revista *Domus* un texto sobre las arquitecturas de Kafka... Por cierto, que en Ginebra conocí a una familia alemana de Berlín, los Maras, que hablaban admirablemente el *Hochdeutsch*. Cuando se fueron de Ginebra mantuve correspondencia con ellos. Mucho más tarde me di cuenta de que Felice Maras era en realidad Felice Bauer, la novia de Kafka, motivo por el cual tengo en mi biblioteca *El médico rural* con la firma ex libris de Felice, algo extraordinario. Cerca de nosotros vivía también Robert Musil, a quien mi padre no llegó a tratar, pero cuyo certificado de defunción extendió en abril de 1942. Así era la Ginebra de la época de la Guerra.

Mis estudios de medicina siguieron su curso hasta que ocurrió algo que me hizo decantarme por la literatura. Acababa de completar todos los ciclos de la carrera y de obtener el título de médico cuando conocí en Francia, en los encuentros que se celebraban en Royaumont, al crítico de origen belga George Poulet, que acababa de ser contratado como profesor en la Johns Hopkins University de Baltimore. Me ofreció un puesto allí que me garantizaba lo justo para la supervivencia. Me dije a mí mismo que Baltimore era un gran centro en el que se desarrollaba la historia de las ideas, bajo la herencia de Lovejoy y con otros grandes investigadores en historia de la medicina y filosofía: un centro realmente europeo en medio de Estados Unidos. Allí puede redactar un libro sobre Rousseau y las partes más importantes de otro sobre Montaigne en torno a los temas de las falsas apariencias y las máscaras. Además se daba en la Johns Hopkins de entonces otra convergencia de elementos que ha desaparecido ya: el *history of ideas club*, que concebía la historia de las ideas como un lugar de encuentro entre distintas disciplinas. Siempre me he sentido un viejo adepto a la historia de las ideas.

Justamente quería preguntarle sobre esta importante cuestión. ¿Qué cree que queda hoy de aquella renovadora *history of ideas* que usted conoció en Baltimore? ¿Piensa que sus planteamientos esenciales siguen siendo válidos?

Hubo muchas cosas interesantes que salieron de la historia de las ideas. Foucault cuestionó su validez hablando de una arqueología de la conciencia. Pero cuando estudiamos los últimos textos de Foucault da la impresión de haberse reconciliado con algunos postulados de la *history of ideas*. También hubo muchos malentendidos. El trabajo del propio Foucault, que se declaraba enemigo de la historia de las ideas, supone una gran competencia filológica, filosófica, incluso científica...

En los inicios de su obra, la convergencia entre letras y medicina se articula sobre un gran tema del pensamiento occidental que ya no abandonará nunca y al que dedica su tesis doctoral: me refiero a la melancolía, una cuestión central que ha atraído igualmente la atención de otros muchos intelectuales contemporáneos (recordemos, por ejemplo, la obra de Panofsky, Saxl y Klibansky, o las contribuciones, tan diferentes por otra parte, de Michel Foucault, Giorgio Agamben, Jean Clair o Roger Bartra). ¿Podría hablarnos de lo que ha significado para usted la reflexión sobre la melancolía?

Este tema suscitó mi interés a partir de diversos maestros e inspiradores. Me llamaba la atención, por ejemplo, la fenomenología psicológica de Binswanger que, a su vez, se declaraba inspirado por Heidegger (lo que, por otra parte, no es mi caso): trataba de buscar las raíces del estado de la conciencia caracterizado por la falta de límite... Durante el único año en que fui psiquiatra, en el Hospital de Lausana, comenzamos a experimentar con los triciclistos. Aprendimos que a partir del momento en que el medicamento hacía efecto había que tener mucho cuidado con los posibles impulsos que se despertaban, con el ímpetu imprevisto en la conciencia melancólica (sentimiento de distancia, de inmovilidad, de encarcelamiento...). La fenomenología trataba de conceptualizar las actitudes ante lo real, ante lo que la conciencia considera «lo real». Esto me llevó del estudio de la melancolía a ciertas figuras míticas de la liberación de la melancolía. Algunos textos románticos, de Hoffmann, por ejemplo, fueron extremadamente reveladores para mí, como *La princesa Brambilla*. En este contexto se encuadra también mi reflexión sobre Baudelaire incluida en el libro que publiqué en 1970, en la colección *Les Sentiers de la Création de Skira, Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Son estudios sobre el comportamiento de la conciencia, sobre actos de conciencia que modifican la relación con la situación, con el mundo. Me interesaron mucho a pesar de no tener relación directa con la melancolía. Eso es lo que me llevó a implicarme en una exposición en el Louvre, *Le geste du don*, centrada en ese tipo de don que se produce de arriba abajo, en el que el superior ofrece algo al inferior, antes que en la ofrenda, el don que va del inferior hacia el superior. Eso es lo que Gombrich no entendió cuando publicó una crítica muy poco amistosa de mi libro en el *New York Review of Books*. Me reprochaba que no apareciera ninguna imagen del don de los Reyes Magos a Cristo: pues bien, ocurre que yo no quería entrar en la historia de las ofrendas (como es el caso del regalo de un inferior a Dios), sino que prefería centrarme en otras acciones de misericordia.

Una de sus grandes aportaciones es, sin duda, el haberse atrevido a abordar la gran complejidad de la relación entre psicología e historia, haber reivindicado la pertinencia de los aspectos psicológicos en el análisis de las obras literarias o artísticas. Recuerdo, por ejemplo, el gran impacto que me causaron sus renovadores análisis de la obra de Racine y de Corneille, en *L'Oeil Vivant*. ¿Puede hablarnos sobre este problema, sobre las dificultades, tanto metodológicas y conceptuales como las derivadas de la especialización académica consolidada, que tuvo que afrontar para ello?

A este respecto, habría que recordar, por ejemplo, la figura de George Poulet, que se interesó principalmente por los actos de la consciencia que tienen lugar más allá de cualquier estructura formal. También pueden incluirse, dentro de esa nueva crítica, los textos de Roland Barthes, que no era muy apreciado por el *establishment*. Pero, sobre todo, hay un personaje que jugó un papel importante tanto para Barthes como para mí: me refiero a Gaston Bachelard, un historiador de la ciencia que trató el tema de la imaginación de los elementos en sus cursos en la Sorbona. Ciertamente, había una parte de la academia que quería mantenerse fiel a ciertos métodos muy canónicos, pero también se produjo un amplio grado de apertura hacia problemas como el estudio del factor social, la estructura lingüística o las cuestiones de estilo, muy vinculadas con los famosos formalistas rusos. Estos últimos eran bien conocidos por investigadores a los que traté en la Johns Hopkins, como Leo Spitzer. En este sentido, tanto la lingüística como, sobre todo, la semántica histórica pasaron en cierto momento a formar parte de mi bagaje. Comprendí que era necesario tener en cuenta la evolución del sentido de las palabras, de la creación de nociones. Todo ello planteaba la cuestión de la actitud con respecto al mundo, con respecto al otro, a partir de las estructuras lingüísticas.

Eso nos lleva a lo que creo que es otro de los aspectos más relevantes de su obra: la importancia que otorga al rigor más exacto, a la mayor precisión en el uso de las palabras, pero, sobre todo, al significado histórico, evolutivo más que etimológico, de las palabras. Está claro que para usted las palabras no son meros vehículos de transmisión sino que, debidamente interrogadas sobre su historia, aportan un verdadero valor de conocimiento. Por citar sólo dos ejemplos, tanto en *Le remède dans le mal* como en su libro sobre Baudelaire la cuestión de la evolución terminológica ocupa un lugar central.

Existen las palabras. Existen las imágenes. En mi estudio sobre Baudelaire se trata de ambas. Recuerde las imágenes de estatuas: hay figuras que son lugares comunes, *topoi*, que hay que saber reconocer. La estatua en un parque, por ejemplo, fue el tema de una conferencia que di para los Amigos del Museo del Prado y en la que partí de la estatua de Venus que aparece en las *Ofrendas a Venus* de Tiziano. Traté de mostrar que había una filiación, a través de Rubens, hasta la *Estatua en un parque* de Watteau o ciertos dibujos de Fragonard, pasando por Baudelaire, Verlaine y la estatua caída o incluso un poema del joven Rimbaud sobre el tema de la estatua en el parque, entre otros casos. Evidentemente, la tentación de hacer un estudio temático es grande, pero lo importante es saber cómo la figura, el motivo, se despliega. Hay otros muchos temas que nos llevan a reflexionar sobre la sociedad y la naturaleza, pero en este ámbito no hay que ser exhaustivo: basta con ser ampliamente comparativo. Otro motivo que me interesa

Tanto la lingüística como, sobre todo, la semántica histórica pasaron en cierto momento a formar parte de mi bagaje. Comprendí que era necesario tener en cuenta la evolución del sentido de las palabras, de la creación de nociones. Todo ello planteaba la cuestión de la actitud con respecto al mundo, con respecto al otro, a partir de las estructuras lingüísticas.

es, por ejemplo, el de la fábrica al lado del agua, que contamina las aguas de un río: en el siglo XIX el molino está presente en numerosos escritores ingleses y alemanes, encarnando la idea del dominio del hombre sobre la naturaleza en lo que tiene de fuerza destructora. Las preguntas que uno se hace tienen que ir lo más lejos posible en la exploración de un tema.

Para mí, que soy historiador del arte, usted fue, en primer lugar, el autor de *L'invention de la liberté* y de *1789. Les emblèmes de la raison*, dos libros que nos abrieron los ojos a un nuevo siglo XVIII, que nos devolvieron toda la riqueza y complejidad de una centuria artística enormemente simplificada por la historiografía tradicional.

Quizás la clave resida en que yo me propuse analizar conjuntamente a los artistas y a los filósofos, como John Locke, poner el arte en paralelo con otros aspectos culturales diversos... Actualmente continúo trabajando sobre Diderot y me doy cuenta de hasta qué punto es pertinente su manera de abrirse a la diversidad, sin necesidad de aspirar a reencontrar la unidad, en una especie de coherencia viva. Es una psicología de la dispersión, de la multiplicidad.

En *1789. Les emblèmes de la raison* presentó un verdadero mosaico de artistas (incluyendo músicos, escritores...), temas, problemas, ciudades, géneros... que desplegaban, en torno a esa fecha mítica, toda la complejidad artística de finales del XVIII, y lo hizo dándole a su libro una estructura tan fragmentaria y multiforme como los propios fenómenos que analizaba.

Sí, eso fue iniciativa de un amigo, Yves Bonnefoy, que tuvo la idea de hacer una serie de libros sobre determinados momentos en el tiempo. Él ya había escrito el correspondiente a la Roma de 1630. Me di cuenta de que 1789 suponía la eclosión del neoclasicismo, algo de lo que había hablado poco en *L'invention de la liberté*; además, por aquel entonces me interesaba la obra de poetas como André Chenier y otras figuras del momento.

Recuerdo también un texto suyo, *Diderot dans l'espace des peintres*, que a pesar de su brevedad (se trataba de una contribución a un catálogo de exposición, aunque después ha sido publicado separadamente) condensaba, en mi opinión, su modo de ver el arte y la estética del siglo XVIII.

Mi próximo libro, que trata sobre Diderot, incluirá este artículo que usted menciona.

No puedo dejar de preguntarle por la gran tríada Rousseau-Montaigne-Baudelaire, de la que han surgido sendos libros que, según ha afirmado en diversas ocasiones, no pueden entenderse de manera separada sino como hitos de una reflexión global sobre la relación entre la verdad y las apariencias, sobre el tema de la «máscara».

Los libros sobre Montaigne y Rousseau fueron creciendo casi al mismo tiempo, pero la publicación del dedicado a Montaigne fue retrasándose, no sé por qué razón. Cuando estaba en la Johns Hopkins tenía un proyecto muy elaborado pero que terminó reduciéndose debido a la enorme cantidad de tiempo que hubiera requerido. Se trataba de un estudio de «los enemigos de las máscaras», en el que pretendía analizar un autor por siglo. Del siglo XVI, Montaigne; del XVII, La Rochefoucauld. Rousseau iba a ser el autor del siglo XVIII: él es realmente el enemigo de las máscaras. El XIX me interesaba mirarlo a través de Stendhal, también enemigo de las máscaras y de los hipócritas, pero que

sin embargo inventa repetidamente máscaras para sí mismo. En cuanto al siglo xx, no estaba seguro: pensaba quizás en Valery. También planeé un estudio sobre Freud y su metodología.

Una cuestión a propósito de la música. En 1789 ya incluía usted un análisis sobre *La flauta mágica*, y uno de sus últimos libros, *Les Enchanteresses*, está dedicado a la ópera y a la cuestión de la relación entre música y palabra.

En diversas ocasiones me habían pedido que escribiera estudios para los programas de la ópera. Por otra parte, está el problema en torno a la ópera que en el siglo xviii plantea Rousseau a propósito de Lully, de las heroínas de Torquato Tasso (Armida...) y que constituye una cuestión central. Por lo que respecta a mi relación personal con la música, siempre he valorado la experiencia musical que me dieron los conciertos de Ernest Ansermet, que era el director de los ballets rusos, pero lo cierto es que nunca he sido un aficionado a los grandes espectáculos operísticos. Hay gente que viaja para ver grandes escenificaciones de ópera; yo soy sobre todo un «escuchador» de la música. Tengo, sin embargo, el problema de que no puedo percibir bien la acústica del cine —y eso que tengo bastante bien el oído todavía— lo que me hace preferir el cine mudo...

Usted ha escrito sobre la ópera como una especie de lugar de reencuentro de la unidad perdida.

Sí, es el caso de Mozart con *La flauta mágica*. No hay que olvidar, por otra parte, el papel de los escenógrafos en este aspecto. Pero esto ya es tema para uno de mis hijos, que es profesor de historia de la música en la universidad de Lausana. No he asistido a muchas óperas últimamente, pero tuve experiencias maravillosas

con grandes puestas en escena en los años cincuenta y sesenta (de Giorgio Strehler, por ejemplo). Ahora soy más bien un dilettante en este tema.

Ha hecho usted alguna referencia al libro que prepara sobre Diderot. ¿Podría avanzarnos algo sobre esta próxima obra?

Se trata de un libro que ha sido escrito a lo largo de muchos años. Diderot es un personaje a la vez universal, disperso y nostálgico. Su gran tarea fue la *Enciclopedia*, esa reunión de los discursos y los saberes. He titulado el libro *Un diable de ramages*. «Ramages» es una expresión que usa Diderot en *Le neveu de Rameau* [el sobrino de Rameau] y que se refiere al canto de los pájaros. Es una palabra a la vez peyorativa y positiva. Remite a la naturalidad del pájaro que habita entre los árboles y cuyo canto desaparece con el sol... Pero también alude a la artificiosidad del lenguaje utilizado por los *mondains* en los salones, al lenguaje artificial.

Mi libro sobre Diderot tendrá también mucho que ver con la cuestión de la relación con la palabra de los otros, con el deseo de instaurar un diálogo, de mezclarse con la palabra ajena, de responder a los demás, de colocarse en su lugar, de apropiarse de su palabra. Todo ello está vinculado a la esperanza de una unidad en el futuro. Es esa idea de futuro que propone a Falconet como un concierto de flautas para la obra del genio: una vía de futuro que aún no está ahí pero que nos autoriza a buscar entre la pluralidad presente más allá de la unidad, más allá del placer, más allá de la verdad. Para Diderot no existe una religión del porvenir, pero sí la idea de que con el tiempo —una expresión que aparece a menudo en sus escritos— algo saldrá del esfuerzo humano, la idea de que la posteridad nos juzgará, una proyección hacia el futuro con una dimensión de espera constante. El libro termina con la imagen de Diderot contemplando un río que desciende de una montaña.

© Juan Calatrava, 2009. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento — No comercial — Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

LAS HECICHERAS: PODER Y SEDUCCIÓN EN LA ÓPERA, Madrid, Akal, 2008

RETRATO DEL ARTISTA COMO SALTIMBANQUI, Madrid, Abada, 2007

EL OJO VIVO, Valladolid, Cuatro, 2004

MONTESQUIEU, México, Fondo de Cultura Económica, 2000

REMEDIO EN EL MAL, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000

RAZONES DEL CUERPO, Valladolid, Cuatro, 1999

1789: LOS EMBLEMAS DE LA RAZÓN, Madrid, Taurus, 1985

ACCIÓN Y REACCIÓN: VIDA Y AVENTURAS DE UNA PAREJA,

México, Fondo de Cultura Económica, 2001

JEAN-JACQUES ROUSSEAU: LA TRANSPARENCIA Y EL OBSTÁCULO, Madrid, Taurus, 1983

LA POSESIÓN DEMONIACA, Madrid, Taurus, 1976

LA RELACIÓN CRÍTICA, Madrid, Taurus, 1974

HISTORIA DE LA MEDICINA, Madrid, Continente, 1965

HISTORIA DEL TRATAMIENTO DE LA MELANCOLÍA DESDE LOS ORÍGENES HASTA 1900, Madrid, Sadad, 1962

MEDALLA DE ORO DEL CBA A JEAN STAROBINSKI

12.03.09

PARTICIPANTES **JUAN CALATRAVA • JEAN STAROBINSKI**

ORGANIZA **CBA**

COLABORA **PRO HELVETIA**