

Jean Starobinski: razones del cuerpo, razones del crítico

«¿Cómo expresar con palabras las emociones del cuerpo?». VIRGINIA WOOLF.

En su época de crítico, a François Truffaut le parecía que para que una película estuviera lograda, tenía que expresar simultáneamente una idea del mundo y una idea del cine. Salvando todas las distancias y haciendo los reajustes pertinentes, no es difícil aplicar esta declaración a cualquier tipo de creación o producción; eso sí, sin olvidar –para que la cita no parezca trucada– que se trata de un primer momento en la relación del cineasta con las películas: más tarde, sólo apreciará aquellas que transmiten o la alegría o la angustia de hacer cine, es decir, las obras que «vibran». Si aceptamos esta esquemática, pero sentida, declaración de Truffaut, las presentes *Razones del cuerpo* de Jean Starobinski pueden inscribirse, con todo derecho, entre las obras plenamente logradas: ofrecen una (variada y matizada) idea del mundo; ofrecen también una noción de la literatura a través de los textos evocados; además, su escritura se nos ofrece como creación personal de una riqueza sorprendente. Si hay en el panorama cultural francés, o en lengua francesa, una crítica que *vibre* es sobre todo la de Starobinski.

Los textos aquí reunidos pueden dar una idea de sus variados campos de interés, que, por otra parte, tan generosamente comenta en sus entrevistas, a menos que

sea una manera más de esquivarse, como suele decirse, o de aportar precisiones para no crear falsas expectativas. La –para sus fieles lectores, desesperante– dispersión de los artículos, previa a la recopilación unificadora parece sugerir una mallarmeana composición fragmentaria de un Libro que diera cabida a un universo temático coherente e infinitamente desarrollado. Con toda seguridad, cualquier texto por él escrito tiene asignado un lugar en esa composición global: no basar su trabajo en teorías o métodos dogmáticos le libra de tener que renegar de ciertos momentos o escritos de su pasado; en vez de tachar, Starobinski retoca, precisa, añade, matiza, desarrolla, abre sus textos. El primer párrafo de la «advertencia» o «aviso» de la edición de 1970 de *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, nos lo ilustra: «Con relación a la edición anterior (1957), el texto que publicamos aquí presenta numerosas modificaciones de detalle. No obstante, los cambios no afectan a la obra en su estructura de conjunto»; además, enriquece esta reedición con siete estudios sobre Rousseau publicados entre 1962 y 1970 en diversas revistas. En el extremo opuesto, cuando le parece que la obra no va a necesitar esos retoques, sólo da ciertas pistas para que el lector lo complete; una nota al

final del *Retrato del artista en saltimbanqui* nos remite a cuatro artículos, publicados en tres revistas y un libro colectivo: «Me limitaré a indicar algunos trabajos míos que pueden ser considerados como un complemento de este volumen».

El propio Starobinski ha calificado de «melancólica» esta tarea que consiste en retocar, perfeccionar la obra: «El melancólico no acaba nunca». De ahí la elección del *ensayo* como forma, por ser el género literario más libre, bajo la advocación del lema de Montaigne («Voy indagando e ignorando»), con todo lo que implica de riesgo, insubordinación, con su carácter «peligrosamente personal». A lo largo de sus diversos ensayos, cortar y pasar a otra cosa no significa para él establecer compartimentos estancos o claramente diferenciados; ese ‘otra cosa’ no es forzosamente tan distinta de la anterior, ni tan absolutamente ajena a la anterior: no es más que un arte de cultivar la elipsis, que, en realidad, «refuerza la sintaxis», no la trastorna; es decir, contribuye a su desarrollo coherente, evitando la posible aridez del tratado, favorece o permite el «movimiento» perpetuo del autor. Él mismo nos indica, tras ese viaje que suele efectuar por la historia de las palabras —«es muy útil volver la mirada hacia las etimologías y sus orígenes»— el verdadero sentido: *ensayo* procede de *exagium*, ‘peso’; *ensayar*, deriva de *exagiare*, que significa ‘pesar’; como voz próxima se encuentra *examen*, propiamente ‘fiel de la balanza’, ‘acción de pesar’; también es voz próxima *enjambre*, del latín *examen*, ‘muchedumbre de abejas que salen a formar una nueva colonia’. Es decir, que el ensayo es el ‘peso exigente’, el ‘examen atento’, pero es también el enjambre verbal que se libera.

Lejos de aislar, separar, cultivar la discontinuidad, lo que Starobinski busca es es-

tablecer, como indica el título de uno de sus libros más conocidos, una «relación»: «Uno de los primeros actos de la crítica, es la elección del objeto, y esta elección dista mucho de ser un simple recorte: antes bien, despierta un conjunto de relaciones; el objeto está puesto en futuro; es la expansión ilimitada de esas relaciones. Tal vez sea necesario un inicio, es decir, un primer indicio textual, que muestre que *ahí* hay algo que merece la pena que nos detengamos, para intervenir, para llevar a cabo un acto de interpretación. Un segundo texto creará ya una tensión diferencial, y confirmará la legitimidad del tema abordado». Esta *tensión diferencial* que Starobinski busca en los textos que coteja, acerca, superpone, también la busca el propio lector de Starobinski; ahí radica precisamente una de las dificultades del lector del crítico que se limite a unos pocos de sus textos —debido en parte a la dificultad en que se encuentra de reunirlos materialmente—, pero, con toda seguridad encontraríamos en cada uno de ellos, sin seguir forzosamente el orden cronológico, cómo nos sugiere el punto de partida de otro, a la manera de temas engarzados, ensartados, que se le van ocurriendo al término (al menos, así parece presentarlo) de cada uno de sus trabajos... De ahí el carácter inagotable de su obra que, ya desde un principio, parte de dos puntos más o menos simultáneos: el primero de ellos, la *literatura* será constante, como campo de interés para el crítico, pero también como campo en el que se inscribe su propia obra, su creación; el otro, partiendo de la medicina, variando, o ampliándose, pasará por la historia de la medicina, el psicoanálisis, la historia de las ideas,... que preferirá reducir a la palabra *saber*. Es cierto que a la vez que proliferan las obras de interpretación en nuestro tiempo, los trabajos del intérprete tienden a con-

SALUD MENTAL Y CULTURA

vertirse en literatura, o al menos, están fuertemente contaminados de literatura, pero él confiesa que, en sus mejores momentos, se ve llevando a cabo una buena labor en los dos campos: literatura y saber.

A diferencia del tratado en que se expone un sistema, el ensayo de Starobinski se ve libre de la preocupación de exhaustividad que podría convertirse en una traba, un obstáculo obsesivo que retrasa el «despliegue del ritmo sensible del pensamiento», de esa amenidad, esa agilidad deslumbrante que caracteriza sus escritos. No se trata de «decirlo todo», de catalogarlo todo, sino de sacar el máximo partido posible de lo que se ha conseguido traer a la luz a través de las distintas calas efectuadas. A las lagunas que puedan resultar de este proceder, habrá que añadir su convicción de que es cierto que se transmite interpretación, pero que ésta lleva siempre en sí un residuo sin interpretar, porque el sentido se marchita cuando se pretende haberlo recorrido de cabo a rabo: «El sentido vive por su coexistencia con un resto no interpretado; vive si se declara incompleto, haciendo esperar un aumento de sentido, que al lector corresponde proseguir sin pretender por ello agotarlo. Siempre he desconfiado de las interpretaciones que, una vez atadas, tienen la ambición de ser totales y definitivas»; y en otro momento: «Aspirar a una comprensión íntegra, es no comprender».

El título que acoge estos textos anuncia ya, obviamente, la orientación: el cuerpo y sus razones, sus razonamientos («el *cuerpo* tiene razones que la razón...»); pero también sus cálculos, sus artimañas, las argucias de un novelista con los cuerpos de sus personajes, las cuentas que éstos se hacen con sus objetos de seducción, de ocultación, de desenmascaramiento, de desvela-

miento, es decir, de sufrimiento; también esa incómoda o problemática relación con el propio cuerpo, o incluso la incapacidad de sentirlo... Cuerpo, razón y mente: estos ámbitos y las relaciones que entre ellos se tejen están presentes a lo largo del libro. Asimismo, encontraremos las formas a que nos tiene acostumbrados Starobinski, aunque puedan echarse de menos sobre todo sus descripciones o lecturas de cuadros, grabados o imágenes, tan sugestivas a la vez que detalladas, que abren los ojos del lector de tal manera que nos recuerdan, invariablemente, dos situaciones juliovernescas: antes de cegar a Miguel Strogoff con un sable al rojo vivo (prescindimos de la emotiva escena en que se enmarcan esas palabras), el emir le apostrofa: «¡Mira con todos tus ojos! ¡Mira!». Cerca ya de del punto en que van a iniciar el *viaje al centro la tierra*, el profesor Lindenbrock ha llevado a su sobrino, que padece vértigo, a lo alto de un campanario; una vez allí, el tío, sacudiendo al joven que ha cerrado los ojos, le exhorta: «¡Mira y mira bien! ¡Hay que tomar lecciones de abismo!». Mirar intensamente, como si no fuéramos a ver más, al menos el mismo espectáculo, escoger (es el gesto de Miguel) una escena que merezca la pena recordar en la ceguera; aprender a ver en profundidad, acostumbrarse o aspirar a las «altas contemplaciones», agotar en lo posible la superficie de la imagen, interrogarla hasta que entregue el mensaje (?) que esconde: ¿quitarle la máscara? En este sentido, pueden verse por ejemplo, 1789: *Los emblemas de la razón*, *La invención de la libertad*, *Retrato del artista en saltimbanqui*, la detallada lectura de la portada de la *Anatomía de la melancolía* de Burton (en «Habla Demócrito»), o «La visión de la durmiente» (en *La posesión demoníaca*).

«El filósofo acostado» con que se abre el conjunto de textos de Starobinski es una buena muestra de su manera de sugerir, con toda sencillez, vías y fuentes. Es también un buen ejemplo de su manera de entrar en materia, de atacar –en sentido musical– el tema, sin largas introducciones o justificaciones, sin precauciones retóricas: «Sócrates, en el mito, tras haber descrito la tierra superior y el mundo infernal, invita a sus amigos a despedirse ‘de los placeres del cuerpo y sus adornos’. Después de lo cual, se dirige al baño para prepararse a tomar la cicuta». De esta manera, pausada y decidida, sale Starobinski a escena en sus textos, como un discreto recitador-narrador, que cede la(s) palabra(s) a los testigos convocados: ya se trate de M. Schiff, Valéry, Flaubert, o el variado conjunto de quienes tienen algo que aportar al tema elegido; en este caso, después de Sócrates, seguirán Descartes, Diderot, Maurice de Guérin, Charles Lamb, Valéry, Tolstoi, John Cowper Powys, Supervielle y Michaux, pretextos para una relación, una visión, una reflexión plenamente personales.

A título ilustrativo, compárese con otros inicios, a través de tres ejemplos:

1. «En uno de sus *Cahiers*, Paul Valéry anota apresuradamente: [...]», sigue la cita que le sirve de punto de partida para la redacción de su «Breve historia de la conciencia del cuerpo».

2. «Casi al principio de su primer Cuaderno, que titula *Cuaderno de bitácora*, Valéry anota estas líneas, con letra rápida y a ratos difícil de leer: [...]: de la misma manera, aparece luego la cita-pretexto («El señor Teste frente al dolor»).

3. «Un día de verano, Carlos Bovary hace una visita a la granja de Les Bertaux. Emma le ofrece una copita de curaçao, brinda con él y vuelve a su labor: [...], y ya

sin transición, inicia su «Lectura del cuerpo en *Madame Bovary*» a través de la «Escala de las temperaturas».

En pocas ocasiones se habrá asistido a un uso tan funcional, tan pertinente y a la vez tan sugestivo de las citas: parafraseando a Unamuno, puede decirse que todas ellas vienen «como estrobo al tolete para sujetar el remo –aquí pluma– con que» rema en sus escritos.

En la «Entrevista» encontramos ya los elementos fundamentales de la biografía intelectual de Starobinski. Y en el caso de sus entrevistas (prescindiendo de las inevitables repeticiones puntuales) hay que destacar que se trata de un aspecto significativo más, de un apartado tan apasionante para el lector como los demás, que no por ello ha de caer en el entusiasmo de ese personaje de Gide (en *Paludes*) que le pide a un amigo escritor que le lea sus notas: «¡Léalas! Es lo más divertido; se ve así lo que el autor quiere decir mucho mejor que cuando lo escriben después» en sus libros. En ellas, Starobinski hace balance, sintetiza, pone permanentemente en relación. Habrá que esperar la publicación de un conjunto de artículos dedicados a los escritores de la Suiza de habla francesa para encontrar un momento de expansión más personal. En el volumen titulado *Table d'orientation* (haciendo alusión a esos paneles o mesas descriptivos, explicativos, situados en los miradores que se encuentran ante soberbios paisajes, lagos, cadenas montañosas, ...) justifica la presencia exclusiva de escritores o temas suizos: «La fisonomía de este libro se debe a mi educación y a mis gustos, a mis vínculos de amistad y gratitud, es decir a huellas de la memoria que inducen a escribir con más cariño, a veces también con más deferencia».

En la entrevista que aparece en estas

SALUD MENTAL Y CULTURA

Razones del cuerpo, las aclaraciones o explicaciones de Starobinski están más relacionadas con la medicina, la melancolía, la enseñanza de la historia de la medicina, ... lo cual es perfectamente lógico si tenemos en cuenta que se publicó en una revista dedicada a *Médecine et hygiène*. Cabe destacar el programa que adelanta para el Instituto de historia de la medicina de Ginebra, en el cual incluye epistemología, ética, instituciones locales, historia de las teorías, de la técnica, de la enseñanza médica, historia económica, etc. Es decir, una serie de materias que, aunque aparentemente ajenas, ayudarían a comprender el desarrollo, la presencia en la sociedad y el futuro de la medicina. Plan ambicioso y que enseguida se calificaría de utópico, ... si no lo expusiera Starobinski: no en vano se ha dicho que «él solo es ya todo un equipo de reflexión». Puede completarse la lectura de este diálogo, en el que las preguntas dan inmediatamente lugar a un amplio y completo desarrollo –sin arrogancia alguna por su parte: en el número de enero de 1997 de la misma revista, no vacilará en contestar «No lo sé» o «¿Cómo saberlo?» cuando no tiene la respuesta concreta– con la lectura del estudio de Fernando Vidal, «Jean Starobinski: una historia cultural de la conciencia», estupenda síntesis de un itinerario, de una obra en constante expansión, que sirve de prólogo al libro.

Tres artículos, cuyos títulos contienen ya la disyunción, se proponen por una vez, deslindar, establecer las diferencias para tratar de comprender su relación: «Lenguaje poético y lenguaje científico», «Medicina y antimedicina», «Medicina y racionalidad». Los dos últimos, en cierto modo complementarios, intentan aportar respuestas a una serie de cuestiones que acucian a la ciencia médica: «¿En qué es la medicina

una ciencia racional? ¿Desde cuándo? ¿Aún hoy, no sigue necesitando progresar hacia una mayor racionalidad?» Una vez planteada la pregunta, localizados los problemas contemporáneos, Starobinski suele hacer intervenir al historiador de la medicina, que es a la vez –no hay que olvidarlo– filólogo, para comprobar cómo, a pesar de la distancia en el tiempo y la diferencia de circunstancias históricas, ya en el pasado se esboza una situación presente. Irá recorriendo brevemente la historia de la medicina para llegar a considerar las razones esgrimidas por quienes, nostálgicamente, desconfían de la racionalidad. Aunque más importante le parece la acusación según la cual la ciencia ejerce una violencia indebida sobre la naturaleza, y el miedo, el vértigo que despiertan los últimos avances en biología o genética en quienes los hacen posibles; pero no es ese miedo de sí mismos lo que introduce un temblor de duda en ellos, más bien se trata de desconfianza hacia el poder, hacia los propios acusadores que a su vez se aprovechan cínicamente de esas herramientas producidas por la ciencia. Pero, recuerda Starobinski, la ciencia establece los hechos, que son neutros, no los valores, que resultan difíciles de elegir: «La ciencia es un valor porque hemos hecho de la racionalidad un valor para nuestra existencia, un valor vinculado a otros valores que son importantes para nosotros», aunque se trate de un gesto que «hay que renovar constantemente».

Antirracionalismo, antimedicina, medicinas paralelas, paramedicinas, ... supervivencia de prácticas mágicas que Starobinski rastrea desde la más remota Antigüedad –no sin antes subrayar que «la antimedicina también es una industria»–: «La historia puede hacernos comprender que la antimedicina de hoy no es más que una versión,

puesta al día y exacerbada, de una antimedicina que ha acompañado a la medicina en el curso de los siglos, como su sombra». Desde el mito (según Píndaro) hasta la disciplina experimental del siglo XIX, pasando por los *Tratados hipocráticos*, Plinio el Viejo, Galeno, Paracelso, etc., Starobinski intenta establecer y comprender esta relación, destacando el carácter riguroso de la medicina científica que, no obstante, parece resultar insuficiente para el enfermo: «¿Es de pocas palabras el médico de formación científica? ¿Sentimos cierta frustración por no poder contarle nuestras penas? Una legión de interlocutores profesionales está dispuesta a responder a la demanda». Aunque para Starobinski la verdadera antimedicina, la única que merezca ese nombre es aquella que niega la salud del cuerpo como valor fundamental del ser humano; pero, si bien la enfermedad tiene para los cristianos función purificadora (San Pablo, San Bernardo), la antimedicina ascética ha tenido consecuencias positivas: quienes se encuentran en presencia de un enfermo, identificado con Cristo, se sienten inclinados a respetarle, lo cual dará lugar, con el paso del tiempo, a las órdenes de tipo hospitalario, dedicadas a acoger, alojar, aliviar a los enfermos. De tal manera que la medicina hospitalaria se presenta como el resultado del «espíritu racional y experimental procedente de las revoluciones científicas que jalonan la historia de Occidente desde los siglos XII-XIII» y del «espíritu de caridad que, sin desprestigiar el orden de la naturaleza, confiere a la vida humana un precio que supera 'el orden de los cuerpos'». De la misma manera que no basta con la devoción para curarse, tampoco es suficiente curar los cuerpos: doble movimiento, doble tradición indisociable (judía y cristiana) que une medicina y antimedicina.

Disyunción también en el título que contrasta «Lenguaje poético y lenguaje científico» partiendo del mito de la lengua inicial, original, originaria, unitaria, paradisíaca, que lo contiene absolutamente todo, por estar precisamente impregnada de la naturaleza o de Dios. Al igual que en casi todos los demás textos –en tal vez con las escasas salvedades de los más técnicos), el interés de este hermoso texto va mucho más allá de lo que parece indicar el título, no sólo por su contenido, sus puntos de vista, aportaciones originales al tema, sino también por su labor –en el sentido *textual*, de *tejer*– decididamente literaria. Estudia aquí la exacerbación del mito de la lengua primitiva en el siglo XVIII, debido sobre todo al impulso de las ciencias exactas y sus lenguajes. Pero el supuesto conflicto entre ambos lenguajes queda desplazado si se estudia cómo se han producido ciertas redistribuciones y reajustes mediante los cuales los hombres «se han avenido con la autoridad y eficacia crecientes del pensamiento científico». En esa nueva distribución, el campo abandonado por la ciencia será ocupado por la estética: nacimiento del paisaje como objeto del goce estético, del arte romántico y moderno, sus nuevos «objetos». A partir de aquí se explicaría el bilingüismo de Bachelard o Eddington, que Starobinski comenta siguiendo a Marcel Raymond. Tras esa invención del paisaje terrestre, el arte ampliará su territorio contemplable con la dimensión intracorpórea, por un lado, porque la poesía «a ejemplo de la ciencia, intenta siempre ir más allá de un saber buscando una nueva esfera»; y, por otro, porque «al hundirse la propia ciencia objetiva cada vez más lejos en el conocimiento reificador de los mecanismos de la vida, resultaba indispensable la réplica subjetiva». Por no poder orientarse ninguno de

SALUD MENTAL Y CULTURA

los mundos fuera de su tarea propia, es difícil que se produzca la unidad de ambos lenguajes, que tienen poderes distintos, necesarios y no contrapuestos. La conclusión, la apertura de las últimas frases delata aquí, con toda su generosidad, al amigo de los poetas, al lector de Baudelaire, de Jouve, Jaccottet y sobre todo Bonnefoy.

Hay entre los estudios sobre el «Concepto de cenestesia», la «Breve historia de la conciencia del cuerpo», «El señor Teste frente al dolor» y «La escala de las temperaturas (lectura del cuerpo en *Madame Bovary*)» un indudable sistema de ecos, ramificaciones, continuaciones, prolongaciones, muy característico del hacer y de los mundos en que se mueve Starobinski, más como virtuoso funámbulo que como ruidoso, aunque melancólico, saltimbanqui. Los dos primeros responden a la curiosidad e interés del historiador de la medicina, los otros dos al analista de cierta literatura, suponiendo que puedan deslindarse ambas parcelas de su personalidad.

«El concepto de cenestesia» quiere restablecer concatenaciones y filiaciones en torno a esa noción. Empieza por ello estudiando la aparición del término en una tesis de doctorado de C. F. Hübner, dirigida por J. C. Reil, a quien seguramente se deba lo fundamental de las ideas expuestas, así como la diferenciación clara entre *cenestesia*, «por la cual el alma es informada del estado de su cuerpo», y *sensación externa*, «excitada por los sentidos y que representa el mundo del alma». A partir de aquí, Starobinski va siguiendo la evolución, las distintas acepciones y significados que irá adquiriendo el término, sobre todo con los trabajos de Schiff y sus ideas neuropsicológicas, que define la cenestesia como «el conjunto de todas las sensaciones que, en un momento dado, son percibidas por la concien-

cia y que constituyen su contenido en esos momentos». Algunos de sus discípulos difundirán sus ideas que serán punto de partida de otros desarrollos y modificaciones, desde Herzen hasta Claparède, pasando por Ribot, Séglas, Wernicke, Dupré, Janet, Sollier, Blondel..., cuyas aportaciones al análisis del tema valora Starobinski.

Dedicado a la «Herejía del final de los Tiempos» por antonomasia (es decir, al «somatismo»), vuelve aquí Starobinski a recordar algunas etapas de esa «historia de la conciencia del cuerpo», antes de detenerse con más detalle en la respuesta de Freud. Se solicita el testimonio de Cicerón, Montaigne, Descartes, los médicos del siglo XVIII, filósofos,... antes de llegar a Reil y la cenestesia, Ribot, Blondel, y finalmente Freud, con su *Interpretación de los sueños*, a propósito de «Las fuentes oníricas somáticas». Su aportación, dice Starobinski, «es considerable: antes de él, la cenestesia era el acto primero del sistema de las aferencias sensoriales de donde salía totalmente armada la personalidad». La relectura de Freud le lleva a evitar la sinonimia cenestesia - escucha del cuerpo: «¿dónde trazar la línea de demarcación entre una cenestesia, que sería uno de los datos primarios de cualquier existencia humana, y una *escucha del cuerpo*, que sería, por su parte, la consecuencia hipocondríaca o perversa, de un investimento narcisístico o auto-erótico?». Lo que le llevará a una conclusión (que reconoce compartir con otros muchos psico-sociólogos, y tras pasar brevemente por Sartre y Merleau-Ponty) «cuya banalidad es sólo aparente: el actual entusiasmo por las diversas modalidades de la conciencia del cuerpo es síntoma de la importancia del componente narcísico que caracteriza a la cultura occidental contemporánea»; postura ante la que, por otra parte, se siente

comprensivo, dado que tal vez restablezca «un equilibrio necesario para nuestra supervivencia psíquica».

En los estudios sobre el dolor (Valéry) y el cuerpo (Flaubert), Starobinski aplica su otro sistema: nada de síntesis apabullantes, ni recorridos históricos vertiginosos y concentrados pero orientados y cuidadosamente señalizados. Aunque a Starobinski no le gusta que se hable de *método* a propósito de sus análisis de textos, es cierto que sí que enuncia en un momento dado una concisa y decidida teoría de la interpretación que conviene tener presente: «Un texto leído muy de cerca nos entrega los instrumentos que nos permiten desarrollar nuestras propias opiniones sobre la lectura crítica. La explicación del texto, que al principio ocupa en nuestro interés el lugar de fin, se convierte, una vez alcanzado, en medio a través del cual nuestro mismo interés se interpreta y comprende. Afirmamos de esta manera el vínculo necesario entre la interpretación del objeto y la interpretación de sí mismo –entre el discurso sobre los textos y el fundamento mismo de nuestro discurso» (*La relación crítica*, p. 65). Es cierto que no propone una serie regla alguna (salvo la lectura atenta), esquemas, normas que luego puedan aplicarse con mayor o menor rigor a cualquier otra obra, pero sirve de ejemplo de crítico diseccionando, auscultando, escuchando un texto.

En ambos casos, se trata en realidad de unas pocas páginas, próximas en el caso de Valéry (dada la brevedad del propio ¿relato?), más alejadas en el caso de *Madame Bovary*; por medio de citas hábilmente enhebradas, recurriendo también al eco que aportan otros textos –esa *tensión diferencial*– del mismo autor o de otro que le sirva de confirmación o contrapunto (como en ese concentrado y certero resumen de À

rebours de Huysmans, referencias a Pascal, Descartes). Así es como pausadamente, administrando los efectos, el análisis avanza –partiendo incluso del plano fónico– hasta llegar a una conclusión en la que pueda desvelar lo más profundo de un ser; o bien, pasando de *Madame Bovary* y sus borradores a la *Correspondencia*, a través de una rigurosa selección y superposición de citas, resulta que el sabor a tinta en el que se manifestaba el primer signo del envenenamiento de Emma y los «borbotones de líquido negro» que salen de la boca de la muerta (sabor que, curiosamente, recordará el Popeye del *Santuario* faulkneriano) «revela el poder mortal de lo que el escritor llama su ‘elemento’». A este estudio magistral –al que se aplicará plenamente la denominación de *ensayo* tal como se comentaba más arriba– ni siquiera le falta la conclusión abierta, como mandan los cánones, que recoge y a la vez lanza una serie de cuestiones que también llevan ya en sí una parte de la respuesta: «¿No habrá un campo que permanezca libre (de la estupidez), y que sería, precisamente la sensación, la aprehensión cenestésica del cuerpo por sí mismo? [...] ¿no sería el lenguaje corporal la única expresión humana no contaminada por el tópico y la ineptitud?».

Pero al rápido y esquemático retrato de Starobinski aquí esbozado, le falta todavía un rasgo que contribuye a darle mayor profundidad y relieve. En contra de lo que pudieran hacer pensar sus abundantes lecturas, la ingente cantidad de sus artículos, ... no se siente en absoluto ajeno al mundo en que vive. «Incierta presencia» –que se abre con decisión, sin rodeos: «Dedicamos hoy nuestra atención al destino del planeta entero»– desarrolla el tema de la presencia al mundo, que es el gesto de acoger este mundo circundante, de abrirse a él, estar pre-

SALUD MENTAL Y CULTURA

sente *para* el mundo, no sólo *en* el mundo. Pero «no hay presencia al mundo sin presencia a uno mismo». De sí mismo, del cuerpo, de la escucha del propio cuerpo (a lo largo de las teorías, conceptos, personajes de ficción) hemos pasado al sí mismo, uno mismo, presente también *en* y *al* mundo. Fuerte es aquí la tentación, por no decir irresistible, de citar lo que él mismo dice de Montaigne, al final de la primera parte de su extraordinario ensayo: «La cuestión planteada al principio era la de la relación a sí mismo y de las razones de escribir, en un mundo entregado a las ilusiones y la hipocresía. [...] Si en las diversiones (en que según Starobinski se desarrolla la respuesta de Montaigne) llegara a persistir un mismo trazado fundamental, encontraríamos en ello la ocasión no sólo de captar mejor, en su movimiento indefinidamente repetido y variado, la ‘forma maestra’ a la que apelaba

Montaigne, sino también de percibir más claramente lo que el libro de Montaigne, en su alejamiento y su proximidad, nos invita a pensar de *nuestra presencia al mundo*» (subrayado nuestro, Gallimard-Folio, pp. 135-136).

Trabajos en torno a nociones precisas (cenestesia, conciencia del cuerpo), a partir de la medicina (frente a la racionalidad, la antimedicina), declaraciones en primera persona sobre su historia intelectual (sus temas, sus proyectos), la ruptura de lenguajes (bilingüismo lenguaje científico/lenguaje poético), análisis de la presencia del cuerpo (en Flaubert y Valéry), para terminar con esa generosa apertura y presencia al mundo: he aquí reunido algunos elementos más que nos ayudarán a orientarnos en ese mundo que Starobinski recompone perpetuamente*.

* Para la redacción de estas notas relativas a *Razones del cuerpo* (Valladolid, Cuatro, 1999) se ha recurrido sobre todo a una entrevista aparecida en *L'Âne*, 24, 1986, y a algunos textos que aparecen en la monografía que le dedicaron los *Cahiers pour un Temps*, Centre Georges Pompidou, 1985: del propio Jean Starobinski («Entretien» y «Peut-on définir l'essai?»), Jean Molino («La relation critique ou J. S. dans la critique»), Jean Roudaut («La fascination de Sabina Poppaea»).