
Conferencia

La filosofía de la música de Emilio Estiú y *À la recherche du temps perdu*



The philosophy of music of Emilio Estiú and *À la recherche du temps perdu*

Moran, Julio César

Julio César Moran rdf@fahce.unlp.edu.ar
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Revista de Filosofía y Teoría política
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 2314-2553
Periodicidad: Anual
vol. 52, núm. 1, e036, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/83/833314001/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/29533392e036>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Texto de la conferencia presentada en la mesa “Lecturas argentinas de Proust” en el marco del Coloquio Internacional Montevideana IV “A la recherche du temps perdu y Ulysses en ámbitos rioplatenses: lecturas, traducciones, traslaciones, diálogos”, organizado por Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República (Uruguay) - Museo Nacional de Artes Visuales (Uruguay) - Universidad de Picardie (Francia). Montevideo, 6 de julio de 2006. Las referencias bibliográficas fueron agregadas para la presente publicación.

Palabras clave: Proust, Filosofía, Música, Recepción.

Abstract: Text of the conference presented at the round table “Argentine Readings of Proust” at the International Colloquium Montevideana IV “*A la recherche du temps perdu* and *Ulysses* en ámbitos rioplatenses: lecturas, traducciones, traslaciones, diálogos”, organized by the Institute of Letters of the Faculty of Humanities and Educational Sciences. University of the Republic (Uruguay) - National Museum of Visual Arts (Uruguay) - University of Picardie (France). Montevideo, July 6, 2006. Bibliographical references were added for this publication.

Keywords: Proust, Philosophy, Music, Reception.

Esta exposición es, como la *Recherche*, metalingüística. Se trata de una cadena de recepciones y de una reconstrucción. En efecto, me ocuparé de la concreción de mi recepción de la recepción de Emilio Estiú de las ideas sobre la música en la obra maestra de Proust. Es cierta la importancia máxima que el profesor de la Universidad Nacional de La Plata asignaba a la *Recherche* en el arte del siglo XX y también que Estiú escribió en general poco, aunque muy bueno y además poco sobre Proust: una conferencia y escasas referencias. La *Recherche* era, sin embargo, uno de los temas importantes en sus clases y por mi parte mantuve con él conversaciones frecuentes sobre su filosofía de la música. Con estos materiales y, sobre todo, por las conversaciones pude apreciar la importancia que para Estiú tenía la concepción de la música de Proust. Sin embargo, como el estilo de sus diálogos no se basaba sobre discursos extensos sino sobre sutiles y sugerentes expresiones, siempre fue necesario reconstruir la estética que nunca escribiera.

Fue así que se me presentaron dos discursos paralelos, esto es, lo que Estiú decía sobre la *Recherche* y lo que afirmaba sobre la música, de modo que nunca sostuvo explícitamente que su filosofía de la música proviniese de la *Recherche*, casi como en la constitución proustiana de los dos caminos: el de Mesèglise y el de Guermantes, tuvo como el héroe, transcurrido el tiempo, que buscar por mi cuenta el descubrimiento de una posible unidad, sin siquiera la ayuda de Gilberta.

Estiú, sobre la base de Nietzsche y Schopenhauer, sostuvo la unidad básica de todas las artes, del mismo modo que hay características fundamentales comunes para todas las manifestaciones artísticas en Proust. Pero también, como en Proust, había en él un esfuerzo por apreciar las peculiaridades de las artes particulares. En sus clases aparecía siempre la trilogía básica proustiana: Vinteuil, Bergotte, Elstir. Mas, si bien todo arte es intraducible, no teórico, no pedagógico, carente de tesis, no alegórico en el sentido de Goethe y no es su función la de ilustrar ninguna filosofía, ninguna concepción del mundo, encontraba en Proust que todas estas imposibilidades se manifestaban con más contundencia en la música. Si no importa lo que el arte dice sino lo que sugiere, si no hay que leer literalmente ninguna obra artística, ¿dónde sino en la música se hacía más patente este sentido del arte?

Como dice Proust para todas las artes, la única comunicación genuina es entre artistas y por el arte, pero la música es la forma de comunicación más profunda que la humanidad ha olvidado. Carece de semántica, pues no denota entes, y es la más abstracta de las artes, si por abstracta se entiende el predominio de los recursos puramente artísticos. No hay figuración posible y, como en *Un dimanche au conservatoire*, insistentemente Estiú señalaba la inmediatez y la potencia de la comunicación musical. No era posible explicar al arte, pero mucho menos a una obra musical, porque, decía, sólo es posible manifestarse por palabras sobre la música. Y esto desvirtuaba irremediabilmente la experiencia musical. Se complacía en citar a Wackenroder, poeta romántico que pensaba que la música era una búsqueda de lo absoluto y que el arte era más arte cuanto más oscuro y enigmático. ¿Por qué hablamos entonces al salir de un concierto, si esas palabras no nos van a proporcionar comunicación alguna? Tal vez porque se trata de un rito social o porque debemos emprender el retorno de la irrealidad de la música a la prosa cotidiana. Sin embargo podemos tener conciencia de que sólo hablamos de una manera muy distante y con considerables límites de la sinfonía o cuarteto que hemos escuchado. Por eso la crítica musical misma debe ponerse límites en sus propias apreciaciones y sugerir posibilidades. Ello se relaciona estrictamente con Proust en la intensidad de los descubrimientos del septeto de Vinteuil y los descensos a la mirada social que el héroe no puede evitar, o la insuficiencia del conocimiento erudito de una composición que puede tocarse al piano. Destaca la conciencia proustiana de que la música supera las posibilidades de comprensión y conocimiento. Desde otra perspectiva aparece aquí el salón Verdurin con su culto a la moda y sus torpes comentarios sobre música. Pero el clan es insondable como lo revela el “Pastiche Goncourt” que declara que M. Verdurin es el mejor crítico de la época, lo que corrobora Elstir, también contertulio del salón. Mme. Verdurin quien representa personajes, es la muestra más firme de la imposibilidad de apreciar la experiencia del otro de la música, por gestos o palabras, pues no se puede determinar después de la audición de la pequeña frase de la sonata de Vinteuil, si padece jaqueca, ha alcanzado la profundidad de la música o

simplemente se ha dormido. Sólo se cuenta con su indiscernible risa y sus muy respetables gustos musicales, los mismos que los de Proust. En cuanto a su risa no se sabe si es un mero sonido físico, grito, poesía, canto, o una mezcla de todas estas cosas. Como contrapartida el héroe encuentra en la Berma otro tipo de representación no ampulosa sino dirigida hacia la profundidad natural del personaje, pero que también puede tomarse como palabra, poesía o decir musical.

Es claro que las emociones musicales no son las emociones que vivimos habitualmente, pero Estiú señalaba el carácter involuntario de la emoción musical como paradigma de toda emoción artística. En efecto, podemos ser amantes de la música y estar ante una magistral versión de *La pasión según San Mateo* de Bach y sin embargo no sentir absolutamente nada.

Son conocidos los ejemplos proustianos de falta de apreciación de las obras artísticas pero el tránsito de la vida al arte es sensiblemente imponente cuando la batuta del director de orquesta, como dice Wolfgang Waltershausen, da comienzo a una sinfonía. Cuando Peter Maag presentó su versión de *Lohengrin* en el teatro Colón, antes de comenzar con el preludio de la obra, signado por el misterio más que humano del grial, en la noche del estreno, luego de saludar, estuvo 10 minutos de absoluta concentración con el público en total silencio. Parecía ser la nada entre la vida y el arte, hasta que por fin comenzó la música.

De todos modos es imposible entender la concepción proustiana y la de Estiú de la música sin admitir la importancia de la conciencia subjetiva moderna. En esta cuestión Proust y Estiú son sin duda deudores del idealismo alemán, pues ambos pensaron que las obras extraordinarias no pueden ser comprendidas y valoradas por los contemporáneos. Estiú no se cansaba de insistir en los últimos cuartetos de Beethoven, ejemplo formidable de Proust, que necesitaban crear su propio público, lo que muestra por otra parte, la versación del autor de la *Recherche*, pues esta apreciación coincide con el testimonio de Berlioz en sus memorias, aún con la aceptación de la exageración que podría atribuírsele al compositor de la *Sinfonía fantástica*. Ciertamente Berlioz declara que ante la audición de estos cuartetos muchos oyentes consideraban que el maestro había perdido totalmente la razón. Se podría argüir que esto sólo vale para la modernidad, donde rige la subjetividad y la conciencia, pero aquí aparece Hegel. Pues nos dice en su célebre anuncio de la muerte del arte que ya no nos arrodillamos ante los dioses y que los árboles de las musas ya no dan frutos, pero sin embargo podemos dotarlos de la conciencia estética de la que antes carecían.

Estiú distinguía muy bien el término creación y la expresión Bellas Artes, cuyos orígenes establecía en el renacimiento, de lo que era el mundo griego, donde el artista se entendía como un artífice que trazaba una práctica mimética de lo irreal. Las catedrales góticas eran fusión de vida y arte, pero sin desarrollo de la conciencia del arte. Por otra parte, Hegel también insistía, lo que es un persistente motivo proustiano, en la insuficiencia de la producción de la obra para el artista, que le vuelve enajenada y con un reconocimiento insatisfactorio. En el recorrido de los filósofos que para Estiú tenían importancia en la filosofía de la música, aparecen Platón y Schopenhauer como fundamentales, lo que coincide con las apreciaciones proustianas y, en cuanto a la filosofía del arte en general, Estiú destacaba la importancia de Kant, citado cuatro veces en la *Recherche* por Proust, y muchas veces más en otros trabajos, como en el ensayo sobre Flaubert, donde el estilo, la visión y la vuelta sobre la propia obra son comparados con

la revolución copernicana en el conocimiento de Kant. En una de estas citas el narrador manifiesta que Robert de Saint Loup no puede hablar el francés puro de la duquesa de Guermantes, pues ha sido perturbado por la nostalgia de Baudelaire y las ideas de Kant. Cabe preguntarse: ¿cuál de estos dos modos de decir es más musical? ¿El francés campesino o el influido por la poesía y la filosofía? ¿La pureza del lenguaje no consistirá en su musicalidad originaria? Pero ¿puede el romanticismo alejar la palabra de la música? ¿Y si fueran dos modos musicales diferentes? ¿La decisión corresponderá al lector? En la importancia del ser hipotético de la construcción ficcional se nota la primacía del receptor que desarrollará la Escuela de Constanza de Jauss e Iser. Por las zonas lacunares, los vacíos y la necesidad de concreción estética Proust puede vincularse con la fenomenología de Ingarden.

A propósito de Platón, ha sido Ernest Robert Curtius quien ha destacado la influencia del gran filósofo sobre Proust, aunque no coincido con el destacado intérprete en todas sus apreciaciones. Y en cuanto a Schopenhauer, a pesar de una carta a la condesa de Ana de Noailles y de ciertas expresiones burlonas puestas en las palabras de Swann, su nítida influencia ha sido destacada por Anne Henry y muchos otros comentaristas. La misma cuestión de la dificultad de comprensión de una obra para sus contemporáneos es una de las tesis fundamentales de un libro que Estiú me recomendase con entusiasmo: *El mundo como voluntad y representación*, de donde se siguen otras apreciaciones que vinculan a Estiú con Proust como se verá más adelante.

Para Estiú la ontología de la música se ocupa del modo de ser de ésta, la metafísica de la música de su relación con lo absoluto. A estos dos intentos de aproximación se agregaban los estudios estéticos de la música de los compositores y de sus textos teóricos y un estudio riguroso de la historia crítica de la música. Filósofos más cercanos que para Estiú tenían importancia en su concepción de la música eran N. Hartman, H. Bergson, G. Santayana.

Sin duda Platón ha sido un gran filósofo de la música. En primer lugar para Estiú, en plena coincidencia con Proust, Platón sólo efectuaba una crítica al arte imitativo de una realidad, o mejor dicho de lo que parecía ser una realidad, o de la imagen de la realidad que se nos presenta. Es indiscutible el rechazo de Proust a todo arte imitativo, naturalista o simplemente reproductor de la pretendida realidad constituida por convenciones, conceptos, hábitos. La posición platónica dejaba entonces, según Estiú, la admisión de cualquier manifestación artística que no fuese imitativa, por ejemplo, lo que hoy llamaríamos pintura no figurativa. Pero más aún, Estiú consideraba que la crítica de Platón al arte no era esencial sino epocal y estaba determinada por el carácter antropomórfico y no metafísico de las epopeyas homéricas. El problema fundamental de la tragedia, esto es, las pasiones que despierta, fue en rigor descubierto por Platón y luego tratado como purga de la piedad y del miedo por Aristóteles. El mismo fenómeno era considerado de manera distinta por los dos filósofos. Las pasiones artísticas y fundamentalmente musicales tienen para Platón tal poder que pueden llevar al desmoronamiento emocional de quienes las escuchan. Algo así como el efecto del canto de las sirenas sobre Odiseo, que se hace atar para poder resistirlas. Mas ¿qué atadura artística podría contenerlas? Ellas transitan entre la razón y la locura, entre la pérdida de sí mismo y la elevación a algo superior a lo humano. Es conocido que Platón distingue una locura inferior y una locura superior a la razón, si bien la última

parece reservada para la filosofía, no es impropio recordarla a propósito del arte. Ciertamente Platón consideró a la belleza como una idea metafísica y estableció que el acceso a la misma era el camino de la erótica, pero en el *Fedro* objeta a aquellos poetas cuyo arte no proviene de las musas. Y asimismo la erótica, que comienza por el amor al cuerpo, puede cumplir su función ascendente o desviar hacia la locura y la muerte. Por otra parte, a la crítica de la imitación se opone la catarsis de la mimesis de Aristóteles, pero la posición aristotélica requiere de algo que se parezca a la identificación, lo que no es compatible con el pensamiento de Platón porque, entre otras cosas, la identificación impide la negatividad del falso arte y por tanto de la falsa realidad. Las resonancias de la importancia de la negación y de la crítica platónicas se extienden hasta la concepción de la revolución de los medios de producción en el teatro no aristotélico, es decir, regido por el efecto de distanciamiento que separa el ser del escenario de la conciencia crítica del receptor, propuesto por W. Benjamin y B. Brecht, y hasta la importancia de la categoría de negatividad cuya manifestación más explícita se advierte en la concepción de la música contemporánea por parte de Adorno. Bernardo Bertolucci en *El indiferente*, ha tenido la valentía de presentar a un profesor de filosofía, que luego será asesinado, quien recurre a una de las construcciones metafísicas artísticas más notables, es decir, la caverna platónica, para efectuar una crítica al régimen político fascista que corresponde a la presunta realidad, pero que él desvanece en sombras y vanas imágenes por la fuerza de la crítica platónica.

El problema de la locura sensorial y musical se presenta fuertemente en la concepción de lo dionisiaco de Friedrich Nietzsche, como una fuerza vital, brutal, salvaje, sobrehumana que imponen el canto de los coros, la música y la danza de la tragedia griega. Sin embargo, Nietzsche encuentra la forma apolínea que permite constituir la verdad y el modelo del arte. Luego de su desencanto wagneriano producido por la pretensión de Wagner de constituir una teleología de la historia, Nietzsche advierte, muy proustianamente, en la escena final de *Carmen* de Bizet, la esencia trágica del amor cuando Don José canta: “Si, he sido yo quien la ha matado ... Carmen ... mi adorada Carmen”, mientras la orquesta reitera con pasión el tema del destino. Por su cuenta, Sören Kierkegaard, señala lo inmediato de lo erótico musical en un estudio de las óperas de Mozart y fundamentalmente de la llamada “ópera de las óperas” y del personaje que realiza el culto a la libertad del amor, esto es, *Don Juan*. Estas dos comparaciones eran efectuadas por Estiú, así como también la confusión que provoca la sonata de Vinteuil en el exquisito gustador de arte que es Swann, que según Jean Rousset sabe lo que todavía el héroe no conoce, pues divide otros dos caminos en el laberinto proustiano: el del arte y el del amor. Esta confusión puede ser responsabilidad de Swann, pero no parece presentada así por Proust, sino más bien como casi inevitable dada la cercanía de los dos senderos, tan diferentes entre sí. Además tampoco podría decirse que el amor, necesariamente equívoco e inexorablemente enfermo, sea una vía muerta para el arte, pues se ama a un estilo de mujeres, se las construye ficcionalmente, se las compone por la subjetividad y pueden llevar a una ruptura con la falsa realidad y a un trabajoso acceso al arte. No en vano el héroe se complace de su decisión de ir tras las muchachas en flor en vez de seguir los consejos de su querida abuela de mantener conversaciones con Elstir. Tal es entonces la sinuosidad del amor sensual y la construcción artística. Es también por la música de Beethoven que

Charlus, que es un excelente pianista, pretende seducir al héroe cuando lo invita a su casa. Por otra parte el cine ha dado una muestra acabada de este desvelo emocional en el caso de *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti, quizás más fiel a Proust que al original de Thomas Mann, por su parte, con muchas citas platónicas. Pero en la versión de Visconti, muy libre, el tormento entre la vida ética, la composición musical y el brote sensorial, lo padece un músico acompañado por el famoso *Adagietto* de la 5^o *Sinfonía* de Gustav Mahler, que termina precipitándose en la agonía de la peste. Nada menos que en una ciudad muy importante para Proust y para Ruskin, como es Venecia. Un relato muy interesante es *Gambara* de Balzac, donde un músico sólo puede alcanzar la máxima inspiración cuando se embriaga pero cuando vuelve a la vida común no produce nada relevante.

Platón sostuvo en *República*, la misma obra donde en los libros III y X critica fuertemente al arte imitativo, que no es posible cambiar las reglas de la música sin alterar las leyes de la Polis. Esta tremenda afirmación sobre el poder de la música puede encararse, como es tradicional, desde el punto de vista de la *paideia* griega con lo que se coloca a la música en una posición de sumisión ante la pedagogía del alma. Sin embargo, puede pensársela como mucha más ligada a la política y a la metafísica, lo que es más congruente con las principales preocupaciones de Platón. La pedagogía está con claridad supeditada a la metafísica y a la política y el carácter de la música es indomable. Pero la crítica de la imitación de la imitación, deja claramente a salvo a un ritmo musical: el llamado por Platón dórico, que es el que reivindica el reconocimiento de la música sagrada y metafísica. Platón en el *Ion*, diálogo donde el rapsoda no habla por sí mismo, sino que en él se nota la presencia de un dios, pero a la vez de una manera muy compleja, pues el intérprete mira de reojo a su público, llevaba a Estiú a afirmar la notable verdad de esta apreciación platónica. Decía que era frecuente escuchar a un pianista discurrir por las esencias metafísicas más profundas, pero cuando uno se acercaba a conversar con él sólo recibía respuestas vacías, insignificantes, vulgares. Esta nueva contradicción en una continua serie de contradicciones, aparecía según Estiú claramente en la visión proustiana de la separación del artista y el hombre que el filósofo analizaba mucho más en la *Recherche*, donde se presenta puesta en ficción, que en su formulación teórica del *Contre Sainte-Beuve*. Por otra parte, resulta muy significativo que la profundidad de esta separación se de en el terreno del artista, con más rigor en Vinteuil que en Elstir o Bergotte y, en cuanto al intérprete, en Morel, el personaje prototipo de intérprete de la *Recherche* y criticado explícitamente por Proust en uno de sus artículos como intermediario de Sodoma y Gomorra.

Estiú llevaba esta separación del artista y el hombre hasta sus últimas y terminantes consecuencias, así como Clarac, Ferré y Sandre luego de editar los tres tomos de la *Recherche*, los artículos y ensayos, *Los placeres y los días*, *Jean Santeuil*, los Pastiches, se niegan a reproducir la famosa correspondencia de Proust por respeto a este principio de distinción, pues consideran que ella corresponden a la vida humana y no artística del maestro, Estiú rechazaba contundentemente toda biografía de Proust, toda búsqueda de modelos o claves para sus personajes y obras –pues todos ellos son construcciones de ficción, inclusive la sonata de Vinteuil y la pequeña frase, cuyo autor es Marcel Proust, a pesar de que en *Jean Santeuil* sea una sonata de Saint Saënz, y supongo que rechazaría también las concepciones de Doubrovsky y Lejeune

retomadas contemporáneamente por destacados intérpretes proustianos sobre la autoficción. Esta posición extrema lo llevaba a interesarse por las relaciones de Proust con filósofos sin importarle si Proust había efectivamente leído a esos filósofos, para él sólo eran puentes, lazos, uniones, resonancias de la ficción con la filosofía y esto lo decía a pesar de que Proust manifiestamente sostuviese que sus más profundas influencias fueran la filosofía alemana, el impresionismo pictórico y la música wagneriana y de que esto puede comprobarse en la obra proustiana. Todo indica que Estiú no leyó el *Carnet de 1908* donde Proust duda entre ser filósofo o novelista y tampoco *Contra la oscuridad*, donde distingue el rigor técnico y teórico de la filosofía, de la poesía y la ficción, pero a la vez señala que es por sus propios recursos ficcionales por los que *Macbeth* puede llegar a ser una obra filosófica. Esta falta de consideración para fuentes que podrían contribuir a descubrir aspectos de la obra de Proust, se fundaba en su convicción de que la ficción lo es todo y de que, como ya he dicho, nunca se debe leer literalmente a Proust y, en última instancia, en la musicalización de la palabra por Proust.

En mis conversaciones con Estiú nunca me pude referir al método genético, que por entonces yo desconocía, pero me pregunto cual sería su posición ante los importantes resultados obtenidos por los investigadores en este terreno. O al hecho de que gran parte de la *Recherche* fuera reconstruida por Robert Proust y Jacques Rivière y al problema que plantea la denominada novela de Albertina y, en particular, el descubrimiento de nuevas versiones y manuscritos, sobre todo de *Albertina ha desaparecido* que diera lugar a importantes trabajos de Claude Mauriac, Jean Milly, Reiner Warning, Natalie Mauriac Dyer y otros importantes investigadores. Supongo que respondería con su concepción de que la obra no es sustancia, no tiene esencia, es pura posibilidad, virtualidad y que admite infinitas interpretaciones, según los intérpretes, e infinitas interpretaciones de cada intérprete según sus estados de ánimo como los estudios de Monet sobre las catedrales. Que vería a la profusión de versiones como recepciones posibles sólo que plasmadas en escritura. No es mi interés defender esta respuesta, sino dar cuenta de su apego al mundo de lo imaginario.

Pero así como Hegel consideraba que existía un divorcio entre el pensamiento y la realidad, Estiú pensaba que había un divorcio entre la ficción y la realidad, entre la poesía, o quizás mejor, la música y la realidad. Y así también como Hegel, quien estimaba que la resolución de esta oposición era el volverse racional de la realidad por la autocomprensión del espíritu, Estiú apreciaba que Proust veía la necesidad del volverse estética de la realidad pragmática por la autocomprensión del arte. Esto llevaba, en el caso de Estiú, a toda una disquisición sobre la filosofía de la vida, fundamentalmente de Simmel y de Bergson. Así, Simmel sostenía que la vida en su fluir era siempre más vida, pero que lograba plasmarse si se conformaba como más que vida. Y si bien no coincidía con Bergson en la afirmación del pariente de Proust de que el arte era una prueba para la posibilidad de la metafísica, pues como ya he dicho no aceptaba ninguna supeditación del arte a nada que no fuese él mismo, respetaba profundamente los estudios bergsonianos sobre el tiempo subjetivo de la conciencia. Por otra parte, recordaba una frase de Bergson que dice ““Cuando la música llora, es la humanidad, es la naturaleza entera quien llora con ella” (1962, p. 74).

El arte era más que vida y esto se advertía en Pirandello, donde los personajes son más verdaderos y tienen esencia, pero no son reales, mientras que las personas

son menos verdaderas y esenciales, pero son reales, cuestiones que Pirandello plantea en *Seis personajes en busca de autor* y *En el difunto Matías Pascal*, la novela en la que el carácter concreto de la existencia de una persona no podía nada frente a un documento en el que se lo declaraba muerto. Estiú conocía con profundidad el desarrollo de la novela contemporánea de la primera mitad del siglo y para él se destacaban *Niebla*, de Unamuno, donde el personaje se revela contra el autor y, sobre todo, su admirado Andre Gide, quien en *Los monederos falsos* mostraba la imposibilidad de un novelista de narrar, claro está que Gide nunca fue, a diferencia de Proust, un entusiasta del género novelístico. Estiú sostenía que estas cuestiones estallaban en Proust, pues toda la verdad le correspondía al arte, la verdadera vida era la literatura que fijaba las epifanías de la memoria involuntaria y la novela perdía sus formas tradicionales para disolverse con sutil delicadeza en pura ficción. Su conclusión era que Proust establecía condiciones propias de verosimilitud para el arte y señalaba que la música como ningún otro arte no necesitaba condiciones de verosimilitud sino que fijaba de modo inmanente su propia continuidad y que el oyente musical seguía el desarrollo de una sinfonía con la posibilidad de anticipar los sonidos que seguirían y de comprender su coherencia y el valor de sus disonancias. Seguramente hubiese estado de acuerdo con J-Y Tadié en que la *Recherche* es la novela de todos los géneros y en que reformula la noción misma de género y agregaría que este vacío de formas tradicionales se concretaría en la musicalidad de la *Recherche*.

Las relaciones entre Platón y Proust se extendían también a la indiscutible capacidad artística de ambos autores, pues el filósofo griego brillaba por la tensión musical de sus diálogos, por sus contradicciones, por la utilización de mitos, alegorías metafísico artísticas, historias de amor y hasta por los pastiches de *El banquete*, que sin haber leído a Genette, Proust descubría en Platón.

Pero en estos diálogos, como *En busca del tiempo perdido*, los temas principales eran la locura, la posibilidad de saber, la muerte. Así, Estiú seguramente no coincidiría con Deleuze en que la *Recherche* fuese una novela de aprendizaje de signos, pues para él no era novela de aprendizaje alguno, sólo constante interpretación y reinterpretación de signos, imposible de ser separados tajantemente e incluso de ser discernidos en un lenguaje poético musical. Además la *Recherche* era para él construcción y deconstrucción, incógnita, alucinación de perspectivas diferentes y vuelta hacia la propia escritura y hacia sí misma como Flaubert, Mallarme y el simbolismo. Se apoyaría en su respeto fundamental por la autonomía de la obra artística, como sostuvo con posterioridad, y sobre todo con respecto a la música, Theodor Adorno. Pero sí coincidiría con Deleuze en que un tema principal de la *Recherche* es la locura.

En relación a la importancia de la ficción y la autonomía de la obra fue Proust quien sostuvo:

Monsieur Barrès dijo al principio de la guerra que el artista (Tiziano en aquel caso) debe, ante todo, servir a la gloria de su patria. Pero sólo puede servirla siendo artista, es decir, con la condición de que, en el momento en que estudia esas leyes, en que instituye esas experiencias y hace esos descubrimientos tan delicados como los de la ciencia, no piense en otra cosa -ni siquiera en la patria- que en la verdad que está ante él. No imitemos a los revolucionarios que por 'civismo' despreciaban, si no las destruían, las obras de Watteau y de La Tour, pintores que honran más a Francia que todos los de la Revolución (1993, p.237).

Las diferencias entre Platón y Proust podrían verse en la famosa teoría platónica de los dos mundos, pues no existe ninguna entidad metafísica trascendente en el mundo inmanente de la *Recherche*, pero también con respecto a esto es necesario decir que este dualismo no le conformó nunca al propio Platón y en su diálogo más técnico y a la vez más angustiosamente artístico, el *Parménides*, Platón emprende una despiadada crítica contra su propia teoría que según otro profesor platense, Rodolfo Agoglia, llega en algunos aspectos a ser más terrible que la misma crítica aristotélica. De todos modos, Estiú sólo aceptaría establecer relaciones pero nunca reducir a Proust al filósofo griego. Se advierte que Platón desconoce el idealismo en sentido moderno y por sobre todo sustenta tesis concluyentes mientras que Proust recurre a la hipótesis, al no saber, a, como dice Benjamin, el desembrujamiento de ilusiones, a su desaparición como autor en la libertad del lector artístico. El paradigma de la libertad del lector está dado por la lectura materna de *François le Champi*, cuyos pasajes escabrosos, que se refieren a la relación madre-hijo, son omitidos en la lectura. ¿Qué hay entre lo excluido y lo incluido sino la nada y la irrupción con ella de un decir musical diferente?

La música sagrada señalada por Platón sigue una línea que lleva a San Agustín, a la *Selva morale e spirituale* de Monteverdi y, fundamentalmente, a las muy admiradas por Estiú y por Proust, *Pasiones* de Bach. Es en estos casos donde se manifiesta ese carácter metafísico de la música que va más allá de nuestro conocimiento posible y que será acentuado a partir de la concepción kantiana de los límites del conocimiento teórico y del genio que al producir su obra establece las reglas del arte, pues su subjetividad debe concretarse aunque no sea enseñable por una educación discursiva sino por la frecuentación de la obra misma. Si la razón teórica debe detenerse ante las ideas metafísicas, el genio, cuyo ser es extraordinario, puede con su arte sin conceptos, desinteresadamente, aproximarse a lo desconocido. Todas estas ideas son fuertemente proustianas e indican, como se verá, la influencia del romanticismo musical en Proust. Es notoria la lucha de Vinteuil por avanzar más allá de lo que es posible avanzar. Pero esta indagación no puede llegar nunca a la fusión con lo absoluto pues Estiú determinaba que si así fuese no habría creación musical. Es Kant quien sostiene que lo sublime en la naturaleza y la belleza de un paisaje dependen de la subjetividad de quien contempla, como Proust considera que la belleza de una mujer y el amor que pueda inspirarnos dependen de la subjetividad del amante.

Es entonces donde aparece la figura culminante y el libro decisivo para Estiú en cuanto a la filosofía de la música. Arthur Schopenhauer y *El mundo como voluntad y representación*. Sin duda fue Schopenhauer quien otorgó, conjuntamente con Platón, el mayor poder a la música entre todas las artes, como ya hemos señalado. La música es una emanación del absoluto, de la voluntad en sí misma y podría existir aunque no existiesen el mundo y las ideas. Pero ¿de qué clase de música se trata? Esto nos introduce directamente en consideraciones ontológicas sobre lo musical y en la relación entre la poesía y la música, el valor de la palabra en lo musical, la música pura, la ópera, el *Lied*, la posibilidad de tornarse musical de la poesía aún sin la música, el respeto romántico a la música y la inquietud de la obra de arte total wagneriana.

Estiú encontró en Schopenhauer la reivindicación del valor de la música por sí misma. La música solo puede ser música y no debe ser dispersada con supuestos

agregados extra-musicales. Por eso, Schopenhauer rechazó rotundamente la música programática que se había desarrollado durante el romanticismo y toda descripción de paisajes, situaciones o estados anímicos extra-musicales, en fin, de ideas o pensamientos no artísticos. Por eso rechazó a la ópera en su hibridez y en su contaminación de la música, excepto aquéllas que como las de Rossini, eran según Schopenhauer y Estiú, estrictamente musicales. De allí la condena de Estiú y de Proust a Richard Strauss. Estiú no solo criticaba sus óperas sino también sus sinfonías, sus poemas musicales y sus *Lieder*, hasta las 4 últimas canciones. La cuestión decisiva que puso Schopenhauer en la filosofía e historia de la música fue la relación de texto y música y el tipo de ejecución e interpretación legítimas para la música.

El romanticismo poético: Novalis, Jean Paul, Hoffman, Wackenroder, Tieck, aspiraron al ideal musical como fundamento de todas las artes. La *Novena sinfonía* de Beethoven introduce la voz humana y el canto en su último movimiento sobre la *Oda a la alegría* de Schiller. Estiú se complacía en citar al mismo Wagner quien en su estudio sobre Beethoven sostiene que las voces son tratadas como instrumentos. Entonces emerge el *Lied* llevado a su culminación por el romanticismo alemán. Y aquí aparecen músicos preferidos de Estiú y de Proust: Schubert, los acordes indiscifrables de Schumann, el preferido de Odette, Hugo Wolf, Gustav Mahler. Mientras tanto se desarrolla la canción francesa con las figuras notables de Henri Duparc, Gabriel Fauré y el belga César Franck.

La pregunta que cabe es ¿se trata de una fusión entre palabra y música? ¿O puede el *Lied* alcanzar la pureza musical de las composiciones de cámara, cuyo modelo es el cuarteto de cuerdas? La admiración por la música de cámara es notoria en Proust y en Estiú. El *Lied* es una composición musical que suele basarse en una poesía y donde el canto es relacionado con el piano, como en Schubert y Schumann, y más tarde por la orquesta, como en los *Lieder* de Mathilde de Wagner y *La canción de la tierra* y todos los *Lieder* de Mahler e incluso los *Gurre-Lieder* de Schoenberg donde se introduce además una voz humana que parece narrar musicalmente. La posición de Estiú es la misma que la de Proust y también la de Massimo Cacciari y Josep Casals. No hay fusión entre música y palabra en el *Lied*. La palabra se desfigura en sonido musical, se transforma en música, pierde sus condiciones específicas poéticas para dejarse llevar por el impulso musical. Tampoco debe descuidarse al piano, que no es un mero acompañamiento en Schubert o en Schumann, sino un componente musical mas. En suma, el *Lied* es el triunfo mas contundente de la música sobre la poesía y la experiencia más notable del volverse música de la palabra.

Pero la aspiración del romanticismo al predominio de la música llevaba también la cuestión de la ópera, que pasaba del *bel canto* al melodrama verdiano. Las referencias de Proust a óperas italianas no son muchas y en algún caso muy críticas como la de la preferencia de Albertina de *Cavalleria rusticana*. El problema de la relación entre música y texto en la ópera se hizo presente en las discusiones sobre las óperas reformadas de Gluck y Rainiero de Calsabigi, contra la posición del valor de la música, más allá de las situaciones escénicas de Piccini, en el siglo XVIII. El mismo siglo en que Haydn y Mozart llevaban a su cumbre la forma sonata para la sinfonía y música de cámara, frente a la teoría barroca de los afectos que permitía la presencia de un solo sentimiento y de un solo tema por movimiento en los conciertos de tres.

Con el romanticismo aparecen nuevas relaciones entre música y sociedad y se acentúan el divorcio del que ya he hablado, a la vez que el compositor se convierte en un autor conciente de la importancia de su propia obra a partir de la ética musical beethoveniana que llegaba hasta reprochar a Mozart la composición de *Don Juan*. En efecto, durante el siglo XVIII, se produce la revolución musical que establece la armonía clásico romántica solo comparable hasta entonces a la revolución de la polifonía renacentista y barroca frente a la monofonía magnífica del canto gregoriano donde todos cantan lo mismo y no hay contrapunto ni fuga. Este mismo siglo fue creador de formas bitemáticas que introducen la contradicción en la música, con el clasicismo. Mas estas formas van en consonancia con la vida social y política, tienen una correspondencia con el espíritu de la época. Así Mozart puede ser metafísico tanto en una serenata como en su *Réquiem*. Pero ya el mismo Mozart en sus últimos conciertos para piano y en la *Sinfonía 40* hace aparecer la perplejidad y la tensión que parece excederse a sí misma.

Los románticos se preocupan mucho mas por la forma que los clásicos, pues las formas musicales consolidadas, y sus manifestaciones, el cuarteto, la sinfonía dan signos de resquebrajamiento, de vejez y anuncios de muerte. La prosa de la revolución industrial convierte a los músicos y los poetas en luchadores por la musicalización o poetización de la realidad y se concreta el divorcio entre la música y la vida. Berlioz en *Lelio*, desarma la estructura sinfónica, introduce un recitado y combina géneros diversos. La desesperación se hace presente en la *Cuarta sinfonía* de Schumann. Lizst busca una música humanística religiosa influido por Laménais. Cada vez se está más lejos de la pureza musical de Chopin, cada vez las secciones de desarrollo temáticos, que son las mas importantes, se extienden y vuelven sobre sí mismas, hasta llegar a las torturadas sinfonías de Mahler. La *Sinfonía número 4* de Brahms es un réquiem por el alma de la sinfonía y la *Sexta sinfonía* de Tchaikovsky desarrolla la subjetividad casi confesional fundamentalmente en su último movimiento.

Ante esta situación, aparece como era inevitable la figura del músico que intentase la síntesis de las artes, la obra de arte total, la construcción de un templo musical para sus obras. Richard Wagner, en quien son notables la separación entre la vida y el arte y que tiene como Proust una enorme convicción en el valor de su arte, compone trece óperas, denominación convencional para sus dramas musicales. El papel de la música en la obra de Wagner es una cuestión clave para entender a Proust pues éste no solo lo admira, sino que en la famosa carta a Jacques Rivière declara que la estructura de su obra va a ser una estructura a lo *Parsifal*, el festival sagrado que se representara en el teatro Bayreuth cuyo foso tornaba invisible a la orquesta. Wagner es asimismo para Proust el gran maestro de *Tristán e Isolda* obra que influye de diversas maneras y que parece paradigmática para el escritor. Wagner remite a Baudelaire, crítico musical poético admirador del maestro. El compositor presenta en su serie de óperas a partir de *El holandés errante*, la secuencia progresiva de obras que van consolidando un estilo, entendido proustianamente como visión o como sonido propio.

Los descubrimientos de las reconstrucciones de Vinteuil, debidos a las señoritas Vinteuil en una nueva confluencia entre dolor filial, muerte y música, como serían después los de las mismas obras de Proust, van construyendo una

unidad al mismo modo que el desarrollo de la producción wagneriana. Esta unidad, sin embargo, es puramente virtual pero de algún modo es necesario tener presente la totalidad de una obra para comprender cualquier pasaje de la misma aunque cualquier pasaje de ella pueda contradecir lo que se ha compuesto hasta el momento. Wagner supo enfrentarse con la metafísica de la nada y de la muerte con la búsqueda de una unión con el absoluto, con lo que su música adquirió un decidido carácter metafísico.

La cuestión mas decisiva fue su concepción de la obra de arte total es decir de la reunión de todas las Artes en una única manifestación artística que según Luc Fraisse puede advertirse también en Proust. Deben recordarse los prólogos que dan unidad a la obra en Balzac, en Michelet, en Hugo. Pero Wagner disolvió los números separados de la ópera tradicional, estableció la melodía continua y fundamentalmente los motivos conductores que eran una especie de guía musical que aparecían y reaparecían como los personajes de la *Comedia humana* de Balzac instaurando un tiempo artístico. Estos temas conductores estaban destinados según el propio Wagner a caracterizar situaciones, personajes, estados de ánimo. ¿Debe concluirse entonces que concedían una supeditación de la música al canto y a significados no estrictamente musicales? La respuesta a esta pregunta es importante y va quizás más allá de los propósitos del autor, lo que es frecuente en muchas manifestaciones artísticas.

Una interpretación posible de esta cuestión y del romanticismo en general es la de Ortega y Gasset, quien confiado en los paratextos que Wagner introducía en la partitura respecto de su amor por Mathilde Wesendonck, sostenía que no era posible escuchar *Tristán e Isolda* sin volverse vagamente adúltero y rechazó al romanticismo por confundir el arte y la vida. Esta interpretación fue muy criticada por Estiú pues no podía aceptar la comparación de la “Marcha nupcial” de Mendelshon con *Iberia* de Debussy por tratarse de dos obras inconmensurables y por no creer en el progreso en el arte. Proust admira a Debussy y a *Pelleas y Melisande* en lo que revela su capacidad de apreciación musical contra la opinión de su amigo, compositor y director de orquesta Reynaldo Hahn. No obstante en un pasaje citado por Estiú en su conferencia declara que no es posible el progreso en la música. Ante Madame Cambremer-Legrandin que considera que Debussy es superior a Wagner, el héroe no acepta tal superioridad de lo que viene después: son sencillamente diferentes. Y ante el desprecio de su personaje por Chopin, el héroe humorísticamente dice que el músico es uno de los preferidos por Debussy. Estiú en su crítica a Ortega y Gasset advertía la injusticia de comparar una obra importante (*Iberia*) con un fragmento de la música incidental para la representación de *El sueño de una noche de verano* shakespeariano. Y con ironía reprochaba a Ortega y Gasset el creer que la música de su época era superior a la de otras épocas.

La interpretación que Estiú sostenía sobre *Tristán e Isolda* era que se trataba de una obra maestra musical y que mas allá de Wagner era posible una lectura estrictamente musical de la obra, que por otra parte constituía una manifestación ejemplar de la primacía del tiempo musical, pues lo extenso de su duración permitía la concentración artística de una manera incompatible con el tiempo de la realidad convencional. Como algunos otros críticos de Wagner sostenía que lo fundamental era la lógica musical sinfónica de su orquesta y allí incluía a los famosos temas conductores que según él Wagner trataba como si fueran

sinfónicos. El terrible monólogo de Wotan de la *Walkiria* que supera todas las formas del discurso musical pues no se sabe si canta, recita, declama, habla, ¿no expresa un discurso político formidable sobre el tormento y el fracaso del poder? Ha dicho Steiner que la influencia de Wagner fue enorme sobre la poesía posterior y la elevó a la posibilidad de convertirse en música y aún a la novela en desarrollo musical.

La música, sin duda, como la obra de Proust, puede presentar confusiones en cuanto a su estructura. Su extremo rigor llega a hacer pensar que no hay tal estructura. Para ello Estiú recordaba la distinción de Hartmann entre el oído acústico y el oído musical. El oído acústico permanece dentro de los sonidos físicos habituales pragmáticos y de este modo es incomprensible lo musical. El oído musical es el que sigue el desarrollo de la composición advirtiendo una estructura diferente. Estiú reconocía sin embargo que había tradiciones artísticas con sus cumbres del mismo modo que Proust y que sólo era posible la reconstrucción de una historia de la música por los mismos músicos. Como Proust afirmaba que llegada a la culminación de una tradición la música tenía que seguir descubriendo y para eso era necesario pasar a otra cosa. Esto lo fundamentaba con el caso especial de los *Gurre-Lieder* de Schoenberg que para él eran la culminación de la ciencia musical alemana. Pero las inquietudes de Proust y de Fauré según dice Compagnon iban más allá de los motivos conductores wagnerianos, en búsqueda de motivos puramente musicales. En este aspecto reitero que ésta no era la posición de Estiú. Para Estiú en cambio los motivos musicales wagnerianos eran suficientes para Proust.

En la época contemporánea Estiú notaba la necesidad de experimentar con el sonido y de convertir al sonido acústico en sonido musical lo que relacionaba con los famosos pregones callejeros que escucha el héroe en *La prisionera* que van desde el canto gregoriano hasta Mussorvsky. Adorno ha afirmado que la historia y la sociología de la música solo se pueden estudiar musicalmente, desde la inmanencia de la propia música. En el siglo XX ha llegado la época de la no resolución musical de los conflictos del clasicismo, de la negatividad entre música y visión del mundo, pues de otra manera la música se convierte en tautología de lo dado. Discípulo de Alban Berg, considera a Schoenberg y Webern, es decir a la escuela de Viena, como la revolución musical de la primera mitad del siglo XX. Es necesaria la larga mirada de Mahler y Proust y cualquier posibilidad referencial sólo puede surgir desde la música autónoma misma. Tomas Mann para el capítulo de la música de *El Doctor Fausto* a pesar de ser una obra de ficción quiso presentar un texto técnico y para ello recurrió al asesoramiento de Adorno, quien consideraba al escritor como una especie de encarnación del espíritu alemán. Cuando Schoenberg se enteró de esta situación protestó y Mann tuvo que agregar una nota en la que sostenía que la música dodecafónica había sido inventada por un músico contemporáneo. Schoenberg en un principio pareció conforme pero más tarde contestó que dentro de unas décadas se verá quién es el contemporáneo de quien. ¿Por qué otorgar tanta importancia a la música aún en una obra ficcional? Merleau Ponty, por su parte, ha dicho que nadie fue más allá que Proust en la relación de lo visible y lo invisible en el encontrarse de la idea en lo sensible mismo.

Para concluir, la obra, la ficción de Proust parece tener en sí misma componentes musicales y si muchas veces se lo ha reconocido como un poeta

(Lukács, Levinas, Lacan) tal vez haya que reconocerlo como un músico de la escritura.

Hay un problema fundamental: la *Recherche* es una crítica de la razón ficcional, es una crítica de las posibilidades y del modo de ser del arte, es una reflexión del arte sobre el arte mismo. ¿Es posible para la música concretar una metacrítica? En la exposición que he hecho sobre el desarrollo de las formas en el romanticismo espero que se haya advertido que la música es también música sobre la música, desvelo por el destino de las formas musicales y que los desarrollos que la música puede llegar a emprender emplean temas de distintos compositores en una sola obra, que las obras remiten a otras obras, que también cualquier composición musical es una historia de la música y por fin que en la inmanencia de la música se resuelve el destino, el modo de ser y la constitución de un mundo musical cuyo máximo poder no impide el duelo ante la sospecha de finitud de la condición humana.

Bibliografía

- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th; Mann Th. (2006). *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Balzac, H. (1783/1967). "Gambara" en *Obras Completas* (Tomo 5, 2). Madrid: Aguilar.
- Benjamin, W. (1970). "Para una imagen de Proust". En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (pp. 247). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bergson, H. (1962). *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Berlioz, H. (1977). *Memorias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Compagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. Paris: Editions du seuil.
- Curtius, E. R. (1941). *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., Barthes, R. y Genette, G. (1975). "Table ronde". En *Cahiers Marcel Proust* (pp. 87-116). Paris: Gallimard.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Estiú, E. (1976). "Proust y la vida estética". Instituto de teología de La Plata, conferencia inédita.
- Fraisse, L. (1990). *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti.
- Gide, A. (1987). *Los Monederos falsos*. Barcelona: Hyspamérica.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. México: UNAM.
- Hegel, G. W. F. (1807/ 1992). *Fenomenología del espíritu* (pp. 435-436). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Henry, A. (1983). *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion.
- Kierkegaard S. (1843/ 1973). *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Buenos Aires: Aguilar.
- Lejeune, Ph. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- Mann, Th. (1986). *La muerte en Venecia*. Buenos Aires: Siglo veinte.
- Mann, Th. (2004). *Doktor Faustus*. Madrid: Edhasa

- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (1872/ 2013). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Losada.
- Nietzsche, F. (2003). “Carta desde Turín (mes de mayo de 1888)”. En *Nietzsche contra Wagner* (pp. 37-40). Buenos Aires: Quadrata Editor.
- Ortega y Gasset, J. (1925/1964). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pirandello, L. (1997). *Seis personajes en busca de un autor*. Buenos Aires: Losada.
- Pirandello, L. (2011). *El difunto Matías Pascal*. Madrid: Cátedra.
- Platón. (trad. en 1944). *Parménides*. Buenos Aires: Inter-Americana. Introducción, notas y comentario por Rodolfo M. Agoglia.
- Platón. (trad. en 1986). *Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos. Vol. III.
- Platón. (trad. en 1986). *República*. Madrid: Gredos. Vol. IV.
- Platón. (trad. en 1985). *Apología, Critón, Eutrifón Ion, Lisis, Cárménides, Hípias menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras*. Madrid: Gredos. Vol. I.
- Proust, M. (1987- 1989). *À la recherche du temps perdu, Tomo II*. Versión de Jean-Yves Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1987- 1989). “Pastiche Goncourt”. En *À la recherche du temps perdu* (pp. 287-295). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1971). “À propos du «style» de Flaubert”. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles* (pp. 586-600). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1971). “Un dimanche au conservatoire” y “Contre l’obscurité”. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles* (pp. 367-372; 390-395). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1971). *Contre Saint-Beuve*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1971). *Jean Santeuil*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1973). *Les Plaisirs et les Jours suivi de L’Indifférent et autres textes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1976). *Le Carnet de 1908 (Cahiers Marcel Proust)*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza.
- Rousset J. (1955). Notes sur la structure d’*À la recherche du temps perdu*. *Revue des Sciences Humaines*, 79 (julio-sept.), 387-399.
- Schopenhauer, A. (1819/1960). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Aguilar.
- Steiner, G. (1982). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Simmel, G. (2002). *Intuiciones de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*. Buenos Aires: Altamira.
- Tadié, J-Y. (1983). *Proust*. Paris: Belfond.
- Unamuno, M. (1914/2007). *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- Waltershausen, W. (1966). *El arte de la dirección orquestal*. México: Uteha.