

<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3119>



Tesis de doctorado

La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust

Julio César Moran

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata
para acceder al grado académico de Doctor en Filosofía

Año 1992



TESIS DOCTORAL

JULIO CESAR MORAN

LA MUSICA COMO DEVELADORA DEL SENTIDO DEL ARTE

EN MARCEL PROUST

DIRECTOR: DOCTOR MARIO PRESAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

INTRODUCCION

La *Recherche* es una novela estética. Pero no sólo porque en ella aparezcan ideas sobre la belleza o concepciones sobre el arte más que en otras novelas, o porque la reflexión y el análisis tengan una relevancia que no se encuentra en otros novelistas. La *Recherche* es una novela estética porque las cuestiones de la posibilidad, el significado y el modo de manifestarse del arte, son el fundamento de la obra misma, de modo que la búsqueda estética se abre camino, a lo largo de la novela, en un abanico de motivos, que presentan incógnitas, anticipan respuestas y estructuran la narración. Hay un devenir novelístico de los temas estéticos que comienza en Combray y concluye con la doctrina estética de *El tiempo recobrado* y con la escena de las máscaras posterior, aunque proporciona variantes y lecturas múltiples. Pero de esta manera la inquietud estética integra la misma forma ficcional del relato.

Por ello Proust escribió a J. Rivière (1) que su obra contenía una dogmática, es decir una base de hipótesis a demostrar en relación con el artista y el arte y que también era una construcción, es decir que los métodos que iban a regir la prueba dependían del modo de ser del arte, o sea que estaban sometidos a la narración ficcional. Proust no quiso sacrificar ninguna de las dos cosas, que ya había intentado conciliar en *Contre Sainte-Beuve* (2).

Las dudas de Proust ante una oposición total entre filosofía y literatura han quedado registradas en la edición de Kolb de *El carnet de 1908* (3). Es interesante que converjan, como en la *Recherche*, dudas sobre la propia vida, salud y capacidad artística con desvelos

sobre géneros y criterios estéticos y que todo concluya en la incertidumbre sobre la forma en el arte:

Peut-être dois-je bénir/ ma mauvaise santé, qui m' / a appris, par le lest de la / fatigue, l'immobilité, le/ silence, la possibilité de / travailler. Les avertisse / ments de mort. Bientôt tu // ne pourras plus dire tout cela. / La paresse ou le doute ou/ l'impuissance se réfugiant / dans l'incertitude sur la forme / d'art. Faut-il en faire / un roman, une étude philosophi / que, ¿suis-je romancier? (4).

Es posible conectar este texto y el *Contre Sainte-Beuve* con afirmaciones de Barthes (5) sobre que Proust supera la separación entre relato y ensayo, narración y demostración, ficción y razonamiento argumentativo. Y con síntesis formales de géneros literarios que hacen de la *Recherche* una novela de todos los géneros, como sostiene J.-Y. Tadié (6).

En este estudio se intenta seguir a Proust en su demostración ficcional, que no puede ser desde luego una prueba lógica, pues aporta verdades estéticas y está ligada a una concepción del arte como saber ficcional y como constitutivo de la verdad. La distinción entre prueba lógica y prueba artística tiene continuidad en Proust desde sus obras juveniles y esbozos hasta la versión final de la *Recherche* en donde concluye en la escena de las epifanías y en el episodio inmediatamente posterior de la doctrina estética. Lo propio de Proust es esta fusión de los recursos artísticos con los intentos de fundamentación, como apoyo de las hipótesis sobre el arte, en el contexto de una integración de realidad y ficción y de una concepción del trabajo artístico como trabajo del artista sobre el propio

espíritu ante las impresiones que le llegan por sí mismas. Proust persigue pues la coincidencia de la prueba ajena al razonamiento habitual con la ficción narrativa, es decir lo que podríamos denominar una ficción demostrativa.

Esta ficción demostrativa se aparta de las obras ideológicas y de tesis criticadas por Proust, no porque no intente demostraciones, sino porque éstas pertenecen a la legalidad propia de la ficción y toda prueba se convierte en un recurso narrativo, a la vez que los procedimientos formales ponen a prueba hipótesis artísticas. La falta de libertad del autor ante su obra, los descubrimientos que efectúa, las verdades originarias del arte que se incorporan a la percepción común del mundo, la comparación entre la impresión para el artista y la experiencia para el científico, la búsqueda de leyes esenciales desde el arte, corroboran esta interpretación de la posición proustiana.

Que los descubrimientos artísticos se incorporen a nuestra visión del mundo y a las condiciones de su interpretación -como ocurrió con el impresionismo, que pasó de movimiento revolucionario a constituir nuestra óptica común- es una prueba a favor de las posibilidades gnoseológicas del arte. Si vemos la realidad como los impresionistas la pintaron, sin darnos cuenta, es porque el impresionismo descubrió y puso en práctica leyes de la percepción. Y fundamentalmente, según Proust desarrolla en su criterio de progreso para el arte, porque se incorporaron a nuestro conocimiento ordinario. ¿Cómo podría negárseles, entonces, carácter de verdades artísticas si conforman nuestra visión del mundo y generalmente las aceptamos tan sin discusión que ni siquiera las advertimos? Y aún la

pretensión de considerar su falsedad llevaría consigo la aceptación de que declaran algo sobre la realidad, esto es que no son mera expresión emocional. La concepción positivista que niega contenido informativo a las "proposiciones artísticas" ha sido, por otra parte, combatida por las obras de Paul Ricoeur (7) quien sustenta una hermenéutica del arte como saber ficcional, que se apoya en la metáfora y en la trama narrativa, válida específicamente para la fábula sobre el tiempo que es la Recherche proustiana. También Ernest Gombrich (8) ha explicado, para la historia de las artes representativas, que no hay mirada inocente (término puesto en circulación por Ruskin, cuya relación con Proust ya estudiaremos), sino que la historia de los descubrimientos visuales se rige por condiciones que son vigentes en la historia de la ciencia, en cuanto a la negación de un registro pasivo meramente imitativo de la naturaleza y la afirmación de la importancia de la interpretación y la hipótesis para la observación.

En este estudio se sigue la génesis de las ideas musicales en los textos fundamentales de la Recherche, a medida que van siendo presentados en la novela, y se trata de introducir un discurso que conecte, enlace y extraiga conclusiones entre los textos básicos proustianos. Se pretende que en este recorrido, acompañando a los textos, ellos ofrezcan posibilidades que no se presentarían en un sistema que ignorase esta génesis.

Se intenta, por otra parte discernir los límites del saber que produce la música en Proust. Los textos fundamentales sobre música de la Recherche, a que se está haciendo referencia son: la primera audición de Swann de la sonata de Vinteuil, las reflexiones musicales

en los amores de Swann y Odette y el devenir de la sonata de Vinteuil, la sesión Sainte-Euverte, el héroe ante el piano y la autocontemplación del arte, el septeto de Vinteuil y Albertina ante la pianola. Estos textos se entrelazan con otros donde juegan hipótesis importantes para la música, como "Las intermitencias del corazón" o la muerte de Bergotte.

Las circunstancias en que se presentan estos textos y sus conclusiones son relevantes en un discurso ficcional, por lo que se estima necesario comentarlas. Pero desde el análisis de los textos, y, fundamentalmente, del referido al septeto de Vinteuil, en el que se detiene más la reflexión sobre música, puede advertirse un despliegue, con tímidos anuncios, afirmaciones, retrocesos y retornos, de los fundamentos de la concepción proustiana de la música y del arte. Por eso cuando la música abre senderos para la reflexión estética de *El tiempo recobrado*, ésta aparece, a la vez, como un episodio fantástico, es decir, ficcional, y como una consecuencia necesaria de la narración, que ha girado constantemente sobre cuestiones que allí se intentan responder, y que constituyen la estructura misma de la novela.

En este sentido es que cabe decir que la Recherche tiene una estructura estética o, más precisamente, musical.

El estudio que se emprende es, pues, el de la emergencia de los textos proustianos sobre música en su desarrollo ficcional hacia su conclusión estética. Proust mismo se encargó de ofrecernos verdades aparentes, pistas falsas y dudas profundas, que un estudio debe aclarar para comprender la reflexión sobre la música de Proust. Que la *Recherche* presenta una demostración, cuya validez es inmanente a

sí misma como obra, fue una preocupación de Proust, que se concretó en la necesidad de la configuración de un lector libre y creador con la misión de verificación.

Pero cualesquiera sean los alcances de esta demostración, es menester apreciarla, en su coherencia, originalidad y rigor como un aporte a las condiciones específicas de la prueba sobre cuestiones artísticas.

¿Hay una estética de la música en la Recherche?. Este trabajo responde en forma decididamente afirmativa a esta pregunta. Y no se trata de análisis de compositores y obras musicales (aunque también los hay), sino de aportes a cuestiones centrales del pensamiento filosófico sobre música. La ontología de la obra musical y de la música que no se presenta como una obra artística, sino que se liga a la naturaleza y al mundo humano y social; la importancia del espíritu en la música; su posible alcance metafísico en su estrato más profundo, su diferencia con las otras artes y su relación con la literatura en especial; la función del razonamiento, la impresión, la memoria y otras capacidades del hombre, en la develación y creación (más en lo primero que en lo segundo); su carencia de utilidad práctica y su oposición al hábito; la cuestión de la posibilidad del progreso en la música; la relación entre autor, intérprete, diversos intermediarios y receptor; las posibilidades musicales que llevan en sí los aficionados y las razones de desviación, los fenómenos de recreación y hermenéutica de las composiciones perdidas y recuperadas; la conexión entre concepción de la música y concepción del tiempo, son temas tratados por Proust de interés para la estética. ①

Proust centra su reflexión musical en torno a la hipótesis metafísica de la realidad del espíritu y la hipótesis contraria de la nada y la muerte. Las interpretaciones fenomenológicas, como las de Biemel y Merleau-Ponty, buscan reducir el alcance metafísico, en el sentido tradicional de esta disciplina, de la posición proustiana, al no admitir Proust la existencia de entidades de tipo metafísico trascendentes, en forma explícita y, fundamentalmente, al destacar la importancia constitutiva del espíritu y del tiempo. Pero por muy satisfactorias que estas interpretaciones resulten (9), en este estudio se sostiene que con la elaboración de las influencias de las concepciones del arte de la filosofía idealista alemana recogida por sus maestros y del pensamiento de Bergson, Proust nunca renunció a una concepción de la música, que hipotéticamente le permitiera plantearse enigmas, que bien podrían ser irresolubles para el hombre. La tesis fundamental de este trabajo, es que la música, por su alcance metafísico desempeña una función anunciadora de lo que el arte es y de su relación con el espíritu y el mundo. Y que de esta función se sirven las otras artes. Este descubrimiento que se asigna a la música -cuya culminación se realiza con el septeto Vinteuil- depende de su modo de ser y de su posibilidad de ir más allá que las otras artes.

La historia de las creaciones artísticas es puesta por Proust en dependencia de la historia ficcional de la comunicación entre las grandes obras musicales y sus mensajes a los posibles artistas, como Swann o el héroe. Esta comunicación, con sus dificultades y su intimidad, es el paradigma de la comunicación artística y conduce a la idea de la música como síntesis de la epifanías de la recuperación

esencial del tiempo, lo que ya se advierte en la versión de 1910-1911 (10).

Este modo de ser de la música, es su estrato más profundo, que es impresión fugaz, oscura y confusa de lo extratemporal, supera las capacidades humanas, esto es, la inteligencia, la memoria voluntaria y la memoria involuntaria, y, por tanto, excede al conocimiento mismo. Por eso la música produce insatisfacción cuando se descubre como verdad, cuando realiza lo que las otras artes pueden hacer, pues su meta es ir más allá de nuestra experiencia posible, aún en el arte. De este modo, Proust parece rebasar en la música, la misma extensión de la percepción propuesta por Bergson (11).

De allí que las impresiones musicales más oscuras, y confusas, deban ser respetadas y mantenidas como tales, y en ello se encuentra el verdadero sentido de la experiencia musical de las obras maestras, y aún, de la mala música. La condición humana temporal que posibilita lo extratemporal, como experiencia intermitente a la que se accede, pero de la que se regresa al tiempo que la permite, responde de este vaivén, entre los atisbos metafísicos de la música que siempre van más allá de nuestra comprensión, y nuestros intentos de desciframiento de estos descubrimientos. La música es el arte en donde más se nota que la capacidad de descubrimiento artístico supera la capacidad de comprensión. Por eso, el develamiento de las verdades de una obra musical, anula a la obra sobre la que se ha efectuado, pues la reduce a una interpretación puramente musicográfica, a la transcripción a otro lenguaje o, en el mejor de los casos, al descubrimiento de verdades, que también las otras artes pueden revelar y le quita así esa especificidad inmaterial, que invita a

seguir explorando. La música es el arte revelador por excelencia pues señala el sentido de todo arte y Vinteuil, su representante, el artista más consecuente en su función indagadora.

Como la música excede nuestra comprensión y a su forma de comunicación une la imposibilidad de desciframiento total en su esencia, Proust solamente se desenvuelve en un terreno hipotético y nunca en un saber consumado. Por eso el alcance metafísico de la música es presentado como una hipótesis que nunca pierde su carácter de tal, de cuya verdad siempre es posible dudar, a pesar de las experiencias musicales en las que se funda.

Si lo más profundo de la música es impresión que supera la memoria involuntaria, aunque puede cumplir también en general y en forma inmaterial las funciones de las otras artes, la literatura es el terreno de la fijación, en su equivalente espiritual, de las impresiones y reminiscencias de la memoria involuntaria, que son experiencias de lo extratemporal desde nuestra condición temporal. La literatura admite más verdades que la música: son los materiales que proceden de nuestra propia vida, captados directamente por nuestra inteligencia. Puede, entonces, cumplir con la misión del arte que es la recreación por el espíritu de lo verdaderamente real y de la auténtica vida. En cambio, la música es la mensajera metafísica que, desde lo desconocido para nuestras capacidades, nos anuncia su saber sobre el arte.

Las doctrinas estéticas de la música y del arte fueron expuestas conjuntamente en las versiones primitivas de la *Recherche* a las que se ha aludido. En "La adoración perpetua", la música se manifiesta por Wagner y el "Encantamiento del Viernes Santo" de

Parsifal. Proust pretende presentar el descubrimiento fundamental de lo extratemporal y su fijación en la obra de arte como una iluminación, a la manera como accede a la verdad el héroe de *Parsifal*. El desarrollo que experimentó posteriormente la obra proustiana y que llevó a la creación de nuevas partes como *La prisionera*, de nuevos personajes como Vinteuil y de nuevas obras imaginarias como el septeto, separó la reflexión sobre la música de la concepción final sobre la literatura y el arte, pero mantuvo el carácter de arte de la epifanía para la música. Y el mismo desarrollo está regido por la importancia acentuada de la música (12).

Proust se preocupó por la cuestión de la verdad en muchos trabajos: algunos juveniles, otros que fueron borradores de la *Recherche*, esbozos de la versión final. En *Sentimientos filiales de un parricida*, la locura que emerge inexorable e inesperadamente lleva al narrador a preguntarse cómo es posible entender que personajes nobles, que puedan hallarse también entre los clásicos griegos, cometan actos desgraciados y sin razón y el relato transforma toda esta duda en la pregunta por la verdad con la que concluye (13).

En la *Recherche* frecuentemente encontramos personajes que, considerados desde diferentes escorzos, ofrecen aspectos contradictorios y lo mismo ocurre con los hechos y los lugares. Estas puestas en perspectivas introducen lo polisémico, múltiplemente interpretable.

Más esto no produce una eliminación del problema de la verdad estética por irresoluble, todo lo contrario, aumenta la inquietud por descubrir sus posibilidades y límites. El arte, que constituye la realidad, no alcanza un saber absoluto de esa misma realidad, sino

más bien hipótesis que se enfrentan entre sí sin superación, pero esto es lo que hace continuar a los descubrimientos estéticos y a las lecturas de las obras maestras.

En *Jean Santeuil* (14) hay un ejemplo claro de la importancia de la determinación de la verdad, cuando es posible para el hombre: es el de la declaración del perito sobre la letra de Dreyfus. Para el especialista, Dreyfus no ha escrito los documentos que supuestamente lo condenan y esto se establece, según Proust, como más allá del poder político, los vínculos sociales y cualquier otra cuestión. Por otra parte, en los trabajos sobre Ruskin, fundamentalmente en el prólogo a *La Biblia de Amiens* (15), Proust valora la concepción de la belleza de Ruskin, rechaza la acusación de idolatría esteticista que se le efectuó a su maestro, pero, con todo, se diferencia de él por la importancia que atribuye a la verdad en la obra de arte.

El problema de la duda y de la verdad aparecen también en *El carnet de 1908*, y en otros trabajos y esbozos de la *Recherche*, como los "Cahiers de Sainte-Beuve". En el carnet, Proust, como hemos visto, se pregunta si él es novelista o más bien debe desarrollar inquietudes filosóficas (16).

En *Contre Sainte-Beuve* (17), Proust hace cuestión del método del crítico, entre otras razones por su incapacidad para comprender a los grandes poetas contemporáneos y diferencia tajantemente al artista del hombre común que es cuando no es artista, lo que lleva inevitablemente al carácter específico del trabajo y de la verdad artística.

Sobre estos problemas de la verdad artística hay un texto fundamental juvenil: "Contra la obscuridad" (18), que formula

observaciones a los poetas simbolistas, establece que la palabra no puede ser sólo signo y dice que el carácter filosófico (por lo tanto la aspiración a la verdad y el tipo de demostración) de una obra literaria como *Macbeth* no consiste en su teoría sino en desarrollar procedimientos artísticos específicos.

Es, por fin, la carta a Rivière ya citada: la dogmática se demuestra ficcionalmente con una construcción literaria. El aparente engaño y las falsas pistas son mecanismos narrativos que conducen, como en *Parsifal* de Wagner, a la verdad artística posible. Estas consideraciones avalan la interpretación de Paul Ricoeur (19) sobre la importancia de lo narrativo y de la puesta en intriga, contra lo puramente teórico, en una fábula sobre el tiempo. Y esto limita la apelación a teorías filosóficas como las del idealismo alemán, y en particular Schelling y Schopenhauer, por parte de Anne Henry (20), no porque carezcan de efectiva influencia a través de Séailles, Tarde y los maestros de Proust, sino porque su posible incorporación a un discurso artístico con alcance filosófico importa una nueva síntesis, donde los principios de la demostración filosófica y las mismas ideas filosóficas se ponen en función de la construcción narrativa y sus leyes. La así resultante demostración ficcional indaga en zonas metafísicas tradicionalmente difíciles y sus conclusiones nos llevan a experiencias primarias o fundantes, descubridoras y a la vez creadoras del significado del mundo, independientes por tanto de nuestra visión habitual de las cosas, regida por nuestra inteligencia abstracta y pragmática. Por otra parte, Ricoeur (21) sostiene que Henry toma en préstamo ideas de filósofos admirados por Proust para comprender su propio pensamiento artístico, sin contar debidamente

con las leyes narrativas, así como se tomaba en préstamo personajes reales de la biografía de Proust, como modelos de sus personajes imaginarios, sin entender que el personaje ficcional estaba inspirado en muchos modelos y, en última instancia, en ninguno, puesto que era una creación imaginaria de Proust.

Cabe agregar que esta relación modelo-personaje artístico, afirmada muchas veces por Proust, rige también para los personajes imaginarios y las obras de arte imaginarias, como la célebre sonata de Vinteuil, y permite inferir, por tanto, que ante los préstamos de ideas filosóficas, Proust se independiza al sintetizarlas artísticamente, y que en su carácter ficcional y estético, son también ideas de Proust. Efectivamente, muchos filósofos convergen como posibles influencias para la creación de un pensamiento artístico en el discurso ficcional proustiano. Claro está que la relación entre la realidad y la ficción no es en Proust la de una "literatura de notas" o la de un realismo estrecho. La ficción tiene la función de constituir lo real y de descubrir la verdad de la vida, al ligar metafóricamente las cosas con lo que significan para nosotros en el tiempo. Y la frontera convencional entre ficción y realidad es cruzada con frecuencia por los personajes proustianos para que convivan entes de ficción con personas reales. La imitación de la ficción, el *pastiche*, que Proust cultivó con rigor y humor, en la recuperación del estilo de sus más queridos escritores, aparece en la *Recherche*, a veces explícita, otras disimulada, como un recurso artístico recurrente, que nos abre la ficción dentro de la ficción y su diversidad de metalenguajes antagónicos (22).

En este trabajo se cita según la traducción española de Salinas y Berges, y se completa con la referencia pertinente al texto establecido por Clarac y Ferré para la edición de la Pléiade de 1954, que es la que habitualmente se usa como texto de referencia. Por ello se cita primeramente la edición española, para la que se pone un número romano por volúmenes de I a VII. La cita de la edición de la Pléiade se realiza del siguiente modo: después de la cita de la edición española se indica el tomo correspondiente con número romano y luego la página respectiva. Así por ejemplo: la primera audición de Swann de la sonata de Vinteuil se cita del siguiente modo: (I, 251-254), (I, 208-210), donde en el primer paréntesis el I, indica *Por el camino de Swann*, y siguen las páginas respectivas. En el segundo paréntesis, el I, indica el primer tomo de la Pléiade y siguen las páginas respectivas.

Con respecto a la bibliografía que se cita, no se mencionan más que las obras que han parecido necesarias para el desarrollo del trabajo.

Se han consultado otras ediciones de la *Recherche*, fundamentalmente la nueva edición de la Biblioteca de la Pléiade, en cuatro tomos, dirigida por Jean-Yves Tadié, Paris, 1987-1989, cuya gran importancia se encuentra en el establecimiento del texto de los esbozos y manuscritos de la Biblioteca Nacional que reproduce.

También se ha consultado la edición establecida según la dirección de Jean Milly para Flammarion, Paris, 1987, fundamentalmente el tomo correspondiente a *Por el camino de Swann*, editado y con notas de Bernard Brun y Anne Herschberg-Pierrot, el tomo correspondiente a *La prisionera* (editado por Milly) y también el

tomo correspondiente a *El tiempo recobrado* (editado y con introducción de Bernard Brun). Por último se han consultado el prefacio y las notas de Antoine Compagnon para su edición de *Por el camino de Swann*, según el texto establecido por la nueva edición de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1988.

I-LA EXPERIENCIA MUSICAL.

LA PRIMERA AUDICION DE SWANN DE LA SONATA DE VINTEUIL.

La primera vez que Swann escuchó la sonata de Vinteuil y "la pequeña frase" que ella contiene fue en una reunión social recordada en el salón Verdurin y de la que muy poco se nos dice. En cambio, características importantes de la sonata, de la música y de la experiencia musical son establecidas. Swann fue sorprendido, sin saber muy bien de que se trataba, sin poder determinar contornos ni asignar nombres a lo que le agradaba. Hay una frase o armonía que lo seduce de golpe (I, 251-254), (I, 208-210).

La experiencia de la música produce atracción y perplejidad y efecto inmediato, sin pasos. Tiene una clara dirección: ensancha el alma. La impresión que sintió Swann fue muy confusa, lo que pudo haberse debido al hecho de que no sabía música. Sin embargo, el narrador destaca la importancia positiva de esa falta de claridad de la impresión musical, pues tal vez sean esas las "únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones". Y como impresiones del instante son sine materia.

Puede concluirse, pues que la música pertenece al orden de las impresiones. Que es producida artísticamente. Que es singular, esto es irreductible a otro tipo cualquiera de impresiones, fundamentalmente a las sensibles que provienen de la naturaleza, pero también a las demás impresiones artísticas. Que su efecto es instantáneo, inmediato, no discursivo, como el razonamiento o el

lenguaje verbal usuales. Que carece de imágenes materiales y en este sentido es puramente espiritual, aunque, desde luego, para llegar al receptor deba ser ejecutada instrumentalmente.

También se establece en este texto, (I, 251-254), (I, 208-210) una relación negativa entre música y memoria. En la experiencia musical de Swann las notas despiertan sensaciones, pero se desvanecen antes de que las sensaciones puedan ser conformadas y retenidas por nuestra memoria, puesto que ya surgen nuevas notas que producen nuevas sensaciones. Los motivos, que aparecen y se hunden, son sólo percibidos por el placer individual que producen. Por lo tanto serían imposibles de recordar y de describir, es decir inefables, si no fuera por la acción voluntaria de nuestra memoria, que fabrica imitaciones de estas frases furtivas y así podemos compararlas con las siguientes y notamos diferencias. Luego, lo que quedó para Swann al término de la experiencia musical, en principio, fue una transcripción de la frase, un cambio de lenguaje, que ya no era música pura sino pensamiento. Pero Proust no nos presenta de modo directo esta primera gran experiencia musical de Swann, sino como el recuerdo que retorna involuntariamente, de una experiencia fundante y originaria, como un modelo o paradigma de experiencias musicales.

Escuhamos música, pues, como una impresión inefable e inaprehensible, totalmente específica y cuya vaguedad se advierte en la imposibilidad de traducirla a otro lenguaje y fundamentalmente de pensarla y expresarla en forma verbal. Cuando esto último se hace, ya no hay experiencia musical propia y la memoria que nos permite retenerla la destruye. La experiencia musical pues consiste en instantes múltiples pero con unidad, en impresiones que se renuevan

según un orden imposible de fijar por el pensamiento y la memoria voluntaria. Pero si la música no se fija en nuestro espíritu y se mantiene en su ser pura impresión, no habrá memoria alguna que pueda recuperarla en su esencia. Por ello su dificultad de desciframiento y las múltiples interpretaciones insatisfactorias a las que da lugar, problema que continuará a lo largo de la *Recherche*, en torno a las frases musicales vagas y profundas y su posibilidad de pérdida y de no recuperación y en la búsqueda de una concepción adecuada de la música en la relación con las otras artes.

Es interesante señalar la afinidad del pensamiento proustiano con algunas ideas de Kant sobre la música entre las bellas artes (23). David Sobrevilla (24) recuerda la clasificación de las artes kantianas y su importancia:

La expresión humana consiste en la *palabra*, el *gesto* y el *tono* (articulación, gesticulación y modulación), cuya combinación da lugar a la comunicación completa del hablante. Hay pues según Kant tres especies de bellas artes: las de la *palabra*, las *formativas* y las del *juego de las sensaciones*. El autor advierte que no se debe juzgar la división de las artes que plantea como una teoría deliberada, sino tan sólo como un ensayo más; pero D.W. Crawford señala que la clasificación y el análisis de Kant, deberían ser tomados muy en serio y hasta como una parte de su teoría estética (1974, p. 171), debido al principio sobre el que se apoya (25).

Desde este principio de la analogía con el modo de expresión humano, Kant formula tres criterios para establecer una jerarquía de las artes: 1) la capacidad de las artes para expresar ideas estéticas; 2) el encanto y el movimiento del espíritu y 3) la cultura que proporcionan al espíritu.

En el párrafo 53 de la *Critica del Juicio*, dice Kant que en la importancia de las artes, pondría él, después de la poesía, es decir, en segundo lugar, a la música. Este orden no es, como veremos, proustiano. Pero los siguientes pensamientos del filósofo alemán sobre música son próximos al novelista:

Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y por lo tanto, no deja como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y aunque meramente pasajero, más interiormente....(26).

Es relevante que Kant señale la importancia de la sensación pura, es decir, sin conceptos; la comunicación más directa al espíritu por parte de la música; y el carácter pasajero, aunque más interior de la experiencia musical. Todo ello es también afirmado por Proust.

Pero, a diferencia de Proust, esta mayor jerarquía de la música con respecto a otras artes es mantenida exclusivamente desde el punto de vista del "encanto y movimiento del espíritu", mientras que desde la perspectiva de la "cultura que provocan en el espíritu", la música ocupa el lugar inferior entre las bellas artes. Sin embargo aún en esta diferencia Kant se fundamenta en ideas respetadas por Proust:

Ambas clases de arte toman un camino diferente: la primera va de las sensaciones a ideas indeterminadas; la segunda, empero, de ideas determinadas a sensaciones. Las últimas son artes de impresiones *duraderas*; las primeras, sólo de *transitorias*. La imaginación puede volver a llamar a aquéllas y entretenerse con ellas; pero éstas, o se apagan totalmente, o nos resultan más bien pesadas que agradables, si la imaginación, involuntariamente, las repite (27).

La música es así, como arte del bello juego de las sensaciones, comparada por Kant con las artes formativas, cuya primacía tiene la

pintura. Lo que interesa, a los fines de este estudio, es la fugacidad de la sensación musical y la dirección de la experiencia musical de la sensación hacia ideas indeterminadas. Como veremos, también para Proust los descubrimientos metafísicos de la música nunca pueden determinarse plenamente.

Por otra parte, es muy importante la concepción de Kant de la música como "lengua" de las emociones y como forma de comunicación universal, que veremos también en el desarrollo proustiano de la ejecución del septeto Vinteuil, aunque vinculada a otros motivos proustianos (V, 278), (III, 258).

...y en que, siendo la modulación, por decirlo así, una lengua universal comprensible para cada hombre, la música la emplea por sí sola con todas sus fuerzas, a saber, como lengua de las emociones, y así, comunica universalmente, según la ley de la asociación, las ideas estéticas, unidas naturalmente, con ella; pero como esas ideas estéticas no son conceptos algunos ni pensamientos algunos determinados, la forma de la conexión de esas sensaciones (armonía y melodía) solamente, en lugar de la forma de una lengua, sirve, mediante una disposición proporcionada de las mismas (la cual puede ser matemáticamente traída a reglas determinadas, porque en los sonidos descansa sobre la proporción del número de vibraciones del aire en el mismo tiempo, en cuanto los sonidos son unidos simultáneamente o sucesivamente), para expresar la idea estética del todo conexo de una indecible abundancia de pensamientos, en conformidad con un cierto tema, que constituye la emoción dominante en el trozo (28).

Estas afinidades entre Proust y Kant podrán comprobarse en el comentario de los textos proustianos sobre música, pero se introducen desde el comienzo como referencias adecuadas, aún en sus diferencias,

para la comprensión de la concepción de Proust de la experiencia musical y del modo de ser de la música como impresión .

Pero esta analogía entre la música y la lengua no es estricta porque la música, si bien emplea la modulación que es comprensible para cada hombre, expresa ideas estéticas, que no son conceptos ni pensamientos determinados. En cambio, la idea estética expresa "una indecible abundancia de pensamientos", según un tema y una emoción dominante en un fragmento.

Es claro que esta comprensión kantiana de aspectos de la experiencia musical que se relacionan con la función de algunas frases o motivos musicales proustianos, no lleva al filósofo a la misma valoración que al novelista, ya que, en general, no es mucha la importancia que Kant asigna a la música, mientras que Proust, de algunas apreciaciones parecidas a las citadas de Kant, eleva enormemente el alcance de la música. No hay que olvidar tampoco que todo un siglo de música romántica que atribuye relevancia fundamental a este arte, se desarrolla entre ambos autores. De todos modos Ernest Cassirer ha escrito sobre la doctrina estética de Kant las siguientes palabras que probablemente Proust habría aceptado para sí:

La conciencia estética posee dentro de sí misma aquella forma de *realización* concreta por medio de la cual, entregada por entero y exclusivamente a un estado de hecho en cada caso, capta sin embargo, dentro de él, un momento de significación sencillamente sustraída al tiempo (29).

En el capítulo siguiente se volverá sobre la relación estética entre Kant y Proust en un contexto más amplio.

La experiencia musical revela la importancia de lo sensible en la recepción de la música. La pequeña frase que se eleva por sobre las ondas sonoras despertó en Swann voluptuosidades especiales que nunca le habían ocurrido, que sólo ella podía inspirarle y Swann sintió un nuevo tipo de amor, una nueva forma de felicidad "noble, inteligente y concreta". Por tanto, la frase está indicando un nuevo modo de sentir, otra forma de considerar la vida y una ampliación de lo conocido o admitido.

Posteriormente, Swann tuvo necesidad de la frase porque introducía en su vida una belleza diferente que daba a su sensibilidad un valor más alto, pero no sabía si volvería a escucharla ni tampoco cuál había sido la composición escuchada. Es decir, el efecto de la experiencia musical se había cumplido sin conocimiento previo alguno ni del autor ni de la composición.

Swann experimenta inmediatamente un rejuvenecimiento espiritual de tipo artístico, una invitación a la creación, a superar las trabas que sus hábitos mundanos habían puesto a sus posibilidades más profundas. Porque sus ideales se habían adaptado a costumbres que los habían adormecido, pero la frase le mostraba "una presencia de esas realidades invisibles en las que ya no creía". Es decir, que la música se manifiesta aunque su modo de ser sea "invisible", no material, distinto del modo de ser de la realidad aparente. Pero además la música ejerce un efecto moral afectivo importante para consagrar la vida a lo que la música descubre. Sin embargo, ninguno de los asistentes, pudo darle información sobre la sonata y ante amigos músicos no logró entonarla, aunque se acordaba del placer y de las formas que dibujaba la frase. Mas el placer de la frase es

intraducible. Y al parecer, sólo Swann había tenido semejante experiencia, que por ello había sido en soledad, apartado del resto de los concurrentes, y que había sido una experiencia emocional, intuitiva, no técnica.

A propósito de las experiencias musicales de Swann en *Por el camino de Swann*, Maurice Merleaur-Ponty, desde una concepción que se apoya en Husserl y Heidegger para comprender la relación hombre-mundo, ha considerado la experiencia musical en Proust como descubrimiento sobre la relación entre lo visible y lo invisible, lo sensible y la idea (30). La idea no es lo contrario de lo sensible porque no es un ser sustancial independiente ni puede erigirse por sí misma en tal ser. La idea necesita de las apariencias sensibles de las que no puede desprenderse. La pequeña frase sigue el destino de la idea literaria, la dialéctica proustiana del amor, las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto, fenómenos que el mismo Proust relaciona constantemente con la música. Y todas estas manifestaciones tienen su decir, su concordancia, su lógica y en ellas lo visible es necesario para la exploración de una realidad invisible, de un mundo de ideas (31).

De acuerdo con esta concepción, puede entenderse a la experiencia musical que Proust describe, como experiencia originaria, pre-conceptual, pre-objetiva, más básica y fundante que la separación de sujeto y objeto. Así para Merleaur-Ponty las ideas que encarna la pequeña frase de Vinteuil serían por completo inaccesibles si careciéramos de cuerpo y sensibilidad pues se transparentan en el corazón mismo de lo sensible. De modo que el mundo perceptivo, según Proust, "aparece como conteniendo cuanto pueda decirse nunca, pero

dejándonos la tarea de crearlo" (32). Cuando queremos acceder frontalmente a la idea, ésta nos elude y más se nos aleja a medida que nos acercamos a ella. En el momento en que Swann piensa en una transcripción en signos de la pequeña frase, como ya vimos, entonces no tiene la pequeña frase misma. La pequeña frase invita, ambigualmente, a Swann al amor y al trabajo artístico. Pero sólo puede adquirirse en el trato con lo visible, esto es con impresiones sensibles. Insiste Merleau-Ponty en que no vemos, ni oímos las ideas, ni invocando ningún tipo de percepción especial, ningún órgano metafísico, pero no obstante, la pequeña frase y sus ideas están ahí, detrás o entre los sonidos, "reconocibles por su modo siempre especial, siempre único, de agazaparse detrás de ellos" (33).

Más aparentemente cercana que este mundo fundante de la música y el arte se erige la realidad habitual, mero resto de experiencia apoyada en la costumbre y en las abstracciones intelectuales. El falso arte lo refleja y contribuye a conformarlo. H.G. Gadamer, influido por Heidegger, ha caracterizado al *Kitsch*, al no arte, como "esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio", Sostiene Gadamer:

..Tengo para mí que aquí está el origen del *Kitsch*, del no arte. Se oye lo que ya se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que, le afirma a uno de un modo muy laxo. Es lo mismo que el que esta preparado para el lenguaje del arte y siente exactamente lo que el efecto quería que sintiese. Se nota que se quiere hacer algo con uno. El *Kitsch* lleva siempre en sí algo de ese esmero bien intencionado, de buena voluntad y, sin embargo, es justo eso lo que destroza el arte. Porque el arte solo es algo si precisa de la construcción propia de la conformación, aprendiendo el vocabulario, la forma y el

contenido para que la comunicación efectivamente se realice (34).

Se advierte, pues, que la experiencia musical genuina para Proust resulta claramente opuesta a esta concepción del *Kistch* establecida por Gadamer desde la recepción y con apoyo en la descripción heideggeriana de la existencia inauténtica.

La experiencia musical nos lleva al ser impresión de la música, a su fugacidad esencial, a su comunicación universal como lenguaje, a su modo de ser inmaterial e invisible que, sin embargo, tiene su presencia y a la invitación a la creación en todas las artes que extiende la obra musical a sus receptores. Pero también nos lleva al amor.

Cabe por otra parte, anotar dos textos importantes predecesores de la pequeña frase. En el primero de ellos, "Melancólicas vacaciones de Madame de Breyves", incluido en *Los placeres y los días*, se trata de una frase de *Los maestros cantores* de Wagner, que corresponde al personaje protagónico de la ópera, Hans Sachs (35). En principio, esta frase tiene un significado estrictamente amoroso pues posee el don de evocar al hombre amado.

...Había hecho de ella sin querer el verdadero *leit motiv* de Monsieur de Laleande, y un día, oyéndola en Trouville, en un concierto, rompió a llorar. De vez en cuando, no demasiado a menudo para no cansarse, se encerraba en su cuarto, a donde había hecho cambiar el piano, y se ponía a tocar aquella frase, cerrando los ojos para verle mejor; era su único goce embriagador, con finales desencantados; el opio sin el cual no podía pasar (36).

Pero en este estudio ficcional de la naturaleza subjetiva e imaginaria del amor se encontrarán también otros componentes relevantes: el carácter involuntario de la evocación musical, la

profundidad embriagadora de la música y su conexión con el dolor y la nada. Y el desarrollo posterior concluye con una cita (no literal y completa) de Baudelaire, que afirma que hay sensaciones cuya vaguedad no excluye la intensidad y hace referencia al "pinchazo" del infinito (37). Puede agregarse que Hans Sachs se destaca en la ópera wagneriana, por su renunciamiento al amor.

En el otro texto fundamental, *Jean Santeuil*, hay relevantes referencias a la música en relación con la memoria y las reminiscencias, como el pasaje de la sesión del pianista Enrique Loisel, donde un vals lleva al protagonista a la búsqueda de su reconocimiento, la que concluye no en una frase, sino en la sonoridad de un viejo piano familiar. Mas el fragmento de mayor relación es el referido a la sonata tocada por Francisca, la amada de Jean. Aquí la sonata es de Saint-Saëns y vuelve a ligarse al amor, a su fragilidad y al dolor. Pero la nada y la muerte son confrontadas a la permanencia de la pequeña frase:

Todo había cambiado en torno a ella, pero ella no había cambiado, ella había durado más que su amor, duraría más que ellos. Mucho tiempo después de ellos, unos amantes confiados irían como otros al fondo de los bosques a buscar en su fuente una felicidad que creerían cómplice de la suya, a invocar al genio misterioso de sus aguas. Había, pues, algo más duradero que su amor. ¿Sería entonces que su amor no era real? ¿Qué era, pues, aquéllo que, ya triste en la felicidad, seguía siendo feliz en la tristeza y que podía sobrevivir? ¿Qué era? La frase había terminado (38).

Subyace aquí la futura hipótesis de la realidad del arte entrevista por la música.

En las versiones previas de la *Recherche*, antes de la construcción del personaje de Vinteuil, persiste la sonata de Saint-

Saëns, con su capacidad de comunicación y de placer y la invitación a una "superrealidad", a una realidad invisible y verdadera (39).

Algunas características de la experiencia musical y de la afinidad con Kant que hemos visto, se aprecian en el poder emocional que Proust otorga a la mala música en "Elogio de la mala música" que corresponde a *Los placeres y los días* (40). En este texto juvenil (1893), Proust escribe que podemos odiar a la mala música mas no despreciarla. Se la toca y se la canta con mayor pasión que a la buena, porque tiene su historia emocional. Y es venerable ya que si, su lugar es nulo en la historia del arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades. El respeto por la mala música es conciencia de la importancia de la función social de música. Melodías sin ningún valor artístico son, sin embargo, elegidas como confidentes por los enamorados, por su melancolía y voluptuosidad. Su ingenio e inspiración dan nobleza a la pena, llaman al ensueño, y truecan un secreto de amor por la embriagadora ilusión de la belleza, lo que en parte le sucede también a Swann en la *Recherche* con la buena música. Los malos músicos son los invisibles mensajeros del amor y hasta llegan a inspirar, de modo precario el ideal y a producir resonancias en el alma de los enamorados y soñadores.

En este texto, se advierte ya la función de la música como mensajera, su fuerza de comunicación y el carácter muy intuitivo, de experiencia emocional que ella posee. Y ya comienza a insinuarse, aún para la mala música, precisamente por ser espejo de las sensaciones pasadas, imaginadas y recordadas, la transmisión de otro tipo de mensaje más artístico y para los artistas, lo que le otorga el papel

fundante, según la interpretación que sostiene en este trabajo, a la obra de Vinteuil en la *Recherche*:

Un cuaderno de malas romanzas, resobado porque se ha tocado mucho debe emocionarnos como un cementerio o como un pueblo. Qué importa que las cartas no tengan estilo, que las tumbas desaparezcan bajo las inscripciones y los ornamentos de mal gusto. De ese polvo puede elevarse, ante una imaginación lo bastante afin y respetuosa para acallar un momento sus desdenes estéticos, la bandada de las almas llevando en el pico el sueño todavía verde que les hacía presentir el otro mundo y gozar o llorar en éste (41).

II-EXPERIENCIA MUSICAL Y EXPERIENCIA AMOROSA.

LA SONATA DE VINTEUIL EN EL SALON VERDURIN Y LOS AMORES DE SWANN Y ODETTE. (I, 254-258), (I, 210-213)

Un año más tarde, en el salón Verdurin y en compañía de Odette, Swann volvió a escuchar a la frase, inesperadamente, pues había renunciado a ideales que ésta le prometiera y había dejado de preocuparse. Al tocar el pianista Dechambre el piano, Swann reconoció, como detrás de un velo o una "cortina sonora" que ocultaba el enigma de su origen, a la pequeña frase, "secreta, susurrante, fragmentada". Swann la escuchó como algo individual e insustituible en su encanto, como si se encontrase con alguien que ya no esperaba volver a ver. O un reencuentro sorpresivo con algo fundamental. Volvió la frase a desaparecer, pero con cuidado, a la manera de una guía, reflejo en Swann de la alegría. Esta vez averiguó que se trataba de la sonata para violín y piano de Vinteuil. Sin embargo, tampoco aquellas personas, al parecer estudiosas de la música, pudieron darle indicaciones sobre su autor y el significado de la frase. Es que la sonata no pertenecía a los lugares comunes de un arte lentamente incorporado por el público y que los artistas originales como Vinteuil y Elstir desechaban.

Mas Swann no se decidió a indagar en sí mismo y en sus propios recuerdos. Había conocido a un Vinteuil, profesor de piano de las abuelas del héroe, cuya familia Swann frecuentaba en Combray. Sin embargo, descartó toda posibilidad de que el maestro de música fuera el autor.

No valoró las condiciones musicales de Vinteuil, el de Combray. Y ni siquiera lo reconoció como músico, al punto de negarle la autoría de su propia obra, en un significativo desconocimiento de una identidad que le llegó de dos maneras distintas temporalmente. El Vinteuil conocido era un viejo estúpido y por eso resultaba imposible que fuese pariente del compositor, y, si ello ocurriera, constituiría una desgracia y su trato un tormento, aunque Swann pasaría gustoso por él, si se le presentase al Vinteuil creador. En Combray las tías abuelas del héroe al visitar a Vinteuil habían encontrado a un sabio que lo acompañaba, por lo que la visita les parecía útil, sin ninguna valoración de Vinteuil. Y cuando éste había insinuado tímidamente la posibilidad de mostrar y tocar algunos de sus esbozos musicales, la familia del héroe no había manifestado ningún interés.

Destaca, entonces, Proust, de la manera más radical, la separación entre el yo cotidiano y social del artista y el yo creador de éste, es decir, entre el hombre y el artista, que ya desarrollara en *Contre Sainte-Beuve* (42), y que es lo que pretende demostrar artísticamente en la *Recherche*. (43). Pero es mayor la distancia entre estos dos yos no identificables en Vinteuil, pues el escritor Bergotte, a pesar de sus defectos personales, advertidos por el diplomático Norpois o por el mismo héroe en el salón de la señora de Swann, no es negado como escritor, aunque el marqués lo critique por "flautista", desde una de las visiones equivocadas de la literatura que se presentan en la *Recherche* y que justifica el juicio despreciativo sobre el primer fragmento literario escrito por el héroe. En cuanto al pintor Elstir, que ha asistido al salón Verdurin, solo se lamenta en parte de este período juvenil, porque ha sido

necesario para su formación y evolución y porque reconoce en Verdurin, según se sabrá en *El tiempo recobrado*, a un crítico que lo comprende. Y, a pesar de las diferentes valoraciones de sus obras por algunos personajes, nunca deja de reconocérsele su carácter de pintor. En el caso de Vinteuil, la separación entre apariencia de vida y arte es mayor, tanto que el reconocimiento de la profundidad desconocida de la obra (que se liga, como veremos, a lo extratemporal), es el apoyo para rechazar en el personaje que la ha creado su condición misma de músico. Es la jerarquía de su obra, el argumento para que él no sea considerado el autor.

Los diversos modelos que inspiraron la pequeña frase de la sonata de Vinteuil han sido recogidos de un testimonio de Jacques de Lacretelle (44), a partir de una carta de Proust. En ella escribe a su amigo que su obra no es una novela en clave y que sus personajes son enteramente inventados. Los personajes y las obras imaginarias pueden no tener ningún modelo o, lo que es lo mismo, tener ocho o diez. Recuerda Proust, con más precisión que en otros casos, las fuentes de la pequeña frase en sus distintas apariciones: la sonata para piano y violín de Saint-Saëns (músico sobre el que ha modificado su valoración pues dice que no lo ama), el "Encantamiento del Viernes Santo" de Wagner, una sonata de Franck, un preludio de *Lohengrin*, un fragmento de Schubert y otro para piano de Fauré. Pero, como se desprende de su carta, con todo esto Proust ha creado una entidad ficcional, del mismo modo que ocurre con los modelos de personajes y de pensamientos estéticos que intervienen en la *Recherche*. El personaje de Vinteuil tiene también una especie de prehistoria pues su aparición es tardía (es introducido por Proust en las correcciones

de pruebas para la edición de Grasset, luego de los rechazos anteriores de *Por el camino de Swann*), tal como lo demuestra Karuyoschi Yoshikawa y se comprueba en la edición de Bonnet y Brun de *Matinée chez la princesse de Guermantes* y en las anotaciones de Brian Rogers para la edición de Tadié (45). En el último capítulo se abordará la incidencia de este cambio sobre la relación entre música y literatura.

En sucesivas audiciones en el salón Verdurin (I, 262-263), (I, 218-219), la frase pasa a ser "el himno nacional de los amores" de Odette y Swann. Pero no sólo los representa e identifica en su amor, sino que ofrece distintos aspectos acordes con la evolución de este sentimiento. La frase aparece a lo lejos como en un cuadro de Pieter de Hooch, como perspectiva que se hace más profunda detrás de una puerta abierta, se abre en el fondo y es "bailarina, pastoril, intercalada, episódica", como cosa de un mundo distinto. Hay, pues para Proust, mundos distintos, posibles, mundos del arte que la frase invita a penetrar.

También es acentuado el modo de ser distinta de la frase: tiene la gracia como un don y los "pliegues de su túnica" son sencillos pero a la vez inmortales. Mas hay algo nuevo. Swann siente que la frase parece conocer y mostrar lo vano de la felicidad y que en su gracia hay algo consumado, como desencantado e indiferente por los sentimientos humanos. Sin embargo, Swann ya ha consolidado un giro en su recepción de la frase y de la sonata. Le interesa como catalizadora de su experiencia amorosa, hasta el punto de que ha renunciado a su propósito artístico de conocer toda la sonata. No hay necesidad de descubrir lo demás porque, como lo convence Odette, es

suficiente con el "trozo nuestro". Por ello Swann ha renunciado al ideal artístico que en él había despertado y no considera a la sonata en lo que es para su autor, que no la creó para los amores de Swann y Odette, sino para todos los que habrían de oírla en siglos futuros. Y Swann lamenta incluso, lo que muestra su desviación de la esencia de la sonata, en un desconocimiento que sigue al de su autor, que ya se ha señalado, que la frase tuviese una belleza y una significación intrínseca, específica, autónoma, ajena a ellos.

Sin embargo, Swann sufría porque si la frase era para ellos, no los conocía, o no reconocía la función que le habían asignado y hasta casi podía tener ese sentido su desencanto. Es que la frase tenía la peculiaridad de llegar tan cerca y tan hacia lo infinito al mismo tiempo. Este carácter objetivo de la sonata, que Swann a pesar de todo no puede dejar de advertir, aparece ya en la versión de 1910-11, según se puede confirmar en los esbozos de la versión establecida por Brian Rogers y Jean-Yves Tadié, y es la percepción auténtica de la profundidad inacabable de la música, para Proust, manifiesta en lo sensible, pero siempre más allá del hombre y aún del espíritu artístico, que no puede, en su búsqueda, agotarla (46).

Swann no reconoce a la frase en su llamado artístico y, a su vez, la frase tampoco a Swann como artista. Swann y la frase no se reconocen en lo que tienen de esencial y diferente, es decir, de artístico. La música nos pone en la textura misma de la obra de arte, tejida, para Proust, de desconocimientos, de falsos conocimientos y de reconocimientos, en las intermitencias que funda el tiempo para la vida y la creación humana. Swann tiene, pues, una comunicación

personal con la frase, pero puramente subjetiva y ligada a su vida emocional.

Los atisbos de infinito, inmortalidad y posibilidad que la música permite, se añoran al disiparse. Y este último efecto de pérdida es también la música la que nos lo señala. La impresión originaria se ha desviado y con ella el nuevo mundo que musicalmente encarnaba. Swann no ha transformado su vida por el arte; ha transformado a la música en amor. Si se piensa en el papel preponderante del amor en el romanticismo del siglo XIX, decantado en la música por Wagner, y en su papel de respuesta ante los enigmas cósmicos, se ve que Proust se encamina hacia una crítica del amor subjetivado, conservado únicamente como modelo del arte, al que le está reservada la verdad, fijación y recreación de las impresiones originales que retornan por la memoria involuntaria. Swann es el personaje en el que este divorcio entre el amor y el arte se consolida y ello como represión amorosa de las posibilidades artísticas que según Proust, todos llevamos virtualmente, pero no desarrollamos. No sería vano insistir en que detrás de cada personaje de la *Recherche*, de su yo social, hay siempre, un esbozo de artista que espera la revelación del tiempo, pero que puede carecer de lo necesario para convertirse en artista.

No obstante, Swann siempre tuvo placer en buscar en los cuadros de los grandes pintores, no sólo lo general, sino también la individualidad de los rasgos de un rostro. Y así atribuía a personas reales características de obras pictóricas. Del mismo modo, el héroe, en *La prisionera* se pregunta si Albertina puede ser obra de arte y responde negativamente. Pero esta proyección artística de

Swann no ocurría en sus amores, disociados de su afición estética. En cambio, con Odette, cree enamorarse de una obra maestra pues la relaciona con la figura de Céfora, hija de Jetro, del fresco de la Sixtina de Boticelli. Swann extiende así el arte en la zona de la vida y de la realidad, como esbozo de lo que hará el héroe en su concepción de la literatura, aunque con diferencias que ya se estudiarán (I, 267-268), (I, 224-226).

Ocurría, entonces que "la plenitud de impresiones", debida a la música, de que últimamente gozaba Swann, producía efectos sobre su actitud ante el arte en general. Inclusive, Swann pretendía enseñarle teorías estéticas a Odette (sobre la sonata de Vinteuil), con la consiguiente crítica de M. Verdurin, sobre la falta de talento de Odette (I, 273), (I, 227-228). El amor de Swann pues está fuertemente conformado por el arte y en especial por la música, en un desplazamiento de su gusto ante la influencia que sobre él ejerce la música y su manera de interpretarla.

En las visitas de Swann a Odette en su casa, Swann pide a su amada que toque, en vez de melodías triviales y aún cuando Odette toca muy mal el piano, la frase de la sonata de Vinteuil (I, 283-285), (I, 236-237). Y así como Proust elogia el significado emocional de la mala música (confrontar el episodio del cantante italiano en Venecia de *La fugitiva*) (47), aquí el narrador resalta el valor de las malas ejecuciones. Sonidos falsos, torpes dedos, piano desafinado pueden dejarnos la visión más hermosa que nos queda de una obra. Proust no piensa como un profesional de la música, un técnico, un compositor e intérprete y menos como un musicógrafo, por razones ligadas a su concepción de la música y su modo de ser, según el cual,

la música sigue ofreciéndose enigmática y próxima a lo metafísico. Pero además, es la tesis sostenida por George Piroué (48), Proust piensa en música como *amateur*, lo que se debe a su formación.

En las cartas dirigidas por Proust a su amigo, el compositor y director de orquesta R. Hahn (49), el juicio de Proust se funda en razones más estéticas que técnicas y, sin embargo, su argumentación triunfa a veces sobre los conocimientos de Hahn, en la valoración de obras que Proust prefiere y que su amigo, más tradicional, objeta, como los dramas wagnerianos y *Pelléas et Mélisande* de Debussy, obras y estéticas musicales que tienen mucha importancia en la *Recherche*.

Pero también, además de la distancia entre el yo creador y el yo cotidiano ya señalada, Proust destaca el enorme -en rigor infinito- recorrido de la música desde orígenes muy ligados a lo material hasta su esencia inmaterial. De un lado, aún en las manifestaciones más alejadas de esa esencia musical, se encuentra su influjo, y de otro, cuanto más los personajes se aproximan a la verdad artística, sigue siendo la música en sí misma inefable y su desciframiento problemático. La música transita así todos los estratos humanos hacia las nuevas posibilidades del espíritu (50).

Hay más, el vicio humano también desempeña su papel. Los amores prohibidos de Mlle. Vinteuil y su amiga, el dolor que le producen a su padre y que lo lleva a la muerte, pues su moral es extremadamente severa y la terrible escena de Montjouvain, donde el héroe observa la humillación que las amantes infligen a Vinteuil muerto, y que tanta importancia tendrá en los amores del héroe, todo ello provoca posteriormente un intento de redención.

Las amigas emprenderán la labor de reconstruir las obras del maestro que han quedado, como la obra misma proustiana, en fragmentos desordenados, impredecibles, rotos en pedazos desunidos. De este modo, la perversión es el origen psicológico de la recuperación de las notables últimas obras de Vinteuil, entre ellas del septeto, que fijará la posición del héroe frente a la música y el arte. Y, también, de estas perversiones surgirá el dolor y el amor del héroe por Albertina, amiga, a su vez, de Mlle. Vinteuil y su amiga. Los problemas de la perversión, la locura y el arte y la ambigüedad de sus dominios se presentan en lo que podría considerarse como una trilogía de los amores desgraciados y condenados y del dolor que producen. Los tres relatos realizados por Proust en forma independiente son: "Avant la nuit", "Confesiones de una muchacha" y "Sentimientos filiales de un parricida". A ellos cabe agregar, fundamentalmente, *Sodoma y Gomorra*, cuyas versiones previas ya presentaban estas cuestiones (51).

Pero los amores se rigen por las mismas leyes subjetivas (se trata, en verdad de una invención considerablemente artística de un ser, lo que indica el carácter mental, espiritual de la realidad). Y el olvido con que los amores concluyen, no impide su único efecto positivo para el arte: las personas amadas "posan" para el artista como los modelos de un pintor y disuelven su individualidad en la obra artística. Tal es la concepción de *El tiempo recobrado* que veremos.

El amor de Swann por Odette, no corresponde a ningún objeto exterior y el gozo que produce en su alma la frase de Vinteuil, tampoco corresponde a ningún objeto exterior: en ambos casos se trata

de un placer imaginario (I, 283), (I, 236-237). Mas el placer imaginario que proporciona Odette reposa en un error, en la atribución de algunas características a quien no las tiene, es puramente subjetivo. No hay nada externo que los demás puedan percibir, pero además es contradictorio con lo que los otros pueden percibir. Y, en cambio, el placer de la frase, en vez de ser solamente subjetivo, se impone a Swann "con la realidad superior de las cosas concretas".

Nueva advertencia de un modo de ser artístico independiente y superior a la realidad. Lo imaginario se despliega en el amor y en el arte, pero sólo en el arte pertenece a un orden superior, a una "patria desconocida". Pero la frase sólo invita, no da soluciones artísticas a quien tiene que descubrirlas por sí mismo (confrontar "Prólogo" a *Sesamo y lirios*, reproducido en "Jornadas de lectura" (52).

Swann experimenta en la música una ilusión que no puede saciar, cuando en rigor, existiría una forma de satisfacerla por el trabajo artístico sobre sí mismo, y cree que puede lograr su ilusión en el amor, donde nunca podrá conseguirlo, pues la felicidad sólo existe como origen del deseo y no como su consumación, de acuerdo con la doctrina que expone *El tiempo recobrado*.

Los años felices del amor no son artísticos, como la "conciencia feliz" hegeliana de los años felices no da frutos al espíritu. Es así como "la goma de borrar" de la frase limpiaba el alma de Swann de intereses materiales, consideraciones humanas y cotidianas, pero como estos vacíos no lo llevaban a la exploración del gran vacío que atesora recuerdos, a su memoria, quedaba en

libertad para inscribir en ellos el nombre de Odette. Pero el placer de la música se convierte para Swann en una necesidad, en una obsesión, pues por una trasposición del arte al amor, es él, que desde la misteriosa esencia de la frase, infunde a Odette, todo lo que ésta no posee y transfigura lo que el amor de Odette podía tener de falso, vano y pobre:

Y al mirar el rostro que ponía Swann cuando la oía, hubiérase dicho que estaba absorbiendo un anestésico que le ensanchaba la respiración. Y, en efecto, el placer que le proporcionaba la música, y que pronto sería en él una verdadera necesidad, se parecía a aquellos momentos de placer que había sentido respirando perfumes, entrando en contacto con un mundo que no está hecho para nosotros, que nos parece informe porque no le ven nuestros ojos, y sin significación porque escapa a nuestra inteligencia y sólo le percibimos por un sentido único. Gran descanso, misteriosa renovación para Swann -que en sus ojos, aunque eran delicados gustadores de la pintura, y en su ánimo, aunque era fino observador de costumbres, llevaba indeblemente marcada la sequedad de su vida- el sentirse transformado en criatura extraña a la Humanidad, ciega, sin facultades lógicas, casi en un fantástico unicornio, en un ser quimérico que sólo percibía el mundo por el oído. Y como, sin embargo, buscaba en la frase de Vinteuil una significación hasta cuya hondura no podía descender su inteligencia, sentía una rara embriaguez en despojar a lo más íntimo de su alma de todas las ayudas del razonar y en hacerla pasar a ella sólo por el colador, por el filtro oscuro del sonido. (I, 284), (I, 237).

Puede apreciarse que: la música expande al espíritu; embriaga porque lo libera de lo que le impide apreciar la verdad: el razonar abstracto, ligado a la materialización habitual de la realidad; ésta es una tarea destructiva, pero la música ofrece un nuevo órgano estético: se lo llama el sólo oído, el sonido como "colador", "filtro obscuro" con lo que se instaura un diálogo en soledad entre el espíritu y la música pura; pero Swann no desarrolla este trabajo

artístico positivo; la sabiduría de Swann en pintura y la calidad de su observación de costumbres tampoco bastan y son claramente inferiores en su captación de la esencia artística; todo puede percibirse fantásticamente desde el oído (como una percepción mitológica); pero no sólo Swann no desciende a la hondura del mundo abierto por la música sino que insiste en que este mundo no parece por su superioridad estar hecho para nosotros, porque nos limitan nuestros ojos y nuestra inteligencia.

De tal forma se establece la supremacía del mensaje musical, su separación de la realidad aparente y de las capacidades humanas que lo conforman y se vuelve a acentuar el carácter dificultoso y enigmático de la comunicación musical, perdida en el reino fantástico de la mitología. Proust -valga la analogía- procede, con respecto a la música, como algunos filósofos griegos (principalmente Parménides y Platón) que hacían preceder en sus textos el acceso a la verdad de una suerte de obertura mitológica reveladora.

Las impresiones musicales no pueden ser fijadas. Y Swann entre las múltiples veces que Odette tocaba la frase y lo besaba, comenzaba a adivinar todo el dolor y la "secreta inquietud" de la dulzura de la frase, pero esta tristeza de los sonidos profundizaba más aún la sensación de su felicidad. Pues si la frase afirmaba la fugacidad de las cosas humanas, inclusive del amor, Swann se convencía de que ello no importaba, pues su amor era fuerte. Pero Odette entre los besos y la sonata, decía sin comprender el significado profundo de sus propias palabras, que las dos cosas no podían hacerse al mismo tiempo (I, 284-285), (I, 237-238).

El amor de Swann y su situación en el salón Verdurin declinan. Swann no trata, en principio, de alterar el mal gusto artístico de Odette, excepto cuando con frecuencia le pide que toque la pequeña frase. Mas luego, cuando siente celos -ha aparecido en escena Forcheville- le molesta su grosería musical. La pequeña frase sigue este desarrollo y las variaciones del amor. Así, es tocada por el pianista en la primera visita de Forcheville a los Verdurin, cuando Swann la estima como "confidente de sus amores" (I, 315), (I, 264). Lo mismo ocurre cuando Swann la pide en el restaurante del bosque.

Cuando la señora Verdurin, con el despotismo del pequeño clan y su incidencia como intermediario del amor, estudiados por René Girard (53), decreta la desgracia de Swann y apoya a Forcheville, Swann escucha una invitación para una sesión musical a la que él no es invitado. Y, entonces, en una nueva muestra del subjetivismo emocional que lo confunde en su relación con la música, pero a la vez le da un carácter marcadamente íntimo, Swann, pensando en voz alta, condena a la señora Verdurin por Celestina y alcahueta y denomina así también a la música y le parece razonable la crítica severa de las artes, emprendida por Platón, Bossuet y la vieja educación francesa (I, 341), (I, 287). Swann, pues, ha transferido su pasión a la pequeña frase. Y comienza a pensar en la muerte de su yo actual, el que ama a Odette y a la pequeña frase, cuando comprende que su amor ha de ser olvidado. Pues cree reconocer que la Odette amada es la Odette imaginada conjuntamente con la sonata de Vinteuil, como si pertenecieran a un mismo orden del ser. Se trata, parece decirnos Proust, de un doble reconocimiento - desconocimiento, pues ni Odette

ni la frase son lo que Swann cree que son, pero, sin embargo, llevan algo de su espíritu artístico.

La separación de los aspectos artísticos proyectados sobre Odette, la dejan tal como es para los otros y, por consiguiente, sin la locura del amor, que para Swann solamente la frase comprende. Pero éste ha de ser un lento proceso de destrucción amoroso-artístico. Odette prepara un viaje a Bayreuth para escuchar las representaciones wagnerianas en compañía de los Verdurin, pero con el financiamiento de Swann (I, 356-357), (I,300-301). Wagner y Beethoven (de escuchar su música se excluía a Swann) son dos de los músicos más importantes en la formación musical de Proust y aparecen aquí entregados a la vulgaridad de Odette y a la gesticulación afectada con que la patrona, la señora de Verdurin, demuestra su amor a la música y el dolor que le produce, en una típica reacción de aficionada que no alcanza a la creación musical propia. ¿Qué queda entonces de la pequeña frase, ahora que no se la mal interpreta desde la óptica del amor?

En esta serie de audiciones de la sonata de Vinteuil, registradas entre la fundante primera experiencia que emerge involuntariamente en el recuerdo y la que será la próxima audición de esta composición imaginaria (sesión Sainte-Euverte), Proust, como hemos visto, ha desarrollado características de la experiencia musical y del modo de ser de la música, tales como la plenitud de impresiones que despierta, su capacidad de revelar descubrimientos imposibles de fijar y de conocer teóricamente, y sobre la actitud artística ante las obras maestras, que no deben imitarse servilmente, sino que su carácter paradigmático consiste en constituir una

invitación a la propia creación artística por parte del receptor. En estas cuestiones vuelve a presentarse la posible filiación kantiana de algunas ideas de Proust.

Del pensamiento estético kantiano, se tomarán dos cuestiones importantes a los fines de este estudio, a saber la teoría del genio y la de las ideas estéticas. En el parágrafo 46 de la *Crítica del juicio*, Kant constriñe la noción de arte bello al arte del genio. Y "genio es la *capacidad espiritual* innata(*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla del arte" (parágrafo 46). Es un talento, un don natural, un ser dotado de una facultad innata por la naturaleza, que establece mediante él la regla del arte.

El arte bello necesita de reglas para efectuar su producto, pero el juicio sobre la belleza de este producto no puede ser desprendido de regla alguna que importe un concepto de cómo ha de ser posible el producto. Por ello la naturaleza da la regla en el sujeto, es decir, en el genio y el arte bello sólo es posible como arte del genio (parágrafo 46).

De aquí se ve: 1- Que el genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que originalidad debe ser su primera cualidad; 2- Que, dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*; por lo tanto no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio; 3- Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente como realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaleza*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo como en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros,

en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (por eso probablemente se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales); 4- Que la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aún esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello (parágrafo 46) (54).

No hay para Kant ni para Proust reglas que puedan formularse en un conjunto de preceptos, lo que vale tanto en la producción artística por parte del genio cuanto en la imposibilidad de comunicación por enseñanza a sus discípulos. Sólo está la obra, el producto artístico del genio. La naturaleza da la regla del arte mediante el genio, pero no por medio de su conocimiento sino por su producto. Pero tampoco la obra puede imitarse simplemente hasta extraer de ella preceptos. También, como en Proust (y es la historia de la vocación y la iluminación artística de la *Recherche*), el artista genial no accede a las ideas cuando lo desea, es decir voluntariamente, lo que en Proust se completa con la concepción de la memoria involuntaria. Destaca Kant la originalidad del genio y Proust acentúa que un artista como Vinteuil debe ir más allá incluso que sus propios descubrimientos, cuando éstos ya se han incorporado al acervo común.

Para el novelista la obra sólo incita porque es la creación de otro y resulta claro que, lo mismo que en Kant, el artista no puede enseñar al discípulo su trabajo más propio, pues así lo corrobora la distinción entre yo artístico y yo cotidiano. Sirven de fundamentación también: que las admiradas novelas de Bergotte no puedan ser desprendidas de la conversación del escritor; que, después de todo, sea más importante, a pesar de la opinión de la abuela, ir

trás Albertina y las muchachas en flor que mantener una conversación estética con el maestro Elstir, en quien el narrador estima este afán docente como una especie de debilidad; y, por fin, la incomprensión fundamental de la persona de Vinteuil, en la que, como hemos visto, incurren Swann, la familia del héroe y los Verdurin. Como comprobaremos, un fenómeno de inconsciencia del alcance de su arte, se da en los intérpretes creadores, la Berma y sobre todo Morel.

Gadamer (55) ha señalado algunos de los aspectos comentados de la concepción de Kant con respecto a la crítica:

Esta exigencia de aprobación a todo el mundo no significa precisamente que pueda convencerle aregándole con un discurso. No es esa la forma en que puede llegar a ser universal en buen gusto. Antes bien, el sentido de cada individuo para lo bello tiene que ser cultivado hasta que pueda llegar a distinguir lo más bello de lo menos bello. Y esto no sucede mediante la capacidad para aducir buenas razones, o incluso pruebas concluyentes del propio gusto. El campo de una crítica artística que intente hacer algo semejante se diluirá entre las constataciones "científicas" y un sentido de la calidad que determina el juicio que no puede ser sustituido por ninguna científicación. La "crítica", es decir, el diferenciar lo bello de lo menos bello, no es, propiamente, un juicio posterior, un juicio que subsuma científicamente lo bello bajo conceptos, o que haga apreciaciones comparativas sobre la calidad: la crítica es la experiencia misma de lo bello.

La función de la crítica para Proust se manifiesta en sus *Pastiches* y es la de la producción de un texto artístico. Esto se relaciona con el llamado de la obra artística a un receptor creativo y la importancia de un lector que verifica y da sentido a la obra. Todos los personajes pueden llegar a ser artistas, pero esto se concreta sólo con la propia obra o la maestría de la interpretación. En rigor, para Proust no es que el artista carezca por completo de

conocimiento -*El tiempo recobrado* prueba lo contrario- sino que este conocimiento es absolutamente intransmisible, excepto por el mensaje de la propia producción y que aún debe interpretarse adecuadamente y despertar el trabajo del espíritu para producir otra obra.

Gadamer, al referirse a los parágrafos 48, 60 y 49 de la *Critica del juicio*, sostiene la importancia del genio en Kant para que sea posible un gusto capaz de juzgar correctamente si la obra tiene verdaderamente espíritu o carece de él. Y afirma que el concepto de espíritu que Kant emplea permite sacar la conclusión de que "a la genialidad de la creación responde una genialidad de la comprensión" (56).

Y en otro pasaje señala (y más tarde insistirá en la importancia de las ideas kantianas sobre la estética de los filósofos románticos):

La irracionalidad del genio trae por el contrario, a primer plano, un momento productivo de la creación de reglas, que se muestra de la misma manera tanto al que crea como al que disfruta: frente a la obra de arte bella no deja libre ninguna posibilidad de apresar su contenido más que bajo la forma única de la obra y en el misterio de su impresión, que ningún lenguaje podrá nunca alcanzar del todo. El concepto del genio se corresponde, pues con lo que Kant considera decisivo en el gusto estético : el juego aliviado de las fuerzas del ánimo, el acrecentamiento del sentimiento vital que genera la congruencia de imaginación y entendimiento y que invita al reposo ante lo bello. El genio es el modo de manifestarse este espíritu vivificador. Pues frente a la rígida regularidad de la maestría escolar el genio muestra el libre empuje de la invención y una originalidad capaz de crear modelos (57).

El párrafo 47 opone el genio al espíritu de imitación. Pero como aprender no es más que imitar con la laboriosidad y según

reglas, no puede ser lo específico del genio la alta capacidad de aprender. Puede aprenderse todo lo que Newton ha expuesto; pero no puede aprenderse a hacer poesías con ingenio "por muy detallados que sean todos los preceptos de la poética y excelentes los modelos de la misma". Newton podría exhibir a sí mismo y a cualquier otro todos los pasos que tuvo que dar para llegar a sus profundos descubrimientos. En cambio Homero o Wieland no pueden mostrar como surgen sus ideas "ricas en fantasías, y al mismo tiempo llenas de pensamiento", porque ellos mismos no lo saben y no pueden enseñarlo.

El siguiente fragmento confirma lo anteriormente expuesto y las ideas contenidas en él aparecen en Proust con frecuencia, como veremos en los capítulos siguientes, sobre todo en torno al criterio de progreso en el arte:

Precisamente en que aquel talento está hecho para una perfección siempre creciente y mayor del conocimiento y de la utilidad que de él sale, y para la enseñanza de esos conocimientos a los demás, en eso consiste su gran superioridad sobre los que merecen el honor de ser llamados genios, porque para estos hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar, límite quizá desde hace tiempo ya alcanzado y que no puede ser ensanchado; además una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual, muriendo, pues, con él, hasta que la naturaleza, otra vez, dote de nuevo, de igual modo, a otro que no necesita más que un ejemplo para hacer que su talento, de que tiene conciencia, produzca de la misma manera (parágrafo 47).

Se completa el desarrollo de este tema con una comparación entre textos de Kant, Schopenhauer y Proust, donde se advierte la influencia notoria de Kant sobre Schopenhauer en este respecto y

luego se aprecia la afinidad de ambos filósofos con Proust. Sostiene

Kant:

Las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo, cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de las facultades del espíritu. Los modelos del arte bello son, por tanto los únicos medios de conducción para traer el arte a la posteridad... (parágrafo 47).

Escribe Schopenhauer y sigue en esto de cerca a Kant (hasta emplear una terminología kantiana):

De todo lo dicho se desprende que el concepto, por útil y necesario que sea para la vida y por fecundo que se muestre para la ciencia, para el arte es siempre estéril. En cambio, la Idea concebida es la única y verdadera fuente de la obra de arte. En su poderosa originalidad es sacada de la vida misma, de la naturaleza y del mundo, y sólo se apodera de ella el verdadero genio, o el hombre que poseído de la inspiración llega por un momento a la genialidad. Sólo por esta concepción inmediata nacen verdaderas obras que han de vivir eternamente. Y precisamente porque la Idea es intuitiva siempre, el artista no tiene una conciencia *in abstracto* de la intención y del fin de su obra; ante él se agita, no un concepto sino una idea; por lo mismo, no puede dar cuenta de su actividad: trabaja, como suele decir la gente, por mero sentimiento e inconscientemente, por instinto. Por el contrario, los imitadores, los manieristas, *imitadores*, *servum pecus*, no son capaces más que de un arte conceptual; se apropian de lo que en las buenas obras gusta y produce efecto, se lo asimilan, lo conciben en conceptos, es decir, abstractamente, y se entregan a la imitación abiertamente o la disimulan con habilidad. Igual que las plantas parásitas se nutren de obras ajenas, y los mismos que los pólipos se tiñen de las sustancias que lo nutren (58).

Dice Proust sobre el carácter temporal de la obra y su relación con los contemporáneos y la posteridad, al explicar que las grandes obras no sean valoradas rápidamente (lo que ocurre incluso con el propio héroe de su novela ante la iglesia de Balbec, la actuación de

la Berma y la misma sonata de Vinteuil, como ejemplos significativos):

Y ese tiempo que necesita un individuo -como me sucedió a mí con esa sonata- para penetrar una obra algo profunda es como un resumen y símbolo de los años y a veces de los siglos, que tienen que pasar hasta que al público le llegue a gustar una obra maestra verdaderamente nueva. Quizás por eso se dice que el hombre de genio para evitarse las incomprendiones de la multitud, que como a los contemporáneos les falta la distancia necesaria, las obras escritas para la posteridad sólo la posteridad debiera leerlas, igual que ciertas pinturas mal juzgadas cuando se las mira de muy cerca. Pero, en realidad, toda cobarde precaución para evitarse los juicios erróneos es inútil porque son inevitables. El motivo de que una obra genial rara vez conquiste la admiración inmediata es que su autor es extraordinario y pocas personas se les parecen. Ha de ser su obra misma la que, fecundando los pocos espíritus capaces de comprenderla, los vaya haciendo crecer y multiplicarse (II, 122-123), (I, 531).

En cuanto a las ideas estéticas, que se ligan a la teoría del genio que las expresa, la concepción de Kant puede relacionarse con la del descubrimiento musical en Proust, que va más allá de la experiencia conocida, pero no puede explicarse ni traducirse en ningún lenguaje y, sin embargo, como hemos visto para la sonata de Vinteuil provoca multiplicidad de impresiones. La música tiene un alcance metafísico a pesar de que supera nuestras posibilidades de comprensión.

En el parágrafo 49, Kant sostiene que espíritu, en su significación estética es el principio que vivifica el alma. Este principio es la facultad de la exposición de *ideas estéticas* y éstas son :

La representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, y que, por lo tanto,

ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada.

Las ideas estéticas tienden a algo que está por encima de los límites de la experiencia; tienen la apariencia de una realidad objetiva porque tratan de aproximarse a los conceptos de la razón; pero como intuiciones internas ningún concepto puede serles adecuado. La audacia del poeta lo lleva a "sensibilizar ideas de la razón", ya se trate de seres invisibles o de lo que encuentre ejemplos en la experiencia en una totalidad para la que no tiene ejemplos en la naturaleza. Esta facultad de las ideas estéticas que es propiamente un talento de la imaginación quiere superar las barreras de la experiencia, análogamente a la razón (parágrafo 49).

Las ideas estéticas nos llevan mas allá de lo que puede ser aprehendido y aclarado y despejan un horizonte inmenso de representaciones afines y excitan "una multitud de sensaciones y representaciones abyacentes para las cuales no se encuentra expresión alguna" (parágrafo 49).

De la exposición anterior de estos aspectos del pensamiento kantiano se establece una relación con concepciones estéticas de Proust, si bien Kant no se refiere específicamente a la música. La visión del genio y de las ideas estéticas, del espíritu que vivifica y expresa, de la proximidad de la idea estética y la idea intelectual, la importancia del avance de la imaginación hacia descubrimientos no teóricos ni conceptuales y a la vez la dificultad del arte para manifestar y explicar sus propios descubrimientos, la posibilidad y límites de una intuición que se aproxima a lo

metafísico y la concepción de la obra artística del genio como ejemplar que no debe imitarse ni reproducirse totalmente, sino servir de modo de comunicación para otro artista genial, todos estos aportes kantianos conforman un marco de referencia para entender la estética de Proust y son algunos de ellos sostenidos por el novelista, aunque desde luego, desde la perspectiva del desarrollo ficcional, es decir de la constitución artística. Aunque Proust acepte estos criterios kantianos en cierta medida para la poesía, ha de ser fundamentalmente en la música donde Proust desenvolverá estas afinidades, arte que, como hemos visto, no ocupa el primer lugar en la jerarquía kantiana y sobre el cual Kant tenía ciertas reservas. Desde la sesión Sainte-Euverte hasta el septeto de Vinteuil nos encontraremos con inquietudes y respuestas próximas a las del filósofo alemán. Aparecerá también entre Kant y Proust la filosofía de la música de Schopenhauer. Pero es claro que en la concepción de la lectura de Proust como iniciación en el arte, que establece la diferencia entre el novelista y su admirado maestro John Ruskin en el prólogo a su traducción de *Sésamo y lirios*, reaparecen claros indicios de la crítica kantiana a la imitación servil.

Y este es, en realidad, uno de los grandes y maravillosos caracteres de los buenos libros (que nos hara comprender el papel, a la vez esencial y limitado, que la lectura puede desempeñar en nuestra vida intelectual), que para el autor podrían llamarse "Conclusiones", y para el lector "Incitaciones". Nos damos muy bien cuenta que nuestra sabiduría comienza allí donde la del autor termina, y quisiéramos que nos diera respuesta, cuando lo único que pueda hacer es darnos deseos. Y estos deseos el autor sólo puede despertarlos haciéndonos contemplar la belleza suprema a la que ha permitido llegar el esfuerzo supremo de su arte. Más por una ley singular y, desde luego providencial de la óptica de los espíritus (ley

que acaso significa que la verdad no podemos recibirla de nadie y tenemos que crearla nosotros mismos), lo que es el final de su sabiduría lo vemos como el comienzo de la nuestra, de suerte que en el momento en que nos han dicho todo lo que podían decirnos nos hacen sentir la impresión de que todavía no nos han dicho nada (59).

Estas ideas proustianas sobre la lectura lo emancipan del fetichismo de la lectura de Ruskin y se apoyan en recuerdos de sus lecturas infantiles de Gautier, tal como luego se expondrá ficcionalmente en la *Recherche*, aunque sin la crítica a Ruskin. La lectura se encuentra en el umbral de la vida espiritual, puede introducirnos en ella, pero no es la vida espiritual. La individualidad y la originalidad del propio arte sólo pueden provenir de nosotros mismos, lo que lamentablemente no pueden lograr ciertos espíritus perezosos como Swann, en su relación con la música sustituida por su amor por Odette.

Se presentan aquí dos asuntos. De un lado, la cuestión histórica de la efectiva influencia de Kant y la filosofía alemana idealista sobre Proust; de otro, la cuestión estética de la afinidad de pensamientos en marcos diferentes como el estrictamente filosófico y el novelístico. A los fines de este estudio interesa más la importancia estética efectiva de la posible afinidad de ideas, aunque también haya diferencias de peso y utilizaciones distintas de temas comunes. En este sentido, es conveniente un rastreo de las citas proustianas de Kant, aunque Proust tiene una forma muy peculiar y engañosa de citar, que lo lleva hasta a parodiar algunas de sus influencias como la de Schopenhauer y aunque los encuentros más importantes se produzcan en el desarrollo narrativo y no en las meras citas. Hechas estas salvedades, ocurre que Kant aparece citado en

"Contra la obscuridad", junto con Spinoza y Hegel (*Essais et articles*, p. 392) (60); "A propósito de Baudelaire" (*Essais et articles*, p. 624) (61), donde se afirma la importancia de Baudelaire, de Wagner y de los grandes filósofos Leibniz, Kant y Hegel; en *Contre Sainte-Beuve* (p. 299), donde se compara la revolución de Flaubert en la novela con la revolución en la teoría del conocimiento de Kant (62); esto se retoma en "A propósito del estilo de Flaubert" (*Essais et articles*, p. 586) (63), donde se dice que Flaubert reordena nuestra visión de las cosas, como Kant, con las categorías, las teorías del conocimiento y de la realidad del mundo exterior; en *Jean Santeuil* (p. 266) (64), M. Beulier, el maestro de filosofía de Jean, quien representa a Darlu, tiene a mano un ejemplar de la *Critica de la razón pura*.

En la *Recherche Proust* cita cuatro veces a Kant. En I, 506 (Pléiade), los perfumes y flores en la mesa de la señora de Swann aparecen como un conjunto suspendido, como el universo necesario de Kant, a un acto supremo de libertad. En II, 477 (Pléiade), a propósito de la libertad de la gente de mundo que imita la libertad de la duquesa de Guermantes, porque sienten, como cuando leemos a Kant, y después de la más rigurosa demostración del determinismo, descubrimos que más allá del mundo de la necesidad, hay también la libertad y la existencia del espíritu. En III, 282 (Pléiade), Brichtot argumenta que enseña a Kant y a la *Critica de la razón práctica*, pero en la casuística mundana, como el ataque de Mne. Verdurin contra Charlus, al engañar a Morel sobre los propósitos del barón, no encuentra indicación precisa, pues ignoramos la naturaleza del bien.

Pero el texto fundamental sobre la importancia filosófica que para Proust tenía Kant es II, 503 (Pléiade). Aquí se produce una discusión sobre el valor de las pinturas de Elstir y hay consideraciones del narrador sobre el uso de las expresiones por parte de la duquesa de Guermantes, mientras Roberto de Saint-Loup sustenta una posición opuesta a la de la duquesa. El héroe señala su admiración por el lenguaje puro y el medioevo que lleva la tía de Saint-Loup en su decir. Pero aclara que no es posible escribir el francés exquisito de Enrique IV cuando uno ha sido perturbado por las ideas de Kant y la nostalgia de Baudelaire. De ahí que su admiración por la duquesa no puede desconocer que, en rigor su mérito lingüístico se debe a su pobreza intelectual. Su buen decir es producido por una insuficiencia, una limitación. Y, por tanto su entusiasmo emerge porque en la duquesa se excluye lo que ha sido para él formación fundamental (es decir, Kant y Baudelaire). Por eso, la del héroe es una admiración por diferencia y no por coincidencia con su amada duquesa. Esto parece capital a favor del reconocimiento de la importancia de Kant en el aprendizaje intelectual proustiano. Y el héroe hace acompañar a Kant, nada menos que por Baudelaire y su nostalgia, es decir de un poeta y una estética imposibles de ser impugnados en su influencia sobre Proust, y en la alta valoración artística de éste (confrontar "A propósito de Baudelaire") (65). Pero además, se trata de un claro testimonio utilizado en la propia novela para distinguir características de los personajes, de su modo de ser y de sus sentimientos, ofrecido como recurso artístico y referido a la personalidad del héroe, a su educación, a su admiración por la duquesa y a su amistad por Saint-Loup. Y por último, es una

referencia al modo lingüístico en que se está narrando la misma novela.

Las referencias a Kant en el terreno del arte son indirectas y, en todos los casos, sin indicar que puedan ser sugerencias de lecturas de Kant, a diferencia de los campos gnoseológico y ético. Pero sabemos que lo mismo ocurre con otros filósofos en los que Proust se apoya. Según las investigaciones de Henri Bonnet y André Ferré la mayor influencia en Proust es la de la filosofía idealista y espiritualista relevada por el maestro de filosofía de Proust en sus años de colegio. En efecto, Alfonso Darlu desarrolló un pensamiento a la vez independiente del positivismo y del misticismo (66). Bonnet afirma que la experiencia filosófica de Darlu tenía una base ética en Kant (67). Esto puede haber gravitado sobre la relevancia del espíritu y del análisis en Proust, aspectos estos dos últimos que ya fueran advertidos por los primeros comentaristas (confrontar número de homenaje de la N. R. F.) (68). El admirado profesor de filosofía de Jean Santeuil que también formula críticas estilísticas, M. Beulier hace predominar al idealismo y al espiritualismo. Este maestro ha sido comparado por Bonnet con Darlu como guía filosófico de Proust. Sin embargo, posteriormente, Anne Henry (69) ha sostenido la importancia de Schelling y su sistema del idealismo trascendental, en lo que se refiere a la concepción del arte en general y del genio, mientras que en la valoración de la superioridad proustiana de la música y en la concepción misma de ésta resulta, para la autora, la concepción de Schopenhauer. Pero una de las tesis más polémicas de Henry es la de que los verdaderos maestros de Proust fueron Tarde, escritor de *Les lois de l'imitation*, en la

sociología y los estudios de la imitación en los grupos. Y para la concepción del genio y del arte, el idealismo de Séailles desarrollado en su *Le génie dans l'art*.

Por otra parte, en "Jornadas de lectura", Schopenhauer aparece como ejemplo de la manera adecuada de realizar citas al comprometer en ellas su propio pensamiento, para demostrar lo cual se reproducen párrafos de *El mundo como voluntad y representación* (70).

La concepción de Henry de que Proust ha efectuado una transposición literaria de una doctrina filosófica, a saber, la filosofía de la identidad de Schelling y su visión de la naturaleza y del arte, apoyado en sus maestros de filosofía Séailles y Tarde, ha sido objetada por Vincent Descombes (71), quien sostiene una tesis opuesta: así como es más importante la pintura de Elstir que el Elstir teórico, la verdadera cuestión filosófica que propone la *Recherche* no consiste en la ilustración de las concepciones filosóficas de la época, tales como la creencia en el lenguaje privado, el solipsismo, el mito de la interioridad, la subjetividad de las visiones del mundo, el idealismo de la representación y las teorías estéticas vigentes por entonces, posiciones dogmáticas que conducen a aporías filosóficas. El interés para la filosofía no se encuentra en el Proust filósofo que expone estas teorías, sino en el esclarecimiento que la novela proustiana con sus recursos narrativos aporta sobre estos problemas y estas ideas filosóficas.

De esta forma se renueva contemporáneamente la tradicional discusión de los intérpretes proustianos sobre el predominio del Proust poético o del Proust teórico.

III- EXPERIENCIA MUSICAL Y EXPERIENCIA METAFISICA

LA SONATA DE VINTEUIL EN LA SESION SAINTE-EUVERTE

En el concierto de la marquesa de Sainte-Euverte, Swann escucha un aria de *Orfeo*, tocada por un flautista, en posible alusión al carácter sagrado, al poder de la música y a las incursiones de Orfeo por los infiernos y los Campos Eliseos. Es significativo el intermedio musical que sigue: *San Francisco hablando a los pájaros* de Liszt, tocado al piano, en posibles alusión a la música como forma de comunicación. La mayoría de las obras musicales reales o imaginarias inntroducidas por Proust en la *Recherche* no están puestas al azar, sino que anuncian descubrimientos estéticos y preparan animicamente a los personajes y a los lectores para lo que va a ocurrir. Samuel Beckett, en su libro sobre Proust (72), ha destacado este elemento catalítico en la producción del novelista francés. La música mantiene, ante la incredulidad del héroe, la permanencia de la personalidad y de la realidad del arte. Hace síntesis y se desarrolla paralelamente a los momentos privilegiados.

Algunas composiciones se reiteran en la obra, como las de Chopin, de quien un preludio y una polonesa conforman la música que continúa en la sesión Sainte-Euverte (I, 387-398), (I, 328-335). Chopin es un músico amado por la marquesa de Cambremer, la que ha recibido una sólida formación musical y sabe apreciar las frases de Chopin:

...libres, táctiles, flexibles, que empiezan por buscarse su sitio por camino muy remoto y apartado del que tomaron al salir, muy lejos del punto donde esperábamos su contacto, pero que si se entregan a ese retazo de su fantasía es para

volver más deliberadamente -con retorno más premeditado y preciso, como dando en un cristal que resuene hasta arrancar gritos- a herirnos en el corazón (I, 391-392, (I, 331).

El desarrollo de las frases chopinianas, próximas a la concepción narrativa del mismo Proust presenta dos temas vinculados entre sí: uno de tipo social, el esnobismo musical; y otro estético, la posibilidad de progreso en la música. La marquesa de Cambremer y la princesa de los Laumes, educadas en el conocimiento de Chopin, valoran a este compositor, pero la joven nuera de la marquesa, la señora Cambremer Legrandin, es wagneriana y rechaza la música pasada de moda. En este personaje el esnobismo social se combina con el musical. Proust establece con claridad el valor de la música de Chopin, entre otras razones porque no comparte el criterio de progreso de su personaje. Un autor nuevo no desplaza o es superior a otro anterior, aún pasado de moda. Es decir, Wagner no es superior a Chopin ni Debussy a Wagner, por ser posteriores unos a otros. Este tema del rechazo al criterio que podríamos denominar positivista de progreso musical, es retomado por Proust, como veremos, en *Sodoma y Gomorra*, con los mismos personajes, pero con la presencia del héroe. De todos modos, la música de Chopin produce "deliciosas impresiones" en su recorrido (I, 392), (I, 331).

Como se advierte, la música vuelve a determinarse como impresión, cuando es bien recibida, y se establece un parentesco entre la frase de Chopin y la de Vinteuil, que se escuchará después. En la princesa de los Laumes (futura duquesa de Guermantes), como en otras alumnas de una gran muestra chopiniana, revive el método aprendido a pesar de que las discípulas han abandonado su arte y en

algunos casos se han entregado a la mediocridad, situación con algún parecido con la de Violante en *Los placeres y los días*, sobre todo por acción negativa de la mundanalidad(73).

En la audición de la sonata completa de Vinteuil que Swann efectúa en el salón Sainte-Euverte (I, 406-416), (I, 344-352), se introducen algunas diferencias con respecto a su primera audición, también, como vimos, en una reunión social. De un lado, tenemos la referencia de la frase al amor pasado y perdido de Swann y a los recuerdos que la frase "fija eternamente", a las reminiscencias, cosechas de su amor, y a la importancia de los estados emocionales profundos de la pasión de Swann, locura o trivialidad para las otras personas, pero que la frase comprende, pues las emociones le conciernen. La frase existe ahora para Swann y conoce sus desventuras, pero así como consideró vano al amor, también entiende que no es nada el dolor. Y Swann se interesa por Vinteuil, intuye su dolor y se pregunta cómo pudo sacar fuerzas para elevarse sobre él y componer su obra. Esta concepción de la reminiscencia amorosa que puede volver por la música es como una despedida de Swann de su amor por Odette, parece decirnos Proust. Pero, sin embargo, proviene de una interpretación de la música que no se refiere a lo que es en sí misma. Todos estos recuerdos que no pueden ser dados a Swann por su memoria voluntaria, son un efecto de la música, pero desviada de su propia esencia, es decir como un efecto que toma un impulso de lo artístico musical, pero que en rigor no es esencialmente artístico musical, aunque pueda tomarse como el comienzo confuso de un camino superador.

De otro lado, Swann busca aproximarse, como al principio, a la sonata y a la música en sí mismas. Los motivos musicales son considerados en este contexto como ideas transcendentales, es decir pertenecientes a otro mundo. E. R. Curtius (74) ha sostenido la importancia del platonismo en la concepción proustiana y ha encontrado fundamentos en la concepción de la música: "...la música es para Proust la esfera en que con más pureza se manifiesta la esencia del espíritu..." y las obras de Vinteuil están dotadas "de una existencia independiente como los hombres y las almas" (75). Y concluye el crítico alemán:

El platonismo que encontramos en la obra de Proust es, en efecto, una zona fronteriza, una perspectiva límite. Y lo que hemos dicho sobre él no es exacto más que teniendo bien en cuenta esa localización. Pueden leerse cientos de páginas de Proust sin encontrar la menor huella de ese platonismo, en muchos lectores se sentirán quizás inclinados a discutir hasta su existencia. Se halla presente, sin embargo, en todo el arte de Proust, a menudo invisible y en largos espacios subterráneo...(76).

Merleaur-Ponty (77), en cambio, ha sostenido el aparecer de la frase en lo sensible, como el darse de lo invisible en lo visible, pero, como hemos visto, sin admitir un ser independiente de la idea. Otra posición, esta vez explícitamente antiplatónica, es la de Jauss, para quien Proust apoya el recuerdo en lo ya vivido en experiencias anteriores que han sido dadas:

Para Proust, el recuerdo no es sólo el instrumento de precisión de reconocimiento estético; es, también, el auténtico y último ámbito originario de lo bello. A primera vista esto parece platonismo. El innovador ensayo de E. R. Curtius culmina también, con una interpretación de la famosa página de la muerte de Bergotte, y elogia el paso hacia lo metafísico y hacia una espiritualidad platónica, como solución de todas

las disonancias y como moral del arte. En la *Recherche*, Proust no vuelve a un platonismo de procedencia ruskiniana, que, como testimonian sus trabajos sobre Ruskin, había superado ya. El recuerdo remite, en la *Recherche*, a la inmanencia de una experiencia que necesita del *Déjà vu*, de la distancia vivida entre la primera percepción perdida y el reconocimiento posterior. Por eso, el tiempo reencontrado parece remitir -en apariencia- a una patria trascendente y a una existencia atemporal aunque, en realidad, remite a un más allá terrenal: el mundo único e irrepetible del yo narrador, que el recuerdo hace perceptible, y el arte comunicable (78).

Para Platón las ideas no poseen ningún resplandor en el mundo sensible, excepto la belleza, pues venidos a este mundo la captamos con la vista, el más claro de nuestros sentidos, por brillar ella también. Para Platón sólo a la belleza le ha correspondido ser lo más manifiesto y susceptible de despertar amor (*Fedro*, 250 b-d). Pero el libro X de la *República* condena a las artes imitativas de objetos sensibles que alejan al alma de la Idea y *El banquete* establece que llegar a la Belleza es posible por la erótica. Estas cuestiones tienen relación con la proyección material de la música en Proust y fundamentalmente, como veremos con la metafísica de la música de Schopenhauer.

Vinteuil ha despojado a la frase de su velo y ha hecho el esfuerzo de reflejar su verdad, sin agregar concesiones ajenas. Pero la memoria y la inteligencia habituales que han sido rechazadas en su comprensión de la esencia musical, abren camino aquí, a una forma de memoria que retiene el discurso musical, lo que anticipa la reflexión sobre la frase de Chopin. Es posible preveer el desarrollo de las partes de la sonata que el pianista de los Verdurin no ejecutaba, como una consecuencia necesaria, como una conclusión de una premisa, advierte Swann.

Pero la memoria es memoria de la música misma y no reminiscencia de otra impresión pasada. Es decir, es memoria artística, consubstanciada como el modo propio de ser del arte musical, en donde, desde que el clasicismo, las secciones del desarrollo son las más importantes. Así lo corrobora la admiración de Proust por Beethoven y por Wagner, quien extiende la lógica musical a la ópera. Pues Proust afirma que la sonata desarrolla una lógica musical, es decir artística. Las capacidades cognoscitivas humanas aparecen así modificadas, para su captación de lo puramente musical. Por otra parte, la música se recuerda como "esos aires de música que nos volvieran sin haberlos oído nunca y nos esforzáramos por escucharlos, por transcribirlos" (VII, 225-226), (III, 878) según la estética de *El tiempo recobrado*. Y la música nos lleva al alma, a lo que creemos su vacío y por sobre la hipótesis materialista de la nada y la muerte, afirma la vida, el ser de las frases musicales que recordamos. Este dirigirse de la música al alma supone su existencia. La abuela del héroe en Combray ya afirmaba que el campanario de San Hilario de la iglesia de Combray, si tocase el piano, lo haría con alma (I, 83), (I, 64). En su campanario es donde toda la iglesia parece tomar conciencia de sí misma y afirmarse en una existencia "individual y responsable y es el campanario el que habla por ella" (I, 83), (I, 64).

Por último, entre las conclusiones que pueden obtenerse de la sesión Sainte-Euverte, se encuentra la afirmación de que la música es una forma especial y superior de comunicación: un lenguaje olvidado pero riguroso, inflexible, perfecto.

En consecuencia, la frase produce un despertar y remontar vuelo de recuerdos, como la experiencia de la magdalena y hasta capta la esencia misma de lo inconmensurable de la pasión, pero también y esencialmente, la música de Vinteuil, ajena al razonamiento ordinario nos dicta, nos traduce formalmente, "la gran riqueza, la gran variedad oculta, sin que nos demos cuenta, en esa noche enorme impenetrada y descorazonadora de nuestra alma, que consideramos como el vacío y la nada" (I, 412), (I, 350). Y, en este sentido, " hasta cuando no pensaba en la frase seguía latente en su ánimo, lo mismo que esas otras nociones sin equivalente, como la de la luz, el sonido, el relieve, la voluptuosidad física, etc; que son los ricos dominios en que se diversifica y se exalta nuestro reino interior" (I, 412), (I, 350). Esta experiencia de Swann comprende a los motivos musicales que él entendía, "verdaderas ideas de otro mundo, de otro orden, ideas veladas por tinieblas desconocidas, imposibles de penetrar por la inteligencia, pero perfectamente distintas unas de otras, desiguales en cuanto a valor y significación" (I, 411), (I, 349). A pesar de la ausencia de la obra de Vinteuil en la versión de 1910/11, se asigna este mismo carácter a la música. Es superior a la realidad común terrenal y tiene un modo de ser superreal (79).

Por eso la relación proustiana de las frases de Vinteuil con algunos temas de *Tristán*, pues ambos maestros revelan el "diversificado reino interior", obligan a aceptar el conocimiento del espíritu, con el mismo carácter irremediable con que aceptamos los objetos materiales. Si la nada fuese la única verdad, las frases musicales no tendrían realidad y serían nuestro ensueño. Pero de todos modos seguirían nuestro destino -y éste es el gran

descubrimiento de Swann- participarían entonces, de nuestra condición mortal y serían nuestras "rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra fortuna. Y la muerte, con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable" (I, 413), (I, 350).

Como se advierte hay un movimiento entre la fugacidad esencial y la trascendencia inefable de la frase y de la música, y su desplazarse hacia nosotros con la invitación de intentar una aproximación a ella desde nuestras capacidades mejores, decantadas por esta búsqueda artística cuya respuesta, en la medida en que hay respuesta, está anunciada por la reflexión del narrador en Combray: "la idea del novelista es sustituir esas partes impenetrables para el alma por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir asimilables para nuestro espíritu" (I, 108), (I, 85).

Es la doctrina estética del equivalente espiritual, con la que se resuelve la cuestión de la traducción para Proust: la función del equivalente espiritual no es reproducir exactamente y del mismo modo lo que no puede conocerse por la razón sino constituir un modo de ser espiritual y artístico que dé posibilidad al espíritu del que lee, de hacer suyas, de asimilar las emociones estéticas que virtualmente contiene este análogo producido por el arte.

Por otra parte, en la sesión Sainte-Euverte se afirma el alcance metafísico y la realidad de la música. Y esto último es presentado como fundamento de la hipótesis de la existencia del alma, lo que conforma una constante, como veremos en la reflexión estética sobre la música de Proust:

Así que Swann no iba muy equivocado al creer que la frase de la sonata existía en realidad. Aunque de ese punto de vista, era humana

pertenecía a una clase de criaturas sobrenaturales que nunca hemos visto, pero que sin embargo, reconocemos extáticos cuando algún explorador de lo invisible captura una de ellas y la trae de ese mundo divino donde le es dado penetrar para que brille unos momentos encima de nuestro mundo. Eso había hecho Vinteuil con la frasecita. Sentía Swann que el compositor se limitó con sus instrumentos de música a quitarle su velo, a hacerla visible, siguiendo y respetando su dibujo con mano tan delicada, prudente, cariñosa y segura que el sonido se alteraba a cada momento, difuminándose para indicar una sombra y cobrando vigor cuando tenía que seguir detrás de un perfil más atrevido. Y una prueba de que Swann no se equivocaba al creer en la existencia real de esa frase, es que cualquier aficionado listo se habría dado cuenta enseguida de la impostura si Vinteuil a falta de potencia para ver y traducir las formas de la frase, hubiera intentado disimular, añadiendo de cuando en cuando cosas de su cosecha, las lagunas de su visión o las debilidades de su mano (I, 413-414), (I, 350-351).

Vinteuil como artista es un traductor, con lo que revela la doctrina válida para la literatura y el arte en general de *El tiempo recobrado*. Y Swann asistía a la génesis de la sonata desde los temas sueltos. Incluso los instrumentos parecían no tocar la frase, sino proceder a los ritos necesarios para su aparición. La gran audacia de Vinteuil es comparada por Swann con las de Ampère y Lavoissier, quienes han explorado las leyes secretas de una fuerza desconocida.

El diálogo entre el violín y el piano, al prescindir de la palabra humana, no queda al arbitrio de una libre fantasía, adquiere extrema pertinencia en la pregunta y la respuesta. La frase evocada, agitaba el cuerpo poseo del violinista como si se tratase de un *medium* (I, 414-416); (I, 351-353).

Proust mantendrá, a lo largo de su obra, la importancia del descubrimiento artístico, inclusive contra la consolidación de anteriores descubrimientos, pero los hallazgos musicales son los que

parecen tener un sentido más metafísico. La concepción mediúmnica del músico -originada en el poeta platónico del *Ión*- y fundamentada como veremos por Schopenhauer para la música, es retomada varias veces en las instrucciones que el "profesor de belleza", M. de Charlus imparte a su discípulo Morel en *Sodoma y Gomorra* y *La prisionera*. Un cuarteto de Beethoven se ejecuta como si estuviera componiéndose, afirma M. de Charlus.

En Platón, el carácter irracional de la inspiración poética va acompañado de la pérdida del uso de la razón durante el trance del poeta, rapsoda o actor y también en el espectador u oyente, entre los que la inspiración al pasar del uno al otro, conforma como una cadena de anillos imantados de mutua atracción (*Ión* 535 b c). Esta ausencia de saber racional importa la inferioridad de la poesía frente a la ciencia (*Ión* 534 d e 536 d). Más tarde, en el *Fedro*, Platón reivindica a la locura superior a la razón al compararla con la filosofía (*Fedro*, 265-265 b).

Como hemos visto, en Kant, la concepción del genio admite la incapacidad de éste de enseñar y explicar las ideas estéticas y su carácter de talento dotado por la naturaleza de modo innato. Sin embargo, Kant afirma la importancia de las bellas artes y al ligarse belleza y arte desaparece la crítica platónica del arte poético. Por el contrario, se alienta la capacidad de aproximación de la poesía a las ideas de la razón, aunque como intuición y sin conceptos, por lo que los posibles descubrimientos poéticos no son comunicables, excepto por la obra misma.

En lo que se refiere a la música, la influencia filosófica sobre Proust más estudiada ha sido la de Schopenhauer, desde algunos de sus

primeros comentaristas hasta escritores como Samuel Beckett, estudios como el de Florence Hier y recientemente trabajos de estética como el de Anne Henry y específicos sobre música en Proust como el de Jean-Jacques Nattiez (80).

Para Schopenhauer no sólo se trata del lugar preferente de la música en la llamada jerarquía de las artes, sino de su separación, de su distinción con respecto a las otras artes. El efecto de la música sobre nosotros es semejante al de las demás artes "aunque es más poderoso, más rápido, más necesario e infalible". "Estimular el conocimiento de estas ideas por la representación de cosas singulares (pues no otra cosa es la obra de arte) es el fin de todas las otras artes". Es decir las demás artes objetivan las ideas y sólo mediatamente la voluntad, ya que las ideas son una adecuada objetivación de la voluntad. La música, en cambio, es una objetivación directa de la voluntad, tiene la misma importancia ontológica que las ideas y no imita ni representa al mundo como fenómeno, que por tanto, no es su modelo (81).

Schopenhauer limita así las conclusiones que puedan obtenerse sobre la música por analogía supuesta con las otras artes y establece la semejanza posible entre la música y el mundo sobre nueva base:

...la música, que trasciende de las ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aún le ignora en absoluto, podría subsistir en cierto modo, aún cuando el mundo no existiese; lo que no se puede afirmar de las demás artes. Por lo tanto, la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad esta constituida por las ideas;

por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias. Pero como lo que se objetiva en las ideas y en la música es una misma voluntad, si bien de un modo distinto cada una de ellas, entre la música y las ideas debe existir sino una semejanza directa, un paralelismo, alguna analogía cuya manifestación en la multiplicidad e imperfección es el mundo visible (82).

La repercusión de algunas de estas posiciones de Schopenhauer sobre la música puede considerarse en algunos de los temas proustianos hasta aquí tratados, tales como la situación de la música puesta más allá de las otras artes por su alcance de descubrimiento; la especial aproximación entre música e idea, no propuesta del mismo modo para ninguna otra arte; la posibilidad de un lenguaje musical inmaterial con un destino propio, diferente al del mundo; el efecto inmediato, inefable y poderoso de la comunicación musical; la negación para la música de toda imitación directa del mundo fenoménico como modelo. Pero volveremos sobre estas cuestiones en el capítulo siete, al analizar el septeto de Vinteuil, y, en referencia a la relación entre música y literatura, en los últimos capítulos. E introduciremos otras aproximaciones desde Proust a Schopenhauer en el capítulo siguiente.

*IV-RECEPCION, INTERPRETACION Y RECREACION DESDE LA TEMPORALIDAD
DE LA MUSICA.*

LA RECEPCION DEL HEROE DE LA SONATA DE VINTEUIL.

Cuando el héroe, enamorado de Gilberta, escucha por primera vez a la sonata de Vinteuil, tocada al piano en su casa por Odette, ahora, señora de Swann, no entiende su significado (II, 120-126), (I, 529-534). Como muchas obras artísticas, no se revela de una sola vez, debe, inevitablemente, como creación temporal, desenvolverse.

Proust establece su concepción del arte y su relación con el público en el tiempo, (II, 122-123), (I, 531). La obra se crea para la posteridad, pero se lanza a los contemporáneos. Su aporte es tan originario, que no ha de ser comprendido -como los cuartetos de Beethoven- sino luego de varias generaciones. Es necesario que la obra cree su público, que los cuartetos de Beethoven creen al público de los cuartetos de Beethoven (confrontar desde el punto de vista sociológico P. Bourdieu) (83).

La obra no puede imitar lo artísticamente existente, ha de ofrecer nuevos descubrimientos. Con el paso del tiempo, los hallazgos se consolidan y pasan a conformar un haber común, aunque la obra maestra sobrevive como tal. Pero la obra original no es por ello, superior artísticamente a la antigua que realizó descubrimientos, algunos ahora consolidados. Y el artista debe mirar el mundo desde sí mismo, desde su individualidad, pues lo que otros o él mismo en otro

período de su vida aportaron, no le pertenece. Algunas de estas ideas son referidas por Proust en su *Correspondencia* (84) a la relación Wagner-Debussy y al pensamiento de estos músicos.

Pero no puede negarse la inspiración de estas ideas en Kant y Schopenhauer, como hemos visto. Schopenhauer, en un párrafo ya citado (85), liga la eternidad de la obra con la genialidad, la inspiración, el instinto, la inmediatez intuitiva y rechaza como arte imitativo, el arte del concepto, planta parásita de las obras originales. Encontramos varios motivos proustianos: la crítica que procede de Kant del arte de concepto, razonamiento o inteligencia abstracta; la importancia de la inspiración y del genio y su instinto en lo que hemos llamado aspecto mediúmnico de la interpretación musical; la idea que proviene de los estudios sobre Ruskin de un arte no imitativo, sino construido desde sí mismo; la importancia de la Idea en el arte; el valor de la originalidad artística extraído de la relación con la vida, la naturaleza y el mundo asimiladas por el genio. Muchos de estos motivos tienen, naturalmente, una mayor carga romántica en el filósofo alemán.

El genio, por el contrario, se parece al cuerpo organizado, que asimila, transforma y produce. Es verdad que es la resultante de sus obras; pero sólo es madurado por la vida y por el mundo y de un modo inmediato por la impresión de lo intuitivo; de aquí que la más intensa cultura no perjudique nunca su originalidad. Todos los imitadores, todos los manieristas, conciben la esencia de las obras de sus maestros en conceptos; pero los conceptos no pueden comunicar nunca vida interior a una obra. Los contemporáneos, es decir, la multitud estúpida, no conoce más que el concepto y es apegada al mismo; de aquí que reciba las obras amaneradas con pronto y vivo aplauso. Pero semejantes obras enojan a los pocos años, porque el espíritu del tiempo, es decir, los conceptos dominantes en los cuales tenían sus

únicas raíces han cambiado. Únicamente las obras tomadas directamente de la vida y de la naturaleza subsisten como ésta eternamente jóvenes y conservan siempre su fuerza original. Porque no pertenecen a ninguna época, sino a la humanidad, y como se avergüenzan de adular a los contemporáneos y ponen de manifiesto los errores y extravíos de éstos, tardan mucho tiempo en ser reconocidas y lo son a la fuerza. Por lo mismo, no pueden envejecer, sino que aún pasados muchos años, siguen conservando su frescura y novedad; dejan de estar expuestas al desconocimiento y al olvido porque el juicio de algunos hombres inteligentes que aparecen muy de tarde en tarde las ha sancionado con su voto. Esta suma de juicios favorables, crecientes, va formando ese tribunal inapenable que se llama la posteridad (86).

La extensión de la cita se justifica no sólo por ser posible fuente de ideas proustianas, sino por la necesidad de apreciar directamente las coincidencias de términos, es decir, del lenguaje empleado. Multitud, contemporáneos, posteridad, eternidad, originalidad, humanidad, impresión, vida, naturaleza. Aquéllos capaces de comprender las obras del genio, son individuos aislados, que corresponden a la posteridad, por lo que las obras maestras tardan en ser reconocidas pero no envejecen. Y concluye Schopenhauer, hay una asimetría en la apreciación de la obra entre posteridad y contemporáneos: "el aplauso de la posteridad se compra, por lo general, a costa del desdén de los contemporáneos, y a la inversa" (87).

No es de extrañar, con todo esto, que el héroe no aprecie la sonata la primera vez que la escucha. Pero lo que falla, más que la comprensión, es la memoria incapaz de retener la multiplicidad de impresiones que se dan sucesivamente. Sin embargo, con nuevas audiciones notamos que reconocemos lo que no creíamos recordar, por lo que la memoria ha ido guardando esas impresiones musicales, que

pueden luego aparecer sin ser buscadas. La sonata de Vinteuil es objeto de descubrimientos por estratos, de las zonas más conocidas, es decir más accesibles por comunes, a las zonas más originales, obscuras y profundas, que proponen visiones individuales.

Como se aprecia, la dificultad de desciframiento de las impresiones musicales ha experimentado variantes importantes con respecto a los textos anteriores: I) A pesar de una nueva y notoriamente errónea interpretación material de imágenes paisajísticas y de lugares y personas conocidas, por parte de Swann, el narrador plantea directamente la interpretación de la sonata en sí misma y en el tiempo; II) La memoria involuntaria es ahora capaz de retener impresiones musicales puras (sin modificar y aún sin ser comprendidas), para que reaparezcan en sucesivas audiciones.

El tiempo y la retención musical de la memoria condicionan así la interpretación correcta de las obras musicales. La memoria involuntaria procede aquí según la doctrina que se expondrá en *El tiempo recobrado*, esto es, mantiene y aísla las impresiones como tales, sin modificación de la perspectiva del presente, por lo que pueden ser reencontradas sin desvirtuación, aunque no por ello comprendidas necesariamente y de inmediato. Puesto que las composiciones son autónomas y la interpretación debe respetar este modo de ser, la memoria de impresiones musicales y la asociación con otras impresiones evocadas, se desnaturaliza cuando pasa de la historia emocional de un amor (lo que ya importa desviación) a las imágenes materiales de los lugares en que se desarrolló ese amor, aunque, a pesar de todo, persistan atisbos de la obra originaria y su proyección de sentido, como veremos.

"Aún podría añadir aquí muchas cosas sobre la forma en que percibimos la música, a saber, única y exclusivamente en el tiempo y por el tiempo, con absoluta exclusión del espacio y sin el influjo del conocimiento de la causalidad, es decir, del entendimiento" (88). La aceptación de lo que dice Schopenhauer sobre la música y el tiempo llevó a Samuel Beckett afirmar que la confusión de Swann proviene de la utilización de un paradigma de interpretación especial para la sonata. Poco antes, a fines de 1930, Carlos Malagarriga sostenía que Proust no expresa las impresiones musicales como revelaciones espaciales. La música es conjunto de sucesiones y el ritmo musical es un continuo salto atrás, que vuelve de lo pasado a llenar el momento presente. La música, exponía Malagarriga, no puede ser traducida, por lo anterior, en arte espacial, tal como pretende hacer Swann. Y concluía que la concepción espacial de la música nos aleja del universo propio del autor (89).

Los follajes nocturnos que Swann cree apreciar en la sonata, le permiten decir que en la música no se ve la Voluntad en sí o la Síntesis del Infinito, en negación del alcance metafísico de la música y en alusión a la concepción de Schopenhauer, que en las dos apariciones que tiene en la *Recherche* y que corresponden a Mne. de Cambremer-Legrandin (música pero esnob), es nombrado indirectamente, a diferencia de la importancia de sus ideas. Pero, en este caso, lo que Swann niega -una interpretación schopenhaueriana de la música- se basa sobre razones explícitamente declaradas erróneas por el narrador, es decir, en una interpretación equivocada de la música. Y significativamente, tanto la interpretación rechazada por Swann (la música como objetivación de la voluntad en sí), cuanto la que Swann

acepta (la de los lugares de su amor y los follajes nocturnos) son, al menos, parcialmente extraídas del propio Schopenhauer, quien, en general, rechaza interpretaciones como la de Swann sobre los follajes nocturnos, aunque pretenda establecer analogías ocultas entre la música y el mundo, que Nattiez cree encontrar también en Proust. El criterio aquí sostenido puede formularse así: de las dos interpretaciones, Swann acepta la que Schopenhauer rechaza y rechaza la que Schopenhauer acepta, pero las dos provienen del filósofo alemán. Así, encontramos una crítica a la interpretación que Swann utiliza para confrontar a la de Schopenhauer, en el siguiente párrafo del pensador:

Una sinfonía expresa al mismo tiempo todas las pasiones y todas las emociones del corazón humano: la alegría, la melancolía, el amor, el odio, el espanto, la esperanza, etc., con sus innumerables matices; pero las expresa siempre de cierta manera, en abstracto y sin especificación; lo que refleja solamente su forma y no su materia concreta, como un mundo de espíritus puros sin sustancias corpóreas, si bien es cierto que por nuestra parte estamos siempre dispuestos a darles realidad o nuestra imaginación las reviste de carne y hueso, pretendiendo ver allí toda clase de escena de la vida y de la Naturaleza. Mas en definitiva, esto no contribuye a hacernos que gustemos de ella, no hace más que añadirle un elemento heterogéneo y arbitrario, por lo cual casi vale más concebirla en toda su inmediata pureza (90).

Se advierte que Schopenhauer reivindica en la música su alcance metafísico pero también su capacidad de expresión emocional, aunque desde la metafísica artística de la inmaterialidad. Son emociones transmutadas metafísicamente por el modo de ser de la obra de arte musical. Pero también señala nuestra constante disposición a quitarle su sentido metafísico-artístico y a convertirlas en reales, es decir,

a materializarlas. Ello ocurre en la historia de la frustración artística y emocional de Swann. En la sesión Sainte-Euverte, como culminación de sus anteriores experiencias de la pequeña frase, Swann accede a la música en su posibilidad metafísica y en su invitación a la creación artística personal, con lo que profundiza lo revelado en las primeras audiciones. En segundo lugar, descubre verdades artísticas sobre sus emociones, esto es, sobre sí mismo y su amor por Odette, que no hubiese podido comprender de otro modo que por la comunicación musical. Pero estos descubrimientos tienen un carácter de imposibilidad, de cosa concluida para él. Y, posteriormente, Swann reniega de la vocación artística y de las verdades emocionales y materializa sus imágenes sobre la música. Entonces, con la reprobación del héroe, critica a Schopenhauer, desde una interpretación objetada por Schopenhauer. Si fuese acertada la posición de Nattiez de que Proust introduce analogías tomadas por la relación entre la música y el mundo en sus diferentes estratos de acuerdo con Schopenhauer, se agregaría aún una nueva complejidad a un texto que se presenta como un palimpsesto, expresión utilizada por Gérard Genette (91):

¿Qué hermosa es esta sonata de Vinteuil? -me dijo Swann-. Ese momento de noche obscura bajo los árboles de donde desciende un frescor movido por los arpegios de los violines. Reconocera usted que es muy bonito; tiene todo el lado estático del claror de Luna, que es el esencial. No es nada extraordinario que un tratamiento de luz, como el que sigue mi mujer, tenga influencia en los músculos, porque la luz de la luna no deja moverse a las hojas. Esto es lo que describe tan perfectamente la frasecita, es el bosque de Bolonia en estado cataléptico. Y donde sorprende aún más es a orillas del mar, porque entonces las olas dan unas tenues respuestas que se oyen muy

bien porque todas las demás cosas no se pueden mover (I, 124), (I, 553).

Y la frase ya no le recuerda sus amores, por lo que Swann agrega:

Yo quería decir a este joven que lo que se ve en la música -yo por lo menos- no es, en ningún modo la "Voluntad en sí" y la "Síntesis del Infinito", sino, por ejemplo, al bueno de Verdurin enlevitado, en el Palmariun del jardín de Aclimatación (I, 126), (I, 534).

Pero sin embargo, Swann lleva razón cuando prefiere a la sonata en la visión de su pasado emocional, pues ésta le transmite una verdad sobre su amor y sobre el amor en general y su naturaleza subjetiva y lo vano de su felicidad. Y lo indicado por Schopenhauer del valor en música de la vuelta al comienzo, de la segunda audición, en fin, de la repetición tiene su correspondencia en Proust en el retorno, por la sonata, del sentimiento tal cual fue vivido, con el matiz proustiano de su diferencia de las fútiles evocaciones voluntarias de ese amor. Pues aunque Odette también puede recordar todo lo que vivieron juntos, sólo la sonata está en él y la comunicación entre los yos profundos es imposible, excepto por el arte. Primeramente la música devela a Swann el sentir del arte y le solicita su trabajo artístico. Luego Swann se desvía de la creación artística pero aprecia su poder emocional. Y finalmente parece desviarse de estas mismas verdades musicales, aunque no es descartable su famosa ironía sobre temas artísticos, que ya revelara en Combray. La música tanto para Schopenhauer cuanto para Proust es un lenguaje riguroso, inflexible y a la vez inexplicable conceptualmente que comunica emociones en forma inmediata y sin materia (92).

Pero no se debe olvidar en todas estas analogías que la música no tiene nunca en ellas más que una relación simplemente mediata pues nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el *en sí* de todo fenómeno, es decir, la voluntad. Por tanto, no expresa éste o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino estos sentimientos mismos, por decirlo así, en abstracto, su esencia sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera. Sin embargo, los comprendemos perfectamente en esta quintaesencia tan sutil. De aquí resulta que nuestra fantasía es excitada por ella y trata de dar forma a ese mundo espiritual tan vivamente agitado y que invisible nos habla directamente y de revestirlo de carne y de colores, es decir, de concretarlo en un ejemplo análogo (93).

Es clara, pues, para Schopenhauer, la importancia de la expresión emocional en la música cuando las emociones son sometidas a la alquimia artística que nos ofrece la esencia de los sentimientos, de los fenómenos y cuando no se trata de una imitación por conceptos, esto es, cuando no se pretende una música descriptiva. Lo confirma Schopenhauer: "cuando el compositor ha sabido expresar en el lenguaje de la música las agitaciones de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento, entonces la melodía de la canción o la música de la ópera están llenas de expresión" (94). Sin embargo, al interpretar, la fantasía desvía el alcance y sentido de estas emociones. Y en la música programática hay una desnaturalización musical por supeditación a la descripción del acontecimiento. Y si la música se supedita a la palabra, al texto (cuestión polémica desde el siglo XVIII por las óperas reformadas de Gluck), entonces la ópera es la desvirtuación severa del arte sonoro.

En Proust, la importancia emocional de la música se presenta en "Un dimanche au Conservatoire" (95), texto juvenil, a modo de crónica, estimado por Anne Henry como influido por Schopenhauer (96). Aquí

Proust comenta la diversidad de emociones que produce la ejecución de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y las reacciones del público. Este pasaje de la obra a los receptores y de los receptores a la obra se dará también durante la ejecución en la *Recherche* del septeto.

La capacidad de una simple canción o de la música de vaudeville para expresar la esencia de las emociones y llegar profundamente a nosotros, señalada por Schopenhauer, se puede aproximar en Proust a la mala música o música de inferior calidad que, como hemos visto, hace avanzar al corazón. En la *Recherche*, en el restaurante de Rivebelle, la música sin mayor valor artístico, despierta fuertes emociones de placer, de seducción, de amor. Los temas que escucha el héroe son por sí mismos un "lugar de placer aéreo superpuesto al terrenal y aún más embriagador". Y así:

Y mientras que me repetía yo a media voz las notas de esas músicas y le devolvía su beso, la voluptuosidad especial y suya que me hacían sentir se me hizo tan grata, que hubiéese sido capaz de abandonar a mis padres para irme, detrás del motivo a ese mundo singular que iba construyendo en lo invisible con líneas plenas, ora de languidez, ora de vivacidad (II, 441-442), (I, 811-812).

En este caso, el héroe se siente arrastrado, impulsado a la acción. En otro ejemplo fundamental del poder de la mala música, por el contrario, el héroe es paralizado por *Sole mio*, que entona un cantante italiano en Venecia:

Y quizá esta tristeza, como una especie de frío entumecimiento, constituía el encanto mismo, el encanto desesperado pero fascinante de aquel canto. Cada nota que lanzaba la voz del cantor con una fuerza y una ostentación casi musculares venía a herirme en pleno corazón. Cuando la frase se consumaba en bajo y el trozo parecía terminado, el cantor no se conformaba y reanudaba en alto como si necesitara proclamar una vez más mi soledad y

mi desespero. Y por una cortesía estúpida de mi atención a su música, me decía: "No puedo decidirme aún; sigamos mentalmente esta frase en alto". Y la frase aumentaba mi soledad, en la que caía haciéndomela cada minuto más completa, en seguida irrevocable (VI, 263), (III, 654-655).

Produce la música un efecto esencial, acorde con su naturaleza artística y no material y condición temporal que posibilita la aparición de lo extratemporal. Hay también un efecto derivado, en relación con su esencia, que se apoya en su capacidad emocional y poder de penetración anímica. Si no se confunden, tampoco el segundo aspecto es negativo, pues además de las razones ya consideradas, el amor al que se une la emoción musical, cobra belleza por la importancia del estado de ánimo, que se proyecta sobre la mujer amada, creada por nuestro espíritu. Por otra parte, hay un efecto de la música sobre la naturaleza, reconstruida artísticamente por el espíritu, como ocurre en la "música de las moscas" en Combray; un efecto de la música sobre el mundo humano y social, como los pregones de los vendedores de *La prisionera*, e incluso un efecto sobre el mundo técnico, del que la música parece también apropiarse, lo que se nota en ascensores y en la comparación de los automóviles con el arte de un órgano. Ambos medios de traslado renuevan y modifican las perspectivas habituales de la distancia y permiten, como las frases musicales de Chopin y de Vinteuil, que los caminos transitados conduzcan a lo inesperado, a lo que parecía imposible de conectar con el punto de partida adoptado. En "Jornadas en automóvil" se establece lo específico del lenguaje musical. Es abstrato (no material) puro símbolo y puro número, todos términos empleados por Schopenhauer (97):

De vez en cuando -Santa Cecilia improvisaba en un instrumento más material aún- tocaba el teclado y sacaba uno de los registros de esos órganos escondidos en el automóvil y cuya música, aunque continua, casi no la notamos más que en esos cambios de registro que son los cambios de velocidad; una música que podríamos llamar abstracta, toda símbolo y toda número, y que hace pensar en esa armonía que se dice producen las esferas cuando giran en el éter (98).

También hay acción de la música sobre las otras artes y artesanías, como la actividad de Francisca como cocinera costurera, la valoración de lo musical en el arte de la Berma, en el campanario de San Hilario y sobre todo en las novelas de Bergotte.

La frase de Bergotte, leída en Combray y la frase hablada del escritor, en conversación con el héroe en el salón de la señora de Swann, delinear la manifestación de la verdad en la frase bella y musical, y la expresión por la voz, que parece afectada, es determinada por la profundidad del pensamiento, como un discurso musical que se presenta originario y ligado a la literatura del maestro, pero que es juzgado como pedante y confuso por la consubstanciación con una especie de interpretación individual de las verdades de nuestro espíritu (99).

Proust ha desarrollado una demostración ficcional y ha obtenido verdades de la ficción a propósito de Swann y Odette y de la relación entre música y amor. Pero regresa sobre la cuestión para enriquecerla. El proceso de individuación de la multiplicidad de sensaciones, en que al principio consisten las muchachas en flor, es comparado y descripto con los mismos términos con que se presenta el proceso de individuación de las ideas musicales de la sonata de Vinteuil, y el descubrimiento del sitio exacto donde se encuentra el lunar de Albertina es comparado con la búsqueda, por parte del héroe,

del movimiento de la sonata en que se encuentra la famosa frase, mientras se destaca, para los dos casos, que el lugar es muy diferente del que originariamente se pensara.

De modo que los gorjeos de las muchachas en flor son los instrumentos de su individualidad para el espíritu asombrado del héroe:

No había más que una que por su nariz recta y su tez morena, contrastaba vivamente con sus compañeras, como un rey mago de tipo árabe en un cuadro del renacimiento; a las demás las reconocía por un sólo rasgo físico: a ésta, por sus ojos duros, resueltos y burlones; aquélla, por los carrillos de color rosa tirando a cobrizo, tono que evocaba la idea del geranio, y ni siquiera esos rasgos los había atribuido indisolublemente a una muchacha determinada y distinta; y cuando (con arreglo al orden en que se iba desarrollando este maravilloso conjunto, en el que se tocaban los más opuestos aspectos y se unían las más diferentes gamas de color, pero todo ello confuso como una música en la que me fuese imposible aislar y reconocer las frases que iban pasando, perfectamente distintas, pero inmediatamente olvidadas) veía surgir un óvalo blanco, unos ojos azules o verdes, no sabía bien si esa cara y esa mirada eran las mismas que me sedujeron el momento antes, y me era imposible refrirlas a una sola muchacha separada y distinta de las demás. Y precisamente el hecho de que, en ésta mi visión faltaran las demarcaciones que luego habría yo de fijar entre ellas propagaba en el grupo algo como una fluctuación armoniosa, la constante traslación de una belleza fluida, colectiva y móvil (II, 416-417), (I, 789-790).

Esta comparación entre la individualización e identificación amorosa y musical tiene también otro aspecto: así como Swann y el héroe parecen preferir esa etapa musical previa del aparecer de las frases fugitivas, obscuras y profundas, a su concreción y análisis posterior por la inteligencia que abstrae y se aleja del modo verdadero de ser de la música, que sólo un equivalente espiritual

podría mantener como tal en su misterio y en sus incógnitas, así, el héroe ahora a veces, cuando su amor se ha conformado por el dolor en la concreción e identificación de una muchacha, su querida Albertina, al conjunto armonioso, en fuga e imposible de fijar de las muchachas en flor.

La decantación y justificación artística de esta asociación música-amor, está en el retrato de Miss. Sacripant (II, 482-484), (I, 848-850), es decir, de la dama de rosa, Odette, obra imaginaria de demolición de la personalidad para el descubrimiento de nuevas leyes realizada por Elstir, ciego al hábito y a las leyes de causa-efecto establecidas. La llamada de la música conduce en oportunidades al amor. Pero no es un error total, excepto cuando como Swann se termina por remitirla a los "follajes nocturnos", o sea por convertirla en materia y no en espíritu proyectado en lo material. No es una equivocación plena, pues si la música conduce al amor, el amor permite el placer individual (como la música de Wagner) y por consiguiente encamina hacia el dolor. El amor lleva a nuestro espíritu creador y, por tanto, vuelve a la música a sí misma pero asegura su penetrar en nuestro espíritu. Por eso el amor es un intermediario entre la música y el espíritu y la mujer amada, como Miss. Sacripant, un modelo sobre el que se construye el arte. Porque el amor revive a una persona en la medida en que esta exento de costrumbre y rompe con ella, aunque pueda instaurar una nueva fuente de costumbres. Esta concepción de la mujer como modelo artístico se acentúa en la relación del héroe con los diversos objetos del amor. Y en su convicción, no obstante los reproches de su abuela, de que ha tenido razón en preferir la compañía de las muchachas a las

enseñanzas del gran pintor Elstir. Pues ni la amistad ni la conversación con artistas geniales son una vía para el arte. Creer lo contrario fue el error de Sainte-Beuve, lo que Proust objetó en su crítica del método del célebre escritor (100).

En cambio, el deseo del placer amoroso, como lleva inevitablemente al dolor, es fuente fecunda para el arte. Según Michel Pratt, Proust y Schopenhauer coinciden en su visión del deseo como una fuerza incontenible que no puede fijarse en sus objetos de satisfacción y que no proporciona felicidad. El placer es fugaz y sólo provechoso en cuanto conduce necesariamente a la fertilidad del dolor, que culmina en el renunciamiento ante el determinismo del mundo. La relación entre el yo y los otros reclama la multiplicación de las perspectivas y espacio y tiempo se comunican. Estas coincidencias también tienen una imagen común: la linterna mágica de Schopenhauer que regresa en Proust. En la infancia es la materialización del cuerpo de Golo, en sí mismo de una esencia sobrenatural y en la madurez es la materialización del tiempo en la decadencia de los personajes, en la escena de la *matinée* de la princesa de Guermites en *El tiempo recobrado*. Ha leído Proust a Schopenhauer (*EL mundo como voluntad y representación* y *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*) pero no puede determinarse la profundidad de esta lectura correspondiente a etapas juveniles y anteriores a la *Recherche*, constata Pratt (101). La imagen de Schopenhauer es la de que la voluntad, en el vocabulario kantiano la cosa en sí, se manifiesta en la multiplicidad de fenómenos, como la linterna mágica muestra las numerosas imágenes (102).

Con respecto a las lecturas de Schopenhauer cabe agregar el testimonio de la condesa de Noailles (103). Según la destacada poetiza, Proust era un hombre de gran amplitud sensorial, de deseos y pasiones decisivas durante un tiempo limitado. Este modo de ser le permitió hacer la crítica de lo que adoraba en sus *Pastiches*. Y justifica su indiferencia, casi descortés, ante la lectura de páginas de Schopenhauer que él había amado tiempo antes. Y esto mismo ocurría con un poema de Rimbaud o un cuadro impresionista.

Pero no deben olvidarse varias cosas: la concepción del progreso en el arte de Proust, invita a apartarse de los descubrimientos consolidados para realizar nuevas indagaciones; la idea de la lectura de Proust, según la cual las grandes obras incitan al arte, mas la creación corresponde al propio espíritu; la convalidación de esta posición sobre la lectura, contraria a la de Ruskin, en la forma de citar del mismo Schopenhauer en los *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*; la posible influencia del pensamiento Kant y Schopenhauer de que las obras maestras no deben imitarse servilmente. Por otra parte, hay que destacar la semejanza entre la situación de la condesa que lee a Schopenhauer a un Proust indiferente, con el episodio novelesco de *El tiempo recobrado*, donde la duquesa Guermantes comenta con ironía la propuesta de la señora de Cambremer-Legendrin de que relea lo que Schopenhauer escribió sobre música (VII, 357), (III, 992).

Pero del mismo modo como Swann recuerda a la sonata de Vinteuil ocurre con el arte de la Berma, que parecía olvidado e incomprendido por el héroe. Luego de la primera representación de *Fedra*, un fenómeno de memoria involuntaria adecuada a la emoción estética,

impone el talento de la Berma, en una segunda representación, como una lección que parece que no se ha aprehendido por la noche y que, al despertar se retiene de la memoria. Pero el talento de la Berma, no se reduce a *Fedra*, ni al genio de Racine, sino que consiste en su arte de interpretación, en las posibilidades de recepción que ofrece aún de un texto mediocre. Los cuartetos de Beethoven se interpretan re-componiéndolos, es decir que se re-crean. De la misma manera no se distingue entre el talento de la Berma y el papel que representa, pues forma una sola cosa con él. Y el narrador lo compara con el talento de Vinteuil cuando tocaba el piano, porque su juego de pianista no ofrecía aspectos salientes en el orden material, tangible, tanto que ni siquiera se sabía si era pianista, artista o no. Es que no dejaba ningún margen para una confusión de la música con lo material (el esfuerzo muscular, los brillantes efectos de ejecución). Y el juego pianístico, por el contrario era transparente, dominado por lo que interpretaba. Entonces ya no se advertía al intérprete como tal pues "no es más que una ventana que da a una obra maestra" (III, 53), (II, 47).

El papel del intérprete musical es, sin embargo, necesario y creador (a diferencia de Sartre con respecto a las *Sinfonías* de Beethoven en *Lo imaginario*) (104). Porque puede con fragmentos irrelevantes, y todavía de mala música, insuflarles una proyección de su espíritu. Y ante la obra maestra musical, su creación consiste en una especie de destrucción de lo material, para que haga aparición la esencia musical, pero para eso, el intérprete es como el autor musical, que anula su yo superficial y dicta la esencia individual de una idea musical, más allá de todo subjetivismo arbitrario. Si bien

Sartre sostiene la doctrina del equivalente espiritual, es decir del análogo y de la desmaterialización, no considera esta relación entre intérprete y autor, ambos entendidos como traductores.

La Berma, tanto en Racine cuanto en un autor moderno y del mismo modo el intérprete musical, introducen obras maestras propias pero así como las ideas artísticas espirituales son distintas unas de otras, la estricta transparencia espiritual en la transmisión artística es también individual y la interpretación produce un modo de ser estético, que manifiesta la vida que la obra ha tenido en el espíritu del intérprete.

Desaparecen los aspectos materiales, se espeja o refleja una obra esencialmente espiritual, pero, a la manera de Leibniz, el espíritu se conoce siempre desde una perspectiva que aporta una posibilidad propia. La primera creencia del héroe sobre el teatro, era justamente que los espectadores no ven un único escenario desde distintas perspectivas, sino que cada espectador ve una especie de escenario propio, diferente, como un mundo posible sólo para él. Y de mundos posibles en un libro de Leibniz hablan Saint-Loup y el héroe en Doncières.

Allí, en Doncières, el héroe escucha lo que interpreta como "la música de los tranvías", pero ésta puede ser interrumpida, por un algodón colocado en el oído. Este hecho puede relacionarse con el sueño. El sueño y la música tienen en común el pertenecer a un orden imaginario y el renacer. Una vez concluido el sueño o la música las ideas parecen permanecer en un estado latente y pueden regresar como estribillos olvidados. La posibilidad de la resurrección del alma aparece como un fenómeno de memoria (III, 84-99), (II, 76-88).

Se llama a esto un sueño de plomo, parece que uno mismo se halla convertido, por espacio de algunos instantes después de haber cesado un sueño así, en un simple monigote de plomo. Ya no somos personas. Entonces ¿cómo es que al buscar uno su pensamiento, su personalidad, como quien busca un objeto perdido, acaba de recobrar su propio yo antes que otro alguno? ¿Por qué cuando empezamos a pensar de nuevo no es entonces la que encarna en nosotros otra personalidad que la anterior? No se ve que es lo que dicta la elección y porqué, entre los millones de seres humanos que uno podría ser, va a poner precisamente la mano en aquél que era la vispera. ¿Qué es lo que nos guía cuando verdaderamente ha habido interrupción (ya haya sido, completo el sueño o los sueños enteramente diferentes de nosotros)? Ha habido verdaderamente muerte, como cuando el corazón ha cesado de latir y unas tracciones rítmicas de la lengua no reaniman. La habitación, desde luego, aunque solamente la hayamos visto una vez, despierta recuerdos de que penden otros más antiguos. ¿Dónde dormían en nosotros algunos de que adquirimos conciencia?. La resurrección en el despertar -después de ese benéfico acceso de enajenación mental que es el sueño- debe de asemejarse, en el fondo, a lo que ocurre cuando se vuelve a encontrar un nombre, un verso, un estribillo olvidados. Y acaso quepa concebir la resurrección del alma allende la muerte, como un fenómeno de memoria (III, 98-99), (II, 88).

Pero es, como siempre en Proust, una hipótesis. En la agonía, la abuela exhala una frase feliz que proviene de su aliento (más tarde ocurrirá algo parecido con Albertina mientras duerme). El narrador trata las evoluciones de estas frases musicalmente, como la de Vinteuil o las de Bergotte, y más bien, la frase da que pensar y provoca asociaciones, como dice Kant de las ideas estéticas expuestas por el genio, pues en ella el concepto es suspendido.

Los trastornos de la memoria dependen de las intermitencias del corazón. El alma total es una ficción, porque si bien atesora nuestros recuerdos, no podemos poseerlos, ni evocarlos según nuestro parecer. Incluso hay recuerdos que impiden el acceso a otros. La

muerte de la abuela, de la que el héroe toma conciencia mucho después en su segunda estada en Balbec, hace reaparecer las dos hipótesis que la sonata de Vinteuil había presentado: la hipótesis del ser, de la resurrección, de la supervivencia del recuerdo de la abuela rememorado, y la hipótesis del no ser, de la nada, de la muerte de la abuela que ya no existe (IV, 183-186), (II, 755-757).

Proust mantiene la misma interrogación (en rigor, su obra no parece disiparla) que nos ha dejado la música: por el tiempo se da lo extratemporal, el yo que recuerda a la esencia común a las impresiones, pero ese yo y ese recuerdo vuelven a retirarse de nuestra conciencia y no se mantienen. Alcanzan a ofrecernos otra visión de la muerte, pero no la eliminan. Por eso el deseo del narrador de hallar en la música una totalidad simultánea, en vez de la multiplicidad sucesiva que recibe. El mismo interrogante se presenta con la muerte de Bergotte: ¿está el escritor muerto para siempre? Pero entonces, la resurrección para el yo extratemporal: ¿tiene alguna importancia metafísica?.

La música, por su parte, tiene un poder de exasperación al que no llega nunca una persona, piensa el héroe al escuchar desde su cuarto del hotel de Balbec, tocar con languidez unos trozos de Schumann. En la evolución musical, Proust liga a Schumann con César Franck y establece la siguiente secuencia de desarrollo: Beethoven-Schumann-Wagner-Franck-Debussy-Moussorgsky.

La filosofía y la música alemana (wagneriana) son renovadoras como el teatro de ideas, Maeterlinck, el impresionismo pictórico y mas tarde los bailes rusos. Pero la admiración por Wagner, no anula, como cree Saint-Loup, el aprecio simultáneo por Offenbach (y por los

escritores Meilhac y Halévy, que son sus libretistas y autores dramáticos), como Baudelaire no anula a Merimée, aunque ambos tengan derecho a objetarse entre sí.

Es decir, no sólo las escuelas que devienen en el tiempo, pueden valorarse a pesar de su oposición, sino también las que se enfrentan simultáneamente. El criterio de posibilidad de progreso que hemos denominado positivista, es satirizado por el héroe y el narrador en el personaje de Madame Cambremer-Legrandin, que considera que *Pelléas* es más bella que *Parsifal*, porque la obra de Wagner tiene frases caducas por melódicas. Además estima que su suegra, Madame Cambremer, no es música por su formación chopiniana. Chopin no es música y por lo tanto, no pudo ser ejecutado bien, ni la suegra ser una gran pianista. De Madame Cambremer-Legrandin, comenta el narrador:

Porque se creía "avanzada" y (solamente en arte) "nunca bastante de izquierdas", se representaba no sólo que la música progresa, sino que progresa en una sola línea y que Debussy era en cierto modo un super-Wagner, un poco más avanzado aún que Wagner. No se daba cuenta de que, si Debussy no era tan independiente de Wagner como ella iba a creer pasados unos años, porque después de todo nos servimos de las armas conquistadas para acabar de liberarnos del que ahora hemos vencido, ahora, después de la saciedad que se comenzaba a sentir de las obras demasiado completas, en las que todo está dicho, procuraba satisfacer una necesidad opuesta (IV, 247-248), (II, 815).

¿No habría que tener en cuenta el criterio de progreso con respecto a la propia formación de Proust? En los *Pastiches*, Proust parece efectivamente haberse servido de las armas conquistadas para liberarse de sus maestros. Claramente, lo mismo ha ocurrido con sus prólogos y traducciones de Ruskin. Quizás también pase lo mismo con

respecto a su formación filosófica y todavía con sus propias ideas en las sucesivas versiones de la *Recherche*. Pues como Vinteuil, el artista debe desechar hasta sus propios descubrimientos para obtener otros.

Y la marcha de las escuelas y los maestros determinan que vuelvan a tener vigencia compositores del pasado, en los que se ve anticipos e iluminaciones de la música nueva. Por eso el héroe afirma que Debussy aprecia a Chopin y que éste se ha puesto nuevamente de moda, único motivo al que podía ser sensible el esnobismo musical de la hermana de Legrandin. Las escuelas luchan unas con otras y se devoran pero son necesarias para la vida del espíritu que "avanza por digresiones". Y Madame de Cambremer-Legrandin, a medida en que iba creyendo menos en la realidad del mundo exterior, por influjo de la filosofía que estudiaba, más trataba de hacerse una posición social en él (IV, 244-252), (II, 810-819).

El desarrollo por digresiones, propio del espíritu, es el de la narración proustiana. Las filosofías de Madame Cambremer remiten fundamentalmente a Schopenhauer, pero de nuevo el filósofo alemán es presentado con la ironía que afecta al personaje que lo estudia, es decir contradictoriamente, dado que Madame de Cambremer-Legrandin lo afirma y lo niega a la vez. Hay además, otro personaje proustiano, Madame de Citri, que extrema la posición de la anterior con respecto a la música. Para ella, en una conjunción de esnobismo y nihilismo musicales, toda música se ha desgastado, incluida la de Wagner, Debussy y la que pudiera seguir.

Pero los cambios de criterio estético en la música son parte de fenómenos más amplios del gusto y las ideas, es decir del "espíritu

del tiempo", a que se refería Schopenhauer, en uno de los fragmentos citados, y que no afectan a la obra maestra, aunque sí a sus repercusiones sociales. Por ello los vaivenes de la música coinciden con los de la moda social y política, que comprenden un mismo criterio, para el caso Dreyfus que para las composiciones sonoras. La sonata de Vinteuil, por todo esto, había pasado ha ser venerada como una obra maestra y Vinteuil era declarado el más grande compositor contemporáneo, no obstante que la sonata y su autor continuaban incomprendidos en su verdad artística.

En este desarrollo de la música se producen fenómenos, como los efectos de los juegos de luces en los bailes rusos de Diaghilew, que prueban que el arte más artístico es aquél que escapa de la materia. La música, hemos visto, es esencialmente inmaterial, aún cuando sus efectos de irradiación impregnen, de nuevo, la materia de amores prohibidos, aunque de un signo diferente, el de Sodoma, como los de Charlus y Jupien, descriptos en parte en términos musicales y pasos de danza, o los amores de discípulo-maestro como los de Charlus y Morel.

Y este despliegue de lo musical -pero solamente en su forma- no es impedido por el mal gusto musical de Albertina, pues el héroe aprecia la musicalidad de su respiración al dormir. Y los diversos pregones de la mañana transcriben una declamación estilo *Pelléas o Boris Godunov*, o gregoriano y hasta a veces parecen suspiros metafísicos. Los fenómenos de la atmósfera y los perfumes se relacionan también con la música. Hay un compositor importante, que Charlus quiere que ayude a Morel, cuya música es inspirada por el amor a las mujeres, mientras que la creación de Vinteuil puede estar

sugerida en algun pasaje por el sueño de su hija. La relación amor música vuelve a darse entre Albertina y el héroe, cuando un son musical, olvidado y recuperado, recuerda las diversas Albertinas y cuando el héroe se enamora de Albertina, al declarar ésta su amistad con Mlle. Vinteuil y su amiga, con la pretensión de la muchacha de revelar al héroe conocimientos sobre Vinteuil, de los que en verdad carece.

Se comprueba entonces, que la música es el arte mas inmaterial por esencia, pero que también de ella emana una recreación del espíritu que permite evocar las cosas, situaciones, gestos de personajes, vida social y fenómenos materiales. La música representa así una expansión de lo inmaterial, de lo que el espíritu crea o evoca, sobre lo material, y, en este sentido, una recuperación del espíritu contenido en esa materia, en una concepción donde el mundo exterior por si mismo no es nada, y el espíritu artístico determina la esencia de las impresiones reales que recibe.

Pero a este descubrimiento, que nos revela la música de esencia espiritual en el mundo material, debe agregarse la constatación de los diversos yos del héroe, desde lo más aparentes y ligados al hábito hasta lo mas esenciales. En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson funda la distinción entre un yo superficial, social, práctico, espacial, homogéneo, ligado al hábito, al lenguaje simbólico y a la inteligencia abstracta y otro yo más profundo que es duración, temporalidad interior, intensidad y cualidad pura, penetración y organización de unidades dinámicas, multiplicidad cualitativa, sucesión de momentos que no son exteriores unos a otros: "Así, en la conciencia, encontramos estados que se

sucedan sin distinguirse, y en el espacio, simultaneidades que, sin sucederse, se distinguen en el sentido de que la una no existe ya cuando la otra aparece. Fuera de nosotros, exterioridad recíproca sin sucesión; dentro, sucesión sin exterioridad recíproca" (105).

La influencia del pensamiento de Bergson es importante, aun en las posibles diferencias, pues el filósofo ha creado una especie de marco de referencia, donde en medida opinable, se desenvuelven ideas de Proust, como veremos.

Señala Bergson que: "intensidad, duración, determinación voluntaria, he aquí las tres ideas que se trataba de depurar desembarazándolas de todo lo que deben a la intuición del mundo sensible y, por decirlo todo, a la obsesión de la idea de espacio" (106). Y esto precisamente es lo que impide captar el tiempo interior, la duración: "la duración vuelta a su pureza original, aparecerá como multiplicidad enteramente cualitativa, una heterogeneidad absoluta de elementos que vienen a fundirse unos a otros" (107).

Pero, en rigor, en Proust encontramos un acentuado énfasis en establecer los yos diversos superficiales del hábito y los yos esenciales de la memoria involuntaria. De estos, el más esencial es el yo extratemporal de las reminiscencias, que es también el yo del artista cuando crea, pues a su vez el artista es creado por lo extratemporal, sin cuya revelación el arte en el sentido proustiano, es imposible. De tal modo, la música que revela lo extratemporal permite que surjan los cultores de las otras artes, cuando saben interpretar su mensaje.

Pero manifiesta el narrador que se ha preguntado si el último de sus yos -el más profundo y verdadero- no sería el representado por el hombrecito del óptico de Combray, que inflexiblemente indica la condición constitutiva del tiempo en el hombre y la importancia de los fenómenos atmosféricos:

Durante unos instantes y sabiendo que me hacía más feliz que ella, empezaba por quedarme frente a frente con el pequeño personaje interior, que cantaba su saludo al sol y del que ya he hablado. Entre los que componen nuestra persona, no son los más aparentes los que nos son más esenciales. En mí, cuando la enfermedad haya acabado de derribarlos uno tras otro, quedaran todavía dos o tres de ellos que persistirán más que los otros, especialmente cierto filósofo que sólo es feliz cuando, entre dos obras, entre dos sensaciones, ha descubierto un punto común. Pero me he preguntado a veces si el último de todos no sería aquel hombrecito muy parecido a otro que el óptico de Combray puso en su escaparate para indicar el tiempo que hacía y que, quitándose la capucha cuando hacía sol, se la volvía a poner cuando iba a llover. Conozco el egoísmo de este hombrecito: ya puedo sufrir una crisis de asma que solo calmaría la venida de la lluvia, a él le tiene sin cuidado, y a las primeras gotas tan impacientemente esperadas pierde su alegría y se baja la capucha mal humorado. En cambio, estoy seguro de que en mi agonía, cuando hayan muerto ya todos mis otros "yo", si sale un rayo de sol mientras yo lanzo el último suspiro, el personajillo barométrico se sentirá tan a gusto y se quitará la capucha para cantar: "¡Ah por fin hace bueno!" (V, 10-11), (III, 12).

El barómetro, que ya desempeñaba su papel en la familia del héroe en Combray, al medir cambios de la temperatura y fenómenos atmosféricos, establece sucesión inevitable, devenir temporal. De allí que, si este personaje, el que representa la temporalidad de la condición del hombre, es el último y más profundo yo, nada sea posible sin el tiempo, tampoco lo extratemporal y la música que lo anuncia. Este darse de lo extratemporal, del tiempo en estado

puro, necesariamente en el tiempo y en un arte temporal, que es un devenir de sonidos, nos revela por qué la incógnita que plantea la música de Vinteuil, nunca se despeja totalmente. La realidad de la música, preocupación de Swann y del héroe, no puede darse sin lo extratemporal, pero lo extratemporal sólo puede manifestarse en relación con el modo del ser humano en el tiempo. Descubrimos el mensaje musical del tiempo en estado puro y nos liberamos del tiempo destructor, solamente desde nuestra temporalidad.

Esta conclusión llevará en el próximo capítulo a encarar la cuestión de la realidad del arte y la de la reflexión del arte sobre sí mismo.

V-LA REALIDAD DEL ARTE DESDE SU AUTOCONTEMPLACION.

*LA RECEPCION DEL HEROE DE LA SONATA DE VINTEUIL Y LA MUSICA
DE RICHARD WAGNER.*

La conclusión aportada en el capítulo anterior no es opuesta a la concepción de Schopenhauer del carácter temporal de la liberación del dolor de la vida del artista, que, por consiguiente, debe retornar a su seriedad:

...pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte, se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Este lado del mundo que cae bajo el conocimiento puro y su reproducción por el arte, cualquiera que éste sea, es el elemento del artista. El espectáculo de la objetivación de la voluntad le cautiva, ante él permanece atónito sin cansarse de admirarlo ni de reproducirlo y mientras esta contemplación dura, él mismo es él que hace el gasto de la representación, es decir, es esa misma voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento. Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin del artista. Por eso no se convierte para él, como veremos en el libro siguiente, que sucede para el santo que ha llegado a la resignación, en un aquietador de la voluntad; no le emancipa para siempre de la vida, sino que se libera de ella por unos instantes. No es más que un consuelo provisional en la existencia, hasta que habiendo desarrollado su fuerzas en este ejercicio y cansado por fin del juego vuelve a la seriedad (108).

El narrador proustiano relaciona a las madrugadas con el canto o con el "violín interior". Si no son captadas por los sentidos, es decir si son imaginadas, llevan al goce de todas las madrugadas semejantes, pasadas o posibles, es decir, a una madrugada ideal, esencial, que llena al espíritu de realidad permanente idéntica a todas las mañanas semejantes.

La música es un fenómeno del espíritu cuya fuente se halla en las variaciones y diferencias, venidas del exterior, del tiempo que hace algunos días, de la temperatura, de la luz externa. Este tipo de sensaciones renueva al espíritu musical ("el violín interior") y así comienza el canto, sin saber, sin reconocer al principio lo que cantamos (V, 25), (III, 25-26).

Como se ha visto, Merleau-Ponty desprende de Proust la posibilidad de una idealidad que no sea ajena a la carne, al "enrollarse de lo visible en el cuerpo vidente". "La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, los modos de exhibición del sonido y del tacto", o, como también dice el filósofo francés, "la noción de luz" y, según la expresión de Proust, "la idea de la inteligencia" son del tipo de la pequeña frase y, como ella, no se agotan en sus manifestaciones, pero tampoco tienen un ser propio en sí mismas, al modo de entidades substanciales. De ellas cabe una especie de comprensión pre-reflexiva, que actúe sin influencia del hábito y del razonamiento usual, puesto que el explicitarse de la idea no es más que una "versión de segunda mano, un derivado más manejable" del darse de la idea para su comprensión originaria, sin contraposición de sujeto y objeto (109).

Insiste Proust en la música como forma de comunicación originaria, esencial, puesto que lleva a la madrugada ideal, a lo común en las madrugadas, a la idea de madrugada. Las modificaciones musicales interiores reconstruyen al mundo exterior, como ocurre en la interpretación musical del héroe de los pregones callejeros. Esta renovación del mundo exterior por la música, es necesaria porque el "violín interior", "la cuerda vibrante", el espíritu musical que nos

conduce a la esencia, ha sufrido el efecto de supresión de "la goma de borrar del hábito". Y así, una atmósfera antigua y fresca es respirada por el héroe como Orfeo "el aire sutil, desconocido en esta tierra, de los Campos Elíseos" (V, 30), (III, 30).

Tenemos acceso a dos mundos: el insustancial de la realidad aparente y el mundo del arte de Vinteuil, de Elstir, de Bergotte. Las obras musicales que parecen dirigidas al oído solamente requieren, sin embargo, del pensamiento, y la inteligencia colabora con los sentidos. Introduce Proust otra acepción de inteligencia, frente a la inteligencia que reduce la obra a las leyes de lo ya conocido. Por esta colaboración, Albertina es transportada, como Orfeo, de un mundo a otro, y al escapar de la presión de la materia, Albertina se enriquece, en el mundo de "los fluidos espacios del pensamiento" y al ser vista en la perspectiva de la imaginación y del arte (V, 59), (III, 56).

Esto último, a la vez, nos da otra posibilidad de interpretación de los intentos de Swann de relacionar mujeres con obras artísticas, y de las proyecciones de su ideal de belleza pictórico en mujeres vulgares. El amor es siempre creación del espíritu, pero la extrañeza del objeto de amor de un enamorado en sus amigos, se debe a que amigos y enamorados colocan a ese objeto en dos mundos diferentes: el material y el de la creación imaginaria. El amor es, entonces, un esbozo primitivo, necesario, de arte. El rumor del aliento de Albertina dormida le parece al héroe divino e inmaterial, "puro canto de los ángeles" (V, 120), (III, 113-114).

En lo que se refiere a la renovación del mundo exterior, los pregones a los que ya se ha aludido, van desde lo popular en el

estilo de *Boris Godunov* de Moussorgsky hasta el lamento metafísico que no tiene tiempo de expresarse, al borde del infinito, al ser interrumpido por la aguda trompeta de otro pregón. El pregón de los caracoles frescos tenía la tristeza y vaguedad de Maeterlinck, puesto en música de Debussy. El pregón del vendedor de prendas de vestir "aunque no creyera en la eternidad de su ropa", evocaba el recuerdo de las viejas iglesias y del canto gregoriano (V, 124-126), (III, 116-118).

Y, también, hay un fragmento que E. Eelles (110) llama "la rapsodia de Albertina" y en el cual según esta autora, Proust hace irónicamente un *pastiche* de sí mismo y presenta lo que sería un discurso y un universo antagónico a la *Recherche*, una *Anti-recherche*. Allí Albertina se refiere a una nueva transformación de los pregones transcritos musicalmente: "Lo que me gusta en esas cosas de comer pregonadas es que una cosa oída como una rapsodia cambia de naturaleza en la mesa y se dirige a mi paladar" (V, 138), (III, 129-130).

El mundo del sueño, con el que ya se ha comparado a la música, ofrece una renovación similar a la de los pregones, pues, "la esponja del sueño" nos libera de nuestras obligaciones inmediatas y nos permite revivir recuerdos. Este mundo del sueño está hecho a veces, "con la materia más grosera de la vida", pero esta materia está tratada de tal modo que no es reconocible. Es como en la composición musical donde no ha de importar la materia en la que se apoya sino la transmutación espiritual de la música y como en la linterna mágica de la infancia, cuando Golo buscaba algún cuerpo para materializarse.

Materia y espíritu son enlazados desde la música, un arte que no imita sino que expande al espíritu que constituye lo real.

Y en nuestros sueños, como en nuestra vida, esperamos lo que es más importante para nosotros pues nuestra memoria:

En vez de un ejemplar duplicado, siempre presente ante nuestros ojos, de los diversos hechos de nuestra vida, es más bien un vacío del que de cuando en cuando una similitud actual nos permite sacar, resucitados recuerdos muertos; pero hay además mil pequeños hechos que no han caído en esa virtualidad de la memoria y que permanecerán siempre incontrolables para nosotros (V, 156), (III, 146).

Es en este tipo de textos sobre los que se apoya Georges Poulet para sostener una duración proustiana diferente de la duración bergsoniana: ante la "continuidad melódica" e indivisible, "una simple pluralidad de momentos aislados y alejados los unos de los otros"; y esta indiferencia en la duración, establece distinción en la búsqueda por el espíritu del tiempo perdido: para Bergson "un lento y fácil deslizamiento hacia atrás", "un hundirse del espíritu aflojado en un pasado que no cesa de presionar suavemente"; mientras que, para Proust es una empresa de una dificultad muy grande, para la que se requiere una gracia especial y un máximo de esfuerzo para disipar la memoria convencional y, luego, "enfrentar la verdadera nada, la del olvido", en un recorrido vertiginoso, como el de una caída, para arribar a una concepción del tiempo "como una entidad, a la vez espiritual y sensible, hecha de relaciones entre momentos infinitamente separados los unos de los otros" (111).

De todas maneras, las impresiones musicales, según se desprende del texto de Proust, tienen un modo de ser virtual en nuestra

memoria, cuando pueden ser recordadas, y, en otros casos, quedan olvidadas, como el sueño.

Y al usar el aparato sobrenatural que es el teléfono, el narrador recuerda las voces de sus amadas y de su abuela, como instrumentos musicales individuales que tienen una multiplicidad sonora que opaca los coros de ángeles de los artistas primitivos. Y el narrador vuelve a pensar, como Swann con su unicornio, en un universo puramente audible, donde también habría variación individual.

En uno de esos momentos, en que las intermitencias de sus celos dejan tranquilidad al héroe, "en la beatitud de una luz interior", aquél se sienta al piano y dedica su pensamiento, separado de Albertina, a concentrarlo en la sonata de Vinteuil. Ni siquiera le interesa la combinación del motivo voluptuoso y del ansioso, que pudiera responder a sus celos actuales. Decide tomar la sonata de otro modo, esto es, considerarla en sí misma, como obra de un gran artista, y evoca, entonces, por la música, los días de Combray, pero no Monjouvain y el lado de Méséglise, sino sus paseos por el lado de Guermites. Es decir, no del camino del amor prohibido que tanto incidiera en su amor actual y sus celos, sino del camino en el que quería él mismo ser un artista, aunque no encontraba un tema lo suficientemente filosófico, y donde escribiera su primer ejercicio sobre los campanarios de Martinville (V, 168-169), (III, 158).

Al abandonar, de hecho, esta ambición ¿había renunciado a algo real? ¿Podía la vida consolarme del arte? ¿Había en el arte una realidad más profunda en la que nuestra verdadera personalidad encuentra una expresión que no le dan las acciones de la vida? ¿Y es que todo gran artista parece tan diferente de los demás y nos da tal sensación de

la individualidad que en vano buscamos en la existencia cotidiana? (V, 169), (III, 158).

Nos encontramos aquí con las preguntas fundamentales que Proust ya respondiera teórica y ficcionalmente en su *Contre Sainte-Beuve* y que según su carta, ya mencionada, a J. Rivière (112), constituye la demostración ficcional capital que aporta la *Recherche*, es decir, la diferencia entre el yo artístico y extratemporal y el yo cotidiano social. Pero también se encuentra nuevamente la preocupación por la realidad del arte.

Pero un compás de la sonata, que conocía bien, pero que de pronto, notaba como si nunca lo hubiese visto, condujo al héroe, a pesar de las diferencias entre los sueños de Vinteuil y de Wagner, a una asociación con *Tristán*, lo que establece una influencia de la música wagneriana sobre Vinteuil.

Pudo apreciar, entonces, todo lo que hay de real en la obra wagneriana, en los temas insistentes y fugaces que visitan un acto, que no se alejan sino para regresar y que a veces, "lejanos, adormecidos, desprendidos casi, en otros momentos, sin dejar de ser vagos, son tan apremiantes y tan próximos, tan internos, tan orgánicos que dijérase la reincidencia de una neuralgia más que de un motivo" (V, 169-170), (III, 159). Es de señalar que Pierre Boulez ha sostenido la comprensión proustiana de los motivos conductores wagnerianos (113). En este fragmento, la realidad de la música, se hace depender del motivo conductor y, como siempre en Proust, de los desarrollos musicales y de las apariciones, desapariciones y reapariciones de motivos musicales. Y esto corresponde a la armonía clásico romántica y a la extensión wagneriana de la lógica sinfónica a la orquesta tradicional de ópera.

La música es muy diferente de la compañía de cualquier mujer, pues nos ayuda a entrar en nosotros mismos y a descubrir en nosotros algo nuevo. Es la variedad que vanamente hemos buscado en la vida y en los viajes.

Diversidad doble lo mismo que el espectro exterioriza para nosotros la composición de la luz, la armonía de Wagner, el color de un Elstir nos permiten conocer esa esencia cualitativa de las sensaciones de otro en las que el amor a otro no nos hace penetrar. Diversidad también dentro de la obra misma por el único medio que hay de ser efectivamente diverso: reunir diversas individualidades. Allí donde un músico cualquiera pretendería que pinta un escudero, un caballero, cuando les hace cantar la misma música, Wagner por el contrario, pone bajo cada denominación una realidad diferente, y cada vez que aparece su escudero es una figura particular, a la vez complicada y simplista, que con un entrechoque de líneas, jocundo y feudal se inscribe en la inmensidad sonora. De aquí la plenitud de una música llena, en efecto de tantas músicas cada una de las cuales es un ser. Un ser o la impresión que da un aspecto momentáneo de la naturaleza. Hasta lo que en ella es más independiente del sentimiento que nos hace experimentar conserva su realidad exterior y perfectamente definida; el canto de un pájaro, el toque de corneta de un cazador, el son que toca un pastor con su flauta, perfilan en el horizonte su silueta sonora. Ciertamente que Wagner iba a acercarse a ella, a apoderarse de ella, a hacerla entrar en una orquesta, a someterla a las más altas ideas musicales, pero respetando, sin embargo su originalidad primera como un tallista las fibras, la esencia especial de la madera que esculpe (V, 170-171), (III, 159-160).

Proust resalta, pues, una doble diversidad en la música wagneriana. En primer lugar, la diversidad de la individualidad que nos permite penetrar en otro mundo, distinto del nuestro, y descubrir su esencia cualitativa. La única comunicación posible con el yo profundo de otro ser, no es el amor, la amistad, ni tampoco las relaciones mundanas, sino el arte. Esto es lo que Proust confirma en

la música de Wagner. Pero hay una segunda diversidad inmanente a la obra musical misma y que consiste en la multiplicidad de motivos individuales, esencialmente diferentes entre sí, que son fundamentalmente musicales, pero que en el caso de Wagner, caracterizan a personajes, situaciones, estados de ánimo. Por eso la música de Wagner es llena de otras músicas, constituida por muchos estratos que tienen relaciones de referencia y comunicación entre sí. También observa Proust que esta música, si bien respeta las impresiones sonoras originales, recupera artísticamente, desde su propia lógica musical y el sometimiento a las condiciones del arte, la esencia especial de un ser o de un instante de la naturaleza.

Al comienzo del párrafo citado, Proust compara la armonía de Wagner y el color de Elstir con el fenómeno óptico del espectro en su descomposición de la luz en una banda luminosa de diversidad de colores, lo que se produce cuando una radiación atraviesa un prisma de cristal. En su estudio sobre *Las obras de arte imaginarias en Proust* (114). Michell Butor introduce entre la sonata y el septeto de Vinteuil a *El puerto de Carquethuit* de Elstir por la importancia del color. Los colores se relacionan con la mayor instrumentación del septeto y esto último con la construcción misma de la *Recherche* en sus sucesivas versiones (donde hay también cuarteto, quinteto y sexteto progresivamente). El espectro es la descomposición de la diversidad de los amores del héroe y otros personajes. Y el prisma aparece como la metáfora fundamental del artista.

Puede agregarse a lo sostenido por Butor que el prisma cumple una función similar a la de la linterna mágica que exterioriza, manifiesta y materializa. Por otra parte, hay instrumentos de óptica,

como el telescopio, que desempeñan un importante papel, como metáforas de la concepción del arte proustiano, ligada a la inquietud por la distancia temporal y espacial y a la multiplicidad de perspectivas.

En lo que se refiere a Wagner, es uno de los fragmentos en los que se advierte la importancia que conserva en la versión final de la *Recherche*. Luego de haber dominado completamente la concepción musical de la versión de 1910-1911, donde su música se presenta en situaciones tan importantes y diferentes como el descubrimiento por parte del héroe de la homosexualidad de M. Guercy (futuro Charlus) hasta la misma exposición de la doctrina general del arte, luego de escuchar el "Encantamiento del viernes santo". Como se advierte en esto último y en diversos esbozos y notas, *Parsifal* en la obra de Wagner predominante (115). Ello ha sido destacado por Jean-Jacques Nattiez para asignar a la *Recherche* una función de obra redentora cuyo modelo es *Parsifal* (la música es, en general, modelo de la literatura).

¿Es el destino de las obras literarias e históricas del siglo XIX el ser siempre incompletas? La respuesta de Proust a esta cuestión es fundamental: el siglo XIX es el siglo en el que el arte accede a la auto-contemplación artística, a la conciencia de sí y por ello la obra adquiere una unidad final interior. Los más grandes escritores, como Balzac, Hugo y Michelet, han fallado en sus libros,

...pero mirándose trabajar como si fueran a la vez el obrero y el juez, han sacado de esta autocomtemplación una belleza exterior nueva y superior a la obra, imponiéndole retroactivamente una unidad, una grandeza que no tiene. Sin detenernos en el que vió *a posteriori* en sus novelas una *Comedia humana*, ni en los que a unos

poemas o a unos ensayos disparatados les llamaron *La leyenda de los siglos* y *La biblia de la humanidad*, ¿no podemos, sin embargo, decir de éste que tan bién encarna el siglo XIX que las mayores bellezas de Michelet hay que buscarlas, más que en su obra misma, en las actitudes que toma ante ella; no en su *Historia de Francia* o en su *Historia de la revolución*, sino en sus prefacios a estos dos libros? (V, 171), (III, 160).

Los prefacios son palabras escritas después de los libros y en los que el autor juzga su obra y en donde hay frases del tipo de: "¿me atreveré a decirlo?", y esto último para Proust no es prolijidad del sabio, sino una cadencia del músico. Es como si estas reflexiones sobre la obra, una vez concluida, tuviesen un aspecto musical. Por lo menos es claro el modelo wagneriano de la génesis del libreto, la música y el significado de la *Tetralogía*. Wagner, según Proust, debió sentir la misma embriaguez que Balzac, cuando comportándose ante sus novelas a la vez como un extraño y un padre, proyectó sobre ellas una iluminación retrospectiva y dió a su obra el último y más destacado toque. La unidad que obtienen Wagner y Balzac es una unidad interior y no una falsa unidad, que se hubiera derrumbado, como las pretendidas sistematizaciones de tantos escritores mediocres. Es una unidad más real por provenir de una conciencia posterior, por haber sido descubierta para fragmentos a los que no les faltaba más que reunirse, es una unidad que, como se desconocía, es vital y variada y no interfiere en la ejecución de la obra, ni tiene una base en la lógica común. Es como una reflexión sobre la totalidad, que se compone sin embargo aparte, y que no está exigida por un desarrollo artificial, es decir puramente teórico y no artístico de una tesis. Wagner, como Vinteuil, ha experimentado, según Proust, que el gozo del creador supera la tristeza del poeta. Es de señalar, por otra

parte, la constante conjunción de músicos y artistas reales e imaginarios, así como de sus obras, muy propia de la *Recherche* (V, 171-172), (III, 160-161).

Y reaparece enseguida el problema de la realidad del arte opuesta al mero oficio, a lo que Kant, llamaba arte mecánico, frente al arte del genio (aunque éste tenga también un aspecto de oficio aprendible):

¿Será esa habilidad la que da a los grandes artistas la ilusión de una originalidad profunda, irreductible, reflejo, en apariencia, de una realidad sobrehumana, pero producto de un trabajo industrial? Si el arte no es más que esto, no es más real que la vida, y yo no tenía por qué lamentar tanto no dedicarme a él (V, 172-173), (III, 161-162).

Pero, mientras sigue tocando *Tristán*, el héroe imagina la risa inmortalmente joven y los martillazos de Sigfrido, y es como si Wagner lo invitase a compartir su gozo. En aquellas frases, la habilidad técnica del obrero tenía la función sólo de hacerlas dejar más libremente la tierra para explorar el infinito, no tanto como cisne de Lohengrin, sino como el aparato material del nuevo pájaro mitológico que es el avión (V, 173), (III, 162). El autor accede a la autocontemplación y el lector a la creación. Más adelante con la ejecución del septeto de Vinteuil, se podrá ver lo que ya anticipa este párrafo: que la realidad del arte, si bien requiere un trabajo de obrero, no consiste esencialmente en esta habilidad, en lo que también coincide con Kant.

Por otra parte, la muerte de Bergotte provoca en el narrador una reflexión que precede a la ejecución del septeto de Vinteuil y que plantea incógnitas sobre la realidad del arte y del alma

individual, que se relacionan con la "patria desconocida del músico" y "los aires musicales que escuchamos como si ya los hubiésemos conocido", y que también nos remite a anteriores reflexiones sobre las "intermitencias del corazón" y de la escritura, la ficción de un alma total y el carácter de vacío o nada de la memoria:

...Estaba muerto. ¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo? Desde luego los experimentos espiritistas no aportan la prueba de que el alma subsista como tampoco la aportan los dogmas religiosos. Lo que puede decirse es que en nuestra vida ocurre todo como si entráramos en ella con la carga de obligaciones contraídas en una vida anterior; en nuestras condiciones de vida en esta tierra no hay ninguna razón para que nos creamos obligados a hacer el bien, a ser delicados, incluso a ser corteses, ni para que el artista ateo se crea obligado a volver a empezar veinte veces un pasaje para suscitar una admiración que importará poco a su cuerpo comido por gusanos, como el detalle de pared amarilla que con tanta ciencia y tanto refinamiento pintó un artista desconocido para siempre, identificado apenas bajo el nombre Ver Meer (sic). Todas estas obligaciones que no tienen su sanción en la vida presente parecen pertenecer a otro mundo, a un mundo fundado en la bondad, en el escrúpulo, en el sacrificio, a un mundo por completo diferente de éste y del que salimos para nacer en esta tierra, antes quizás de retornar a vivir bajo el imperio de esas leyes desconocidas a las que hemos obedecido porque llevábamos su enseñanza en nosotros, sin saber quién las había dictado -esas leyes a las que nos acerca todo trabajo profundo de la inteligencia y que sólo son invisibles (¿y ni siquiera?) para los tontos-. De suerte que la idea de que Bergotte no había muerto para siempre no es inverosímil (V, 200), (III, 188).

No pueden desconocerse las resonancias originadas en la filosofía platónica y en la de sus continuadores, presentes en este pasaje, aunque entremezcladas con algunos atisbos éticos kantianos. Recordemos que estos dos filósofos son considerados como los más insignes de Occidente por Schopenhauer. De todos modos Proust

permanece a lo largo de su obra, con respecto a estas cuestiones metafísicas, como se ve en este pasaje, en un terreno hipotético, que no da nada por probado. Y en todo caso, el símbolo de la resurrección de Bergotte son sus libros, que lo "velaban como ángeles con las alas desplegadas" (V, 200-201), (III, 188).

Las ideas filosóficas son tomadas por Proust, de todas maneras, en contextos artísticos propios de sus métodos narrativos. A veces, son los personajes mas insólitos los que satirizan las más profundas ideas filosóficas en las que Proust parece creer. Valgan como ejemplos, Brichot, catedrático y académico pedante para la *Crítica de la razón práctica* o Madame de Cambremer Legrandin para la música en Schopenhauer. Por lo que Proust mismo señala que no cabe esperar en su novela un rigor estrictamente filosófico, sino ficcional, como se advierte en el siguiente pasaje en donde, por otro lado, vuelve a manifestarse la concepción de Leibniz sobre los universos posibles, que fuera motivo de una conversación entre el héroe y su amigo Saint-Loup en el episodio de Doncières, aunque sin nombrar en esa ocasión al filósofo, como tampoco lo hace en este texto:

...El universo es verdadero para todos nosotros y diferente para cada uno. Si no tuviéramos que limitarnos, para el orden del relato, a razones frívolas, ¡cuántas más serias nos permitirían demostrar la mentirosa fragilidad del principio de este libro, donde, desde mi cama oía yo despertarse el mundo, ora con un tiempo, ora con otro! Sí, he tenido que aminorar la cosa y mentir, pero no es un universo el que despierta cada mañana, son millones de universos, casi tantos como pupilas e inteligencias humanas (V, 204), (III, 191).

Puede producir perturbación el que las ideas artísticas de influencia filosófica en Proust, remitan a tantos filósofos: Platón,

Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Schelling, Schopenhauer, Emerson, Bergson y hasta hay ensayistas que lo comparan con Hegel. Además Henri Bonnet ha estudiado los puntos en común entre Proust y la tradición cartesiana (116), es decir Leibniz y en especial Spinoza. Si bien en su búsqueda de lo cualitativo en la vida, Proust es bergsoniano, aunque muchas coincidencias entre Bergson y Proust se expliquen por influencias comunes, es preocupación básica de Proust la comunicación entre el espíritu y lo sensible, pero desde la primacía del espíritu (todo está en el espíritu). El problema en Proust es cómo se puede pasar de lo sensible a lo inteligible. Proust considera imposible sacrificar lo sensible y tangible a ideas abstractas producidas voluntariamente. Sólo las impresiones nos son impuestas por la vida, por tanto tienen autenticidad y no pueden ser desechadas. Este es el aspecto que Bonnet denomina positivista en Proust. Pero para este autor no es incompatible cierto positivismo con un espiritualismo intelectualista. Los argumentos de Curtius a favor del platonismo proustiano valen también para la tradición cartesiana. Tanto las verdades esenciales cuanto las verdades de la inteligencia, que Proust también admite para su obra en *El tiempo recobrado* se obtienen, en forma inmanente, por acción del espíritu. Las verdades esenciales por la obtención por el espíritu de la esencia común a dos sensaciones y las verdades de la inteligencia por el trabajo de esta capacidad racional que busca lo general (leyes psicológicas y morales). En cuanto al importante problema de la felicidad, Bonnet sostiene que hay coincidencias entre Proust y Spinoza, pero que lo específico de Proust es un eudemonismo estético, porque la felicidad se logra por el trabajo artístico racional.

También el pensamiento desempeña un papel importante en el descubrimiento de la obra artística. Y la importancia de la metafísica en la obra de Proust fue defendida por el mismo novelista en una carta a la N. R. F. (117).

Ante esta serie de posibles influencias pueden decirse dos cosas. Primero, que esta multiplicidad de apoyos filosóficos mostraría que Proust no se ciñe absolutamente y en forma exclusiva a ninguno de ellos, y que, en cambio, recurre a ellos desde la perspectiva de sus propias ideas y de su discurso ficcional. Sabemos además de la existencia de influencias filosóficas en la formación del joven Proust, como ya hemos indicado, y también se conocen sus intentos de sintetizar ensayo y ficción como *Contre Sainte-Beuve*. Y segundo, que los filósofos nombrados tienen algunas coincidencias entre sí, en una línea idealista, o de filosofía del espíritu o, al menos de tratar de establecer el modo de ser específico de la conciencia y de nuestras impresiones de la naturaleza. De tal modo es posible construir una línea filosófica, de la que Proust siempre se ha mostrado partidario. Así, en las transformaciones culturales fundamentales de su época y cuando discute los criterios de progreso en relación con el esnobismo, como ya vimos, señala tres factores dominantes: la música wagneriana, la pintura impresionista y la filosofía idealista alemana.

VI-DE LOS INTERPRETES Y OTROS MEDIADORES EN EL CIRCUITO

MUSICAL. ENTRE MOREL, "LAS SEÑORITAS VINTEUIL" Y LA BERMA.

Los intérpretes proustianos devienen entre sus dos modelos creadores: la Berma y Morel. Estos no difieren mucho en cuanto a méritos artísticos y a su concepción estética. En cambio, la oposición se presenta en el terreno ético, de un lado, y en su entidad ficcional, de otro. La Berma no se relaciona con el héroe y los otros personajes, simplemente provoca experiencias y comentarios. Sólo en su enfermedad final sabemos de sus sentimientos, de su soledad y de la crueldad familiar de que es víctima. Es decir que el aspecto artístico excluye al resto. Morel, por su parte, es un personaje complejo y que se desarrolla en diferentes direcciones ligado constantemente a la historia artística pero también emocional del héroe y su familia. No caben dudas del desprecio ético desde el cual Morel es visto fuera de su relación con la música, de sus condiciones técnicas y estéticas como ejecutante. Proust, en *A propósito de Baudelaire* lo toma como "un bruto" en su vinculación entre Sodoma y Gomorra (118).

En particular las ejecuciones de Vinteuil están a cargo del estimado pianista de los Verdurin llamado Deschambre, del cual sólo conocemos a una irrelevante tía, pero nada de sus ideas musicales, y de las amadas de Swann y del héroe, Odette y Albertina, quienes tocan mal y se caracterizan por el mal gusto y la ausencia de cultura musical. No obstante, Albertina posee cultura pictórica, arquitectónica y buen gusto por los modelos venecianos de Fortuny. Otros que realizan ejecuciones musicales son (en algún esbozo de

Proust) el pirotécnico y efectista escultor Ski y el mismo héroe, pero la de éste de Vinteuil o *Tristán* es, más que una interpretación, una ocasión de estudio. Está también el entusiasmado pianista de la sesión Sainte-Euverte y la virtuosa y extática chopiniana Madame de Cambremer. También puede considerarse a los pianistas frustrados, que no obstante su formación, no han desarrollado sus condiciones, por razones sociales o mundanas, como la duquesa de Guermantes. De los intérpretes de obras orquestales poco se nos dice en la *Recherche* y hasta se encuentran los músicos invisibles de los que nunca se saben quiénes son, que ejecutan la sinfonía *Pastoral*, cuando Charlus pretende seducir al héroe.

En otras obras proustianas hay intérpretes y aficionados sobre los que la música ejerce influencia. En *Los placeres y los días* esto se concreta en torno a diversos ejes. Así en "La muerte de Baldassare Silvande", el eje es la música y la muerte. Baldassare, según sus estados de ánimo ante la muerte propia, siente indiferencia ante su música o ejecuta una romanza en violín en su sorprendente mejoría. De nuevo, como en el episodio de los zapatos rojos de la *Recherche*, la concepción de la muerte tiene puntos de contacto con *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi y con Heidegger (al volver a su casa un personaje "le asaltó vivamente la idea de que también él moriría un día") (119). En su delirio final Baldassare piensa que es "el primer músico del siglo y el señor más grande del universo" (120).

Otro eje presenta el relato "Violante o la mundalidad". Es el eje música y vida mundana. Violante prefiere sobre todo sus canciones, pero como la previene su preceptor, en la vida de corte ya

no las compondrá (121). Y la narración concluye con el triunfo de la costumbre, opuesta a la música.

En "Mundanalidad y melomanía de Bouvard y Pecuchet", el eje es la crítica humorística al esnobismo de los aficionados y a los músicos preferidos de Proust y quizá, en cierta medida, a Proust mismo como aficionado musical. No debe olvidarse que los aficionados con todas sus excentricidades son según *El tiempo recobrado* solterones de la música, pero también el primer esbozo de la naturaleza en su plasmación del artista. Bouvard y Pecuchet, personajes originales de Flaubert, renegaban de *Lohengrin* y *Tannhäuser* y de las primeras obras de Wagner sólo admitían *Rienzi*, pues según Bouvard era ya trivial oponerse a ella y había llegado la hora de inaugurar la opinión contraria (122).

En "Melancólicas vacaciones de Madame de Breyves", el eje es la música en relación con la concepción subjetivista del amor. La señora de Breyves toca las composiciones predilectas al piano, pero podría llegar a tocar la mala música si conociese su poder y las preferencias de su amado, que por su parte, toca mal el violoncelo (123).

Por último, aunque en otros relatos hay muchas referencias a compositores, en "Familia escuchando música", el eje es la fuerza emocional y metafísica de la música y la posibilidad de distintas interpretaciones complementarias de los miembros de una familia, que mantiene su unidad. Entre estas interpretaciones está la del músico, que si bien parece preferir lo técnico, siente las emociones significativas. Y la del propio Proust que escucha en la música "la

más vasta y más universal belleza de la vida y de la muerte" y siente el particular encanto del amor (124).

Este carácter emocional en la recepción de la música por los aficionados, más parecidos a los descritos en *El tiempo recobrado* que Bouvard y Pecuchet, aparece también en "Un dimanche au Conservatoire". Este debe ser el único texto proustiano donde en el público de una ejecución musical predomina notablemente el placer musical y la compenetración con la música por sobre las distorsiones mundanas y materiales. La descripción muestra al público en el goce de un placer legítimo y socialmente aceptable, pero a la vez voluptuoso y terrible, presa de un estado hipnótico o similar al de un fumador de haschisch y dotado de una vivacidad guerrera. Todos, reunidos inexplicablemente, experimentan en forma diversa la misma alegría, parecidos a una tropa en marcha. Exaltación, tristeza y consuelo son sentidos, no obstante la aparente concentración en un razonamiento de una lógica inflexible. Todos ellos están como transmutados, privados de circunstancias particulares y de sus defectos más conocidos (125).

El que se diferencia del resto es el propio narrador pues es el que está mirando. Y el que está reflexionando. Pero para sugerir a quien la escucha tantas y tan diversas emociones con una fuerza irresistible, la música tiene el poder de separar nuestra atención de todo lo demás. Y el mismo narrador queda magnetizado por el ritmo y dócil a la música.

Mas luego sigue la descripción del director y de la orquesta. El director es comparado con un general en maniobras. Años después (el artículo es de 1895), en la *Recherche*, Proust propondrá una

especie de estética de las batallas. El director es todo potencia y no hay en él ni duda ni incoherencia. Y este fenómeno tiene un carácter misterioso e incomprensible (126).

Por más que el Proust posterior se incline a un análisis hipotético, no puede dejar de señalarse esta comunicación emocional directa de la música que nos lleva a lo más profundo de nosotros mismos, como el anciano que le parece al narrador un asceta. Por otro lado, surge una comparación con la concepción de la locura de "Sentimientos filiales de un parricida", entendida como la posesión transitoria de un ser normal, por una fuerza inexplicable. Y ambos textos terminan con referencias a autores clásicos.

Algo distinto ocurre en "Camille Saint-Saëns, pianista" (127), a pesar de estar escrito en el mismo año y para el mismo periódico que el anterior. Proust estudia el efecto sobre el público de una ejecución de Saint-Saëns de un concierto de Mozart. Manifiesta su admiración juvenil por el compositor (luego superada) y conecta la belleza con la verdad, posibilidad esta última que también ofrece la música en "Un dimanche au Conservatoire". La ejecución del maestro tiene características similares a las de la actuación de la Berma en la *Recherche*, por su pureza y transparencia, pero ésto precisamente la hace incomprensible y poco interesante para cierto público, como en la *Recherche* ocurre con el propio héroe en su primera visita al teatro.

Otro tipo de interpretación parecida a la de la Berma, pero esta vez en el arte del canto, es el de la señora de Guerne. En "La condesa de Guerne", una aficionada -en cuanto a su origen musical y a no desarrollar una carrera profesional- es una de las grandes

cantantes de la época. Y lo más valioso de sus interpretaciones no es advertido por la gente de sociedad (aunque la estimen como cantante) sino por los artistas, los técnicos.

Cantó la señora de Guerne. De pie en una actitud inmóvil a la que su máscara dramática y su inspirada mirada daban una especie de carácter pítico, dejó escapar como tranquilas tempestades, unas notas que parecían por decirlo así extra humanas. Digo que las dejaba escapar, porque las voces de los otros cantantes son voces apoyadas en la garganta, en el pecho, en el corazón y por materiales que sean, sólo llegan hasta nosotros como un perfume que arrastrara tras de sí algunos pétalos de la corola arrancada. Nada semejante en la señora de Guerne. Es probablemente el único ejemplo de una voz, no sólo pura, sino a tal punto espiritualizada que parece más bien una especie de armonía natural, no diré ya los suspiros de una flauta, sino de una caña en el viento. Frente a la misteriosa producción de esos sonidos indefinibles, el músico de quien hablaba permanecía inmóvil, con una sonrisa extasiada (128).

En esta crónica mundana de 1905, Proust introduce ya su concepción del intérprete musical como un artífice humano que desaparece en su producción de la música y en la calidad del sonido y que oculta, aunque necesita una profunda ciencia de su arte.

En otra crónica Proust vuelve sobre intérpretes y ejecuciones. En "La muerte de las catedrales", resalta el interés social, plástico y musical de la belleza de las catedrales y los cantos religiosos. Y concluye: "puede decirse que una representación en Bayreuth es poca cosa junto a la celebración de la misa mayor en la catedral de Chartres" (129).

En las crónicas de los salones mundanos, Reynaldo Hahn ejecuta su propia música en el de la señora Lemaire y el príncipe de Polignac

revela su afición a la música de compositores preferidos por Proust, como Fauré y a los cuartetos de Beethoven (130).

En "A propósito de Baudelaire" se sostiene la exactitud objetiva de los juicios de un escritor sobre un músico. Hay también indicaciones sobre la admiración de Baudelaire y el autor por Wagner (131).

En *Contre Sainte-Beuve* hay una "representación en familia" con los coros de *Esther* por la voz de Hahn, tímidamente acompañado por la madre de Proust. Surgen comparaciones: entre Balzac y Wagner ("Encantamiento del Viernes Santo"), en un sentido similar al de la *Recherche*, por la procedencia de fragmentos con respecto al plan total de la obra; entre Chopin y Schumann, grandes artistas enfermizos. Por otra parte lo que distingue a un escritor son las notas y sus ritmos en su canto y el talento es presentado como una especie de memoria que penetra y conserva la música confusa de los recuerdos interiores (132).

En *Jean Santeuil* reaparecen dos de los ejes ya comentados en *Los placeres y los días*: el eje música y amor y el de música y vida mundana. Con respecto al primero, Francisca, la amada de Jean, expresa sus emociones al tocar el piano, en un anticipo de lo que hará Odette en la *Recherche*. En esta obra juvenil la frase corresponde a la sonata de Saint-Saëns. Una vez fracasado su amor, el héroe oye tocar en un piano, de nuevo, la frase que "había conservado dentro de él la edad que tenía entonces y de aquel tiempo le llegaba ahora súbitamente intacta y fresca" (133).

El otro episodio de *Jean Santeuil* se refiere al pianista Enrique Loisel y a su relación con Bergotte y la duquesa de Alpes.

Bergotte, que aquí es un gran pintor, adula estudiadamente al pianista en las ejecuciones que realiza en un salón mundano. Más tarde Loisel tiene aspiraciones de progreso mundano y por eso toca una obra de la duquesa de Alpes y traba relación amistosa con ella. La duquesa es lo suficientemente inteligente como para dudar de las intenciones de Loisel, pero, por otra parte desea creer que el pianista valora su obra en forma espontánea (134). Este paso del pianista y la duquesa también anticipa situaciones de la *Recherche* jugadas por Morel y Charlus.

En cuanto a la correspondencia de Proust, en las cartas a Reynaldo Hahn, a Robert de Montesquiou-Fezensac y a Genevieve Straus, entre otras, pueden advertirse la defensa proustiana de Wagner y Debussy, el efecto producido por *El martirio de San Sebastián*, la influencia de los bailes rusos, la valoración de Proust de la música de Hahn, la relación entre tradición y desarrollo musical en la evolución del gusto de Proust, la utilización de medios técnicos como el tetráfono (135).

El intérprete proustiano también está sometido a esa ley general de los artistas, que dice que si bien todo hombre es virtualmente un artista, sólo muy pocos desarrollan sus posibilidades. Aunque se presentan, a la inversa, sorpresas extraordinarias, como los ejercicios teatrales, con elementos escenográficos y juegos de luces de Octavio, que producen una revolución en el arte contemporáneo, mientras que su autor, en Balbec era tomado como aficionado al deporte y esnob, con quien era imposible toda conversación intelectual. Y por otra parte están

también los *happenings* corrosivos del pintor Elstir, en el salón de los Verdurin, antes de su consagración.

Pero es que hay otra ley más importante en el arte, ya sostenida en *Contre Sainte-Beuve*, que señala el divorcio entre el yo artístico y el cotidiano. Pero esta ley se extiende en su campo de aplicación en la *Recherche* no sólo a los artistas creadores, sino también a los intérpretes y aún a los críticos (es el caso de M. Verdurin revelado como gran crítico por el *pastiche* Goncourt y confirmado a su muerte, en ese carácter, por Elstir.

Quedan los dos principales personajes que son intérpretes musicales y que ejecutan en piano y violín magistralmente la sonata de Gabriel Fauré (V, 402), (II, 953-954), con su reminiscencia schumanniana. El violinista Morel es el prototipo de mayor distancia entre el yo cotidiano social y sentimental y el yo artístico que aparece en sus ejecuciones. Charlus le trata de asegurar una carrera como compositor y cronista, pero su principal función es la de intérprete. No hay dudas de su egoísmo y de corrupción moral, como intermediario degradado entre Sodoma y Gomorra. Charlus, que ejecuta con él la sonata de Fauré, es un pianista destacado que no ha desarrollado tampoco ese arte y ha permanecido como *amateur*, posición similar a la de Proust ante la música.

Charlus es el maestro que trata de inculcar ideas artísticas y un sentido artístico múltiple a su amado violinista, como si se tratase de un artista preparado integralmente por Diaghilew, influencia que se nota, en parte, en las ejecuciones de Morel. Charlus insiste, como vimos, en el aspecto mediúnnico, en re-componer la obra musical. Y Morel no parece ser solamente un virtuoso.

producto del oficio, sino que evidentemente logra transmitir las esencias musicales, que por otra parte, como también vimos se dejan transmitir en las peores ejecuciones. Pero Charlus, juez autorizado, a pesar de su ilusión amorosa, establece la distancia entre lo que siente el violinista cuando ejecuta y la persona cotidiana de Morel. El barón, en efecto, queda pasmado por la comunicación entre intérprete y autor, entre Morel y Vinteuil, por la comprensión del violinista, sin que éste deje de ser un colegial (V, 234), (III, 219).

La verdad que puede tener la concepción del poeta platónico sobre la inspiración supraracional y divina es trasladada por Proust, luego de pasar por Schopenhauer y su concepción de la inspiración, que ya hemos señalado, a un yo artístico que nada tiene que ver con el cotidiano. Hay que dejar establecido que tanto para el compositor (Vinteuil), cuanto para el intérprete (Morel), y para las reconstructoras de la música (Mlle. Vinteuil y su amiga), se cumple esta distinción entre los dos yos, con la mayor diferencia entre ambos, con respecto a otros campos del arte. En esto también resuena el pensamiento de Schopenhauer.

La obra del genio consiste en la invención de la melodía, en el descubrimiento de los más profundos secretos de la voluntad humana, y su acción aquí más que en parte alguna, es independiente de toda reflexión, de toda intención deliberada, pudiendo decirse de ella que es una inspiración. El concepto aquí como en todas las regiones del arte es estéril: el compositor nos revela la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, así como una mujer sometida al sueño hipnótico nos da soluciones sobre cosas de las que no tiene el menor concepto en estado de vigilia. De aquí que en el compositor, más que en ningún

otro artista, el hombre esté, completamente separado del artista y sea distinto de él (136).

Schopenhauer funda esta distinción en la inspiración, en la capacidad de la música y su efecto sobre nosotros, al emocionarnos con las formas de los deseos humanos y de la armonía de su cumplimiento, y en el carácter privilegiado de la música que no imita ideas, como las otras artes, sino que objetiva la voluntad en sí.

En el caso de Morel hay aspectos morales de su personalidad, que presenta también distintos pliegues, como un palimpsesto a descifrar por los lectores egiptólogos, en la persecución de los signos, según las ideas de Genette y Deleuze (137). Pero además, Charlus pretende elevar a su discípulo con la asignación de crónicas musicales, humorísticas, combinadas con escritos en los que lo utiliza como instrumento de su venganza. Pero su aspiración es favorecerlo como músico y escritor, para lo que pretende recurrir a Bergotte, con el ideal de que Morel llegue a tener el prestigio de Berlioz.

Por otra parte la señorita Vinteuil y su amiga no ofrecen ninguna ejecución de las obras de Vinteuil, ni aparecen personalmente en las sesiones musicales en las que se reclama su presencia. Pero ellas relizan otra tarea: en verdad una re-composición, como la que pide Charlus, una re-creación, pues el material musical de Vinteuil se haya casi completamente perdido. Son muy nombradas, a propósito de los celos del héroe, pero salvo el recuerdo de Combray, el vozarrón de la señorita Vinteuil y la famosa escena de Monjouvain, narrada desde la perspectiva del héroe, se suman a lo que ocurre con Vinteuil, el padre: un desplazamiento de la persona del autor (en este caso las recreadoras) a la realidad de la obra. Pero, además, la

tarea de "la hija de la sonata" se liga al arte interpretativo de la Berma e incluso a la función de la crítica en los *pastiches* de Proust (138). Estos señalan un camino a la crítica: la producción de otro texto al modo del autor estudiado. Los intérpretes y los reconstructores de las obras producen también un texto, que en el caso de los autores imaginarios proustianos, permanece esforzadamente fiel al original pero, como es transcripto o interpretado de modo de que se creen las condiciones de su aparición, requiere una actividad de creación, no libre porque ni siquiera el autor es libre ante su obra, pero imprescindible e individual. Las "señoritas Vinteuil", son como la Berma y Morel, creadoras de un arte propio, sin que rechace esta afirmación su falta de libertad o, si se prefiere, de arbitrio, pues de ello mismo carece la creación originaria.

Se desplaza Proust, luego, entre los dos criterios hermenéuticos: del autor al receptor se ofrece un texto traducido del libro interior de nuestro espíritu; pero del otro lado, del receptor al intérprete y al autor, se asiste a diferentes intentos de creación individual en la aproximación a la obra. Y si el lector es lector de sí mismo y única instancia de verificación, le es permitido tener "su cristal", su modo propio de lectura, su perspectiva individual del mundo imaginario con el que se comunica.

El escritor tiene el deber de traductor del libro interior, como lo tiene Vinteuil de los descubrimientos que realiza. Por el lector es posible la variación desde su propia óptica, así como son posibles las diferentes interpretaciones musicales, que salvo casos extremos, alcanzan cierta legitimidad. Al deber del creador, a su

falta de arbitrio, corresponde la libertad del receptor, según se verá en *El tiempo recobrado*.

Sin embargo, puede ser importante destacar que es en la música, donde Proust parece ceñirse más estrictamente a la obra original y donde las interpretaciones de los receptores suelen ser más caprichosas y discutibles. Como hemos visto, el efecto de resonancia y de reminiscencia que conduce al amor, debe ser separado en las grandes obras maestras, de la multiplicidad de impresiones sucesivas, que estas ofrecen. Quizás la razón de esta prolijidad para el autor se halle en la dificultad de desciframiento de la música, en su modo de ser inmaterial e intangible, que corre el riesgo de ser más fácilmente desvirtuado, porque las impresiones son más difíciles de fijar. Pero no hay objeción en seguir como vía aparte las reminiscencias que produce la obra maestra, si se tiene en claro que ella no consiste en esto. Y, sobre todo no hay objeción en la proyección espiritual y emocional de la "mala música", que, sin embargo, logra despertar los recuerdos de la memoria, como la Berma cuando revela su genio al interpretar obras modernas sin genio. Y la distancia entre el yo creador artístico y el yo social superficial también comprende, además de autor, re-creador, intérprete y crítico, al lector, al receptor que realiza una lectura artística, que se comunica así con un universo artístico y participa de ese modo de la creación. También en este receptor, podemos distinguir el yo que es cuando recibe creativamente una obra musical, del yo que es en el mundo social y cotidiano. Ello es mostrado por Proust en las actitudes del público en las ejecuciones musicales, pero sobre todo en la ambigüedad de los entendidos, como la duquesa de Guermantes,

las dos Cambremer, el mismo Charlus y, especialmente, en las reacciones del propio héroe, preocupado por el septeto de Vinteuil, pero también por sus celos por Albertina y que, a veces, al no comprender fragmentos o ideas del septeto, se dedica a observar a la concurrencia y sus respuestas ante la música.

La audición por el héroe del septeto de Vinteuil es precedida por la muerte de un "fiel": la princesa de Sherbatoff (V, 244), (III, 227-228). Los Verdurin adoptan ante la muerte de un amigo o pariente la misma actitud que el duque de Guermantes, en el episodio de los zapatos rojos de la duquesa. Es un inconveniente que de ninguna manera debe impedir las actividades sociales o musicales, según los casos. Esta forma de negación descubre que nada quieren saber ante la muerte propia, tema de Tolstoi (a quien Proust ha leído), Simmel y Heidegger, entre otros.

Sin embargo, la función del tema de la muerte en esta introducción al septeto de Vinteuil, es la preparación indirecta para el carácter metafísico de la obra que se va a escuchar y de las incógnitas y reflexiones que va a suscitar.

Por otra parte, la situación social de la señora de Verdurin ha experimentado cambios. Se encuentra en un período de transición hacia su conversión en princesa de Guermantes, mientras que, paralelamente, la ejecución del septeto señala el principio del fin de la hegemonía social de Charlus y, también, su ruptura con Morel. En cambio, el prestigio de la patrona se debe a su entusiasmo por los bailes rusos, y a la presencia en su salón del mismo director de éstos y de compositores como Stravinsky y R. Strauss, escenógrafos y bailarines (V, 253-255). (III, 236-237). Según Proust, los *Ballet russes*

produjeron una revolución en la danza, arte más artificial que la pintura, similar a la del impresionismo. Pero el narrador, compara el desarrollo de las modas y revoluciones artísticas con las pasiones políticas, como el dreyfusismo y patriotismo en una situación de guerra (la primera guerra mundial). Las posiciones anteriormente tomadas se olvidan, pues lo que importa socialmente, es la definición ante la nueva situación. Este enfoque, con fuertes elementos irónicos y de descomposición, culmina en el reconocimiento de las máscaras de la *matinée* Guermantes. Pero, de este modo, se enfrenta al arte con la vida social a la que sigue y que irremediablemente olvida, y por lo tanto, con el tiempo. En la preparación para la obra imaginaria más metafísica que presenta la *Recherche*, se analiza cuidadosamente la repercusión social de las obras artísticas y el público aristocrático y burgués, que asiste a la ejecución, es descrito por el narrador con detenimiento. El destino social de las obras artísticas está sujeto al tiempo destructor, aún cuando estas obras, como el septeto, propician un tiempo en estado puro y una liberación de la destrucción temporal. Sin embargo son sometidas a las leyes de la recepción social. Pero queda otra comunicación en soledad, entre el autor y el receptor artístico, que va a llevar a este último a su yo profundo, lo que, como vimos, es la posición del prólogo a *Sésamo y Lirios*.

Es de observar que Proust confunde (en verdad identifica) intencionalmente, en forma constante, ficción y realidad y presenta lo ficticio como real y lo real como ficticio. Así, los compositores reales en el salón Verdurin y el asunto Dreyfus, en los personajes de la *Recherche*, a diferencia del tratamiento más histórico de *Jean Santeuil* (139). Si no supiéramos nada de ello. Vinteuil y Wagner.

podrían ser dos compositores existentes o dos imaginarios, pero sin diferencias entre ellos.

Es interesante señalar que la señora Verdurin, como promotora y organizadora de actividades musicales, es presentada desde perspectivas diferentes; el narrador detalla con ironía sus reacciones físicas y no espirituales ante la obra de arte musical y su amor por la música parece ser una ficción para escalar posiciones sociales y fortalecer su despotismo. Nunca formula comentarios musicales profundos pero, sin embargo, el narrador declara que su amor por el arte es sincero (V, 253), (III, 236). Es la "diosa del wagnerismo y de la jaqueca", "especie de Norna casi trágica" (V, 267), (III, 248).

Proust dedica su atención en la *Recherche* a conciertos organizados en los salones aristocráticos y burgueses, y si bien se refiere a los conciertos públicos que triunfan en el siglo XIX, desde los últimos años de Haydn en Londres, como por ejemplo a los conciertos Lamoureux o Colonne y a la Schola Cantorum y a las audiciones de Morel en su amado Conservatorio, lo hace en la medida en que interesan para la narración, pero sin presentar descripciones específicas de su público y marco sociales. Y sin que la acción narrativa se desarrolle directamente en esos sitios. En las crónicas, la música aparece también ejecutada en salones, en coincidencia con la *Recherche*, y lo mismo ocurre en esbozos y obras anteriores, como hemos visto. Pero las referencias al conservatorio son muy significativas. La conclusión es que en la *Recherche* hay mayor consideración para la música en sociedad o en soledad y, en cambio, en las crónicas, artículos y otras obras, las audiciones sociales,

familiares, y en soledad alternan con aportes descriptivos y estéticos importantes de las ejecuciones públicas. Por otra parte, las dos instancias estéticas musicales fundamentales en la *Recherche* se producen en el marco de reuniones sociales (ejecución del septeto de Vinteuil y matinée Guermantes). Y en la historia de Swann y sus relaciones con la música hay sesiones en salones y privadas, mas no en conciertos públicos.

Los conciertos públicos en Balbec tienen suma importancia por estar ligados al amor por las "muchachas en flor", pero sólo hay algunas referencias wagnerianas, y no presentan descripciones de obras ni de público especial. Todo esto parece estar relacionado con dos posibles razones: 1) los ambientes que Proust ha elegido para manifestar su concepción de la música, el esnobismo y la tradición social y política y 2) la importancia de la soledad y de la individualidad en la recepción de lo musical, destinada a un descubrimiento en el propio espíritu. No debe verse un menosprecio de los medios técnicos en Proust, pues es conocida su admiración por el teatrólogo, sobre el que, como ya se ha señalado, escribe en sus cartas a Hahn y Montesquiou (140), donde destaca sus audiciones de ópera por este medio. Por supuesto, debe agregarse a la música dramática que corresponde a los teatros de ópera, pero donde el marco social es similar al de los salones, puesto que los asistentes son los mismos.

En una curiosa obra de Balzac; *Gambara*, integrante de los *Estudios filosóficos*, hay una concepción del compositor, del intérprete y de la música que ha sido comentada a propósito de Proust por G. Piroué (141). Si se analiza esta obra, se advierte que hay un

compositor genial y la vez extraviado. Cuando está sobrio la locura hace estragos en él, pero cuando se embriaga se vuelve lúcido y brillante como teórico, compositor y creador de revolucionarios instrumentos.

Del mismo modo que otros personajes de Balzac, su locura proviene de haber ido más lejos que las posibilidades humanas. De nuevo, la intermitencia de la locura, hace pensar en *Sentimientos filiales de un parricida*. Y, por otra parte, en la proximidad de la música con el extravío, en las descripciones de "Un dimanche au Conservatoire" y en el estado mediúmnico de algunos intérpretes proustianos de la *Recherche* como Morel.

La concepción de la música que Gambaro sostiene es que se trata de la más grande de las artes, por lo que no debe desvirtuarse la idea en sensación. Posee un alcance que supera la razón humana. Es el arte que más hondo cala en las almas, forma el pensamiento y despierta los recuerdos adormecidos. "Sólo la música es poderosa a hacernos entrar en nosotros mismos, mientras que las otras artes sólo nos brindan placeres determinados" (142).

Entre los epígrafes con citas de Emerson de *Los placeres y los días*, figura el siguiente para "La muerte de Baldassare Silvande", tomado según Yves Sandre de *Essais de philosophie américaine* (143):

Apolo guardaba los rebaños de Admeto, dicen los poetas; todo hombre es también un dios disfrazado que hace de loco.

VII-EL SEPTETO DE VINTEUIL Y LA DEVELACION MUSICAL DEL MODO DE SER DEL ARTE.

LAS HIPOTESIS METAFISICAS Y LA FUNCION ESTRUCTURANTE DE LA MUSICA.

Como el septeto de Vinteuil, sus efectos para una estética musical y los desarrollos que produce, se presentan muy compactamente en *La prisionera*, se tratará de obtener conclusiones y, dada la riqueza del texto, se procederá con detenimiento, para establecer sus diferentes aportes. Se toma como base la sucesión de las reacciones del héroe (V, 267-286), (III, 248-265).

Al comenzar la audición el héroe cree que se trata de la obra de otro autor, pues hay más instrumentistas que los dos que requiere la sonata de Vinteuil, y ésta es la única obra que el héroe conoce y piensa que se conserva del maestro. Entonces desconoce la obra que se ejecuta, como un "país incógnito" que no se sabe situar. Desconoce también al autor. Desea saber quién es el autor, pero le es imposible averiguarlo por falta de programa. Por fin, es favorecido con una "aparición mágica" al modo de los genios de *Las mil y una noches*. Reconoce a la pequeña frase "más maravillosa que una adolescente" y la asocia con la sonata de Vinteuil, en una emergencia de la memoria involuntaria.

Por ello realiza un primer descubrimiento fundamental. Reconoce la pequeña frase, como cuando al abordar un lado nuevo, en un país que no conocemos, "doblamos un camino y nos encontramos en otro cuyos rincones nos son familiares, pero al que no tenemos costumbre de llegar por allí" (V, 268), (III, 249). Vemos aquí a dónde conducen los temas musicales, previamente estudiados, esto es, la frase de

Chopin y sus desarrollos y los motivos conductores wagnerianos. La música tiene la capacidad de revelar lo conocido en lo desconocido, porque recorre un trayecto diferente, ofrece una forma de comunicación distinta que permite entendernos a nosotros mismos, presenta en la multiplicidad de las impresiones sonoras un descubrimiento, que logramos por una innovación formal, pero que no nos es totalmente desconocido, sino una nueva manera de sentir las cosas desde nuestro espíritu. Los senderos musicales se interrelacionan, y en sus apariciones presentan otra noción de distancia, de sucesión, de tiempo. El camino de Mésèglise, es decir de Swann y el de Guermites, son unidos simbólicamente por la música, antes de que el héroe descubra su unión material en Tansonville por intermedio de Gilberta, y antes de que los reúna también simbólicamente. la hija adolescente de Gilberta y Roberto.

La música nos descubre simbólicamente la verdad desde la que podemos interpretar la realidad. Y ésta es la tarea del arte en general. Lo que descubre la música al héroe, y de lo que éste adquiere conciencia de los desarrollos musicales, es la función del arte de unir lo que separado por el hábito, hay de común en las impresiones, es decir, lo que concreta la metáfora literaria y la metáfora visual de Elstir, y que el héroe, luego de haberlo insinuado en el "laboratorio de creación" de Elstir en *El puerto de Carquethuit*, lo desarrolla explícitamente en la estética de *El tiempo recobrado*. Es pues, la música la que da forma artística al anuncio del cura de Combray, sobre que desde lo alto del campanario de San Hilario, las cosas y las distancias parecen diferentes y puede verse como próximo lo que creeríamos lejano. Y por otra parte, lo que

contiene ese anuncio, es la magia de los aparatos mitológicos, el avión y el teléfono.

La música al recorrer distancias se enfrenta a la concepción de la muerte, presente también en la reflexión del héroe sobre el septeto.

La frase le parece profundizar al héroe un gozo amical, pero su función, como siempre, pero ahora más acentuadamente es la de indicar el camino. Este camino no es el de la sonata, sino el de una obra inédita de Vinteuil, en la que éste la reprodujo como una alusión, como un recuerdo. El camino indicado es el camino del arte en general.

Al desaparecer la pequeña frase, el héroe vuelve a un mundo desconocido, pero ahora tiene conciencia de lo imprevisible de la creación, pues aquel mundo era tal que el héroe no hubiese pensado que pudiera crearlo Vinteuil. Pues cuando el universo de la sonata le parecía agotado, y quería imaginar otro de igual belleza pero distinto, sólo producía una obra imitativa de la sonata conocida. Como se ve, el arte no es nunca imitación (Kant-Schopenhauer), ni siquiera de las propias obras, tentación a la que no sucumbe Vinteuil, a diferencia de Elstir y Bergotte, en sus últimos periodos. En cambio, el goce que le produce la nueva obra es igual al que le produciría la sonata si no la hubiera conocido. Es igualmente bella, pero diversa, individual, como la diversidad artística que se nota en la obra wagneriana.

La obra nueva nace como una cosmogonía, también al modo de la *Tetralogía* wagneriana, como la génesis de un universo desconocido que se va construyendo, a la vez progresiva y perpetuamente, ante el

héroe, desde un vacío infinito y desde un silencio agresivo de la noche.

La música le produce una esperanza misteriosa y emerge un canto, completamente desconocido, diferente e impredecible, comparable, no al zureo de palomas como la sonata, sino, inefable y chillón, como un místico canto del gallo que desgarrar el aire, que es una especie de símbolo de la llamada "del eterno amanecer". Este amanecer representa la resurrección de los recuerdos, la reaparición de lo que parecía perdido, muerto en la insondable memoria. De ahí la importancia de la hipótesis antimaterialista de la realidad del arte y de la posibilidad de la supervivencia del ser, por el septeto revelada. El anuncio de la extratemporalidad se liga a la hipótesis metafísica que la música insinúa.

Este mundo musical es cambiante y la promesa del amanecer del "gallo de Vinteuil" parece retroceder, pero hay luego, como un mediodía ardiente pero pasajero, donde la promesa parece cumplirse plenamente. Pero también con la forma ordinaria de una dicha de pueblo, de campanadas "resonantes y escandalosas", como las de la iglesia de Combray, "que Vinteuil debió haber escuchado a menudo", y que quizás encontró en su memoria. Vinteuil, pues, en su inspiración se nutre de recuerdos y asociaciones como ésta. Pero este motivo que materializa la alegría no es del agrado del héroe. Es que el héroe todavía no comprende que Vinteuil conoce el recorrido de la música del espíritu a la materia, que ya hemos tratado. Y, además, la música de Vinteuil le llega a parecer ruidosa, "como los golpes de palillos sobre la mesa". La música, en una concepción afín a la de Schopenhauer, puede descender y expresar desde lo más inmaterial a lo

más material, así como es posible el camino inverso, la elevación desde el mero ruido a la interpretación espiritual y musical del mismo. Pero lo que la música revela o mejor dicho expresa, es la primacía del espíritu. Si puede considerarse expresiva a esta concepción de la música, sólo lo será en este sentido y no en el de una expresión sonora de imágenes puramente materiales. Pero el héroe por el momento no comprende este motivo de las campanas, por lo que cree que a Vinteuil le ha faltado inspiración y se dedica a observar al público, sus reacciones y las posiciones y gestos de los intérpretes.

Vuelto el héroe a la obra es rechazado el motivo de las campanas. Advierte que en el septeto, del mismo modo que en la sonata, se exponen sucesivamente distintos motivos, que al final se combinan e interrelacionan. La sucesión parece concluir en una simultaneidad polifónica, lo que es grato al héroe, por la ordenación unitaria que implica, más allá del fugaz escaparse de las impresiones, como al final de la obertura de *Los maestros cantores*, tan admirada por Proust. Pero el héroe realiza un segundo descubrimiento fundamental: la sonata y las demás obras anteriores de Vinteuil, no han sido sino esbozos, tímidos ensayos de la obra maestra que estaba escuchando. Con ello se afecta la concepción anterior del héroe de la sonata como un universo cerrado. Del mismo modo, el héroe creía que universos cerrados habían sido todos sus amores, pero en rigor, ahora comprendía que habían sido esbozos de su amor más grande, de su amor por Albertina. Hay, pues, una unidad de estilo y de verdad en la obra de todo gran artista, lo que principalmente puede aplicarse al propio Proust, consciente de que

todos sus trabajos anteriores habían sido insinuaciones frágiles de su *Recherche*. Pero el pensamiento sobre el amor aleja nuevamente al héroe de la música y lo acerca al recuerdo de Albertina y de los celos por ésta.

El héroe piensa que de todos los seres que conocemos y que, en verdad, no conocemos tal cual son, poseemos un doble, que es con quien tratamos. Pero el doble de Albertina, desde el descubrimiento de sus relaciones con Mlle. Vinteuil, está muy profundo en su corazón, y cuando representa a Albertina durmiendo, lo que como vimos despierta asociaciones musicales, es acariciado por una tierna frase "familiar y doméstica" del septeto. Y quizás esta frase le fue sugerida a Vinteuil -enlaza nuevamente el héroe- por el sueño de su hija, pues "así se entrecruza y se superpone todo en nuestra vida interior". Entrecruzamiento, superposiciones, múltiples asociaciones que nos vuelven al destino imaginario del desarrollo laberíntico pero riguroso de los temas musicales. Esta nueva frase doméstica, que calma el trabajo del músico, es comparada con la música de Schumann. Pero algo más misterioso que el amor por Albertina era la promesa de la alborada del septeto. ¿Qué se había hecho de ella? Nuevamente, se trata de dejar de pensar en el amor, para pensar en la obra musical.

Vinteuil reencarnado, vive para siempre en su música. Es posible sentir su gozo en el color de sus timbres. Es tan personal que ni sus alumnos, que lo imitan, ni los maestros futuros, que lo habrán de superar, pueden hacer palidecer su originalidad. Con esto se completa el criterio sobre la posibilidad del progreso proustiano: un músico no es superior a otro por ser posterior; pero la tarea del músico es realizar nuevos descubrimientos musicales que son

exploraciones del alma; algunos de los descubrimientos musicales se incorporan anónimamente a la comunidad artística y al público en general; por ello el músico debe continuar sus descubrimientos y no imitarse ni siquiera a sí mismo; pero cuando el músico ha logrado una obra maestra absolutamente diversa, ésta seguirá siendo original, más allá de las épocas y de las modas y seguirá revelando secretos e invitando al arte a los oyentes artísticos. No hay pues, en rigor, progreso en el arte en el sentido positivista, pero el artista grande, que es el que perdura, no puede repetir lo ya descubierto. La revolución de Vinteuil, perdura en cada recepción creativa de su obra. Es de notar que este criterio así reconstruido, fue formulado por Proust para la música, aunque tiene validez para el arte en general, mientras que sólo hay algunas referencias en las otras artes. El punto de partida parece ser el de Kant y Schopenhauer: la obra maestra no se imita.

Que los descubrimientos artísticos se incorporen a nuestra manera de ver el mundo -como ocurrió con el impresionismo, que pasó de movimiento revolucionario a constituir nuestra óptica común- es una prueba a favor de las posibilidades gnoseológicas del arte. Si observamos la realidad, sin darnos cuenta, tal como los impresionistas la pintaron, es porque el impresionismo descubrió y puso en práctica aspectos y leyes de la percepción. Y fundamentalmente porque estos descubrimientos se incorporaron a nuestro conocimiento cotidiano. ¿Cómo podría negárseles, entonces, su carácter de verdades artísticas, si conforman nuestra visión del mundo, y las aceptamos sin mayor discusión? ¿Cómo podría negárseles

-al menos- su decir algo, indirectamente, sobre un mundo y reducirlas a mera expresión emocional, según la tesis positivista?

Una obra nueva de Vinteuil, que es tocada por una orquesta, es comparada con el prisma de la ventana, que descompone un rayo de luz del verano. Ya se ha visto la importancia del prisma como metáfora básica del artista, según Butor y de la linterna mágica y los instrumentos de óptica. El héroe se pregunta por cómo relacionar este inmóvil deslumbramiento, producido por la anticipación de esta nueva obra, que suponemos es conocida posteriormente, "con lo que es movimiento y vida". Y cómo relacionar al Vinteuil triste y tímido, que el héroe ha conocido en Combray, con el compositor audaz y alegre que se desprendía de sus obras. El yo artístico creador de Vinteuil trasunta fuerza para descubrir sonoridades y conduce al oyente, jubilosamente, al hallazgo. Vinteuil, que es comparado con Miguel Angel pintando los frescos de la Capilla Sixtina, había muerto hacia bastantes años. Pero le fue dado, por su música, continuar por tiempo ilimitado "al menos una parte de su vida". ¿Pero de qué vida se trata? Esta pregunta se enlaza con aquella otra que su obra había provocado anteriormente: la de si el arte es cuestión solamente de habilidad. Proust comenta que si el arte no fuera más que una prolongación de la vida de hombre de un artista, sería discutible que valiese la pena sacrificarle algo, porque, entonces, el arte sería tan irreal como la vida misma. Pero nuevamente, se presenta a consideración la realidad del arte y la respuesta es que, escuchando mejor aquel septeto, no había posibilidad de pensar en la irrealidad del arte y en una mera prolongación de la vida de hombre, superficial

y social. Nuevo refuerzo de la hipótesis antimaterialista por la música.

Vuelven a establecerse diferencias entre la sonata ("blanca") y el septeto ("rojeante"), entre "la tímida interrogación a la que responde la pequeña frase" y "la súplica ansiosa para que se cumpliera la extraña promesa, que tan agria, tan sobrenatural, tan breve había resonado, haciendo vibrar el rojo inerte todavía del cielo matinal sobre la mar". La súplica es sobrenatural, porque se liga a la promesa del recuerdo, de la supervivencia, de la realidad, de la eternidad, pero reparamos en que se mantiene como interrogación y la respuesta es una promesa, no una certidumbre. Sin embargo, la experiencia estética musical es tan fuerte y se pone su misma realidad a favor de la promesa, que ésta queda reforzada por el modo de ser de la obra maestra, de la cual el héroe tiene una experiencia. Sin embargo, se insiste en que los mismos elementos componen las dos frases de las dos obras.

Luego se pasa de esta cuestión al terreno estructural: así como hay un universo perceptible en forma dispersa en diversos museos, que constituye el universo de Elstir, hay también un universo de Vinteuil, insospechado y fragmentado por las lagunas que dejan entre sí las condiciones de sus obras. Es decir, que la unidad estética pasa de la primitiva idea de la obra cerrada, a la serie de obras, que conforman un universo artístico, coronadas y regidas por la obra maestra, y conocidas a través de las diversas ejecuciones, separadas temporalmente. Es así, que la distancia que separa las audiciones de una obra y de diversas obras, que a veces tardan en ser conocidas, adquiere una importancia temporal, ligada al olvido, al no ser, a las

malas interpretaciones. Y las nuevas audiciones de una obra o el descubrimiento de otras obras, son también como resurrecciones y reminiscencias, que descubren nuevas posibilidades de nuestro espíritu y que nos llevan a la formación de un modo de revelación musical, de una conciencia de arte y de su significado, en relación con la posibilidad de la supervivencia del recuerdo, de la esencia intemporal del amanecer del "gallo místico de Vinteuil". Nuevamente regresa la reflexión al terreno metafísico y por ello sólo aparece Vinteuil y no Elstir. Las interrogaciones diferentes presiden el movimiento y el desarrollo de la sonata y del septeto. La de la sonata "rompe en cortas llamadas una línea continua y pura, de una manera "calmosa", "tímida", "y como filosófica". El septeto vuelve a soldar lo roto "en una armazón indivisible de los fragmentos dispersos, y su interrogación es tan acuciante, tan ansiosa, tan implorante". Pero en ambas obras hay una interrogación y una respuesta, que se presenta como esperanza (sonata), o como promesa (septeto), que son como posibles pruebas estéticas, ya que no lógicas, de la existencia del arte y de la supervivencia de los recuerdos, y las dos obras son, en este último sentido, "una misma plegaria" que ha surgido en diferentes amaneceres o auroras interiores, y que el autor refracta, espeja, refleja, a través de medios musicalmente diferentes, de pensamientos e indagaciones artísticas progresivas, devenidas en el transcurso de los años en que quizo ser creador original.

Es como si Proust, lo mismo que Kant, estuviese convencido de la imposibilidad de una prueba metafísica teórica y estableciese la vía musical de acceso a la metafísica, como Kant los postulados de la

ética. En ese sentido, Schelling había destacado la importancia metafísica del arte, aunque no principalmente de la música (144).

Y la unidad de la obra de Vinteuil se halla en esta plegaria, en esta esperanza, que es en verdad y esencialmente la misma, reconocible bajo sus disfraces musicales, en las diversas obras de Vinteuil y sólo encontrable en las obras del maestro. Esta plegaria, que es unidad estética y posibilidad metafísica de la realidad del arte, sólo emerge en el tiempo y esto en varios sentidos.

Aparece en cada audición, más allá del azar, para producirse de la nada a la que vuelve si no se la escucha y se la olvida, o no se la recompone de fragmentos dispersos. Hay nuevas obras de Vinteuil, como podríamos no conocerlas y entonces quedarían en la mente artística de su creador, pero éste está muerto y a nosotros no nos prometerían ni probarían nada. De ahí la importancia de señalar esta dependencia temporal de la música -aún cuando su modo de ser lleva a lo fuera del tiempo, a lo extratemporal- por los azares temporales con los que llega una obra a ser escuchada y comprendida. Desde las enormes distancias entre las audiciones, hasta las malas interpretaciones que esconden y confunden la apreciación de la obra, y las dificultades de reconstrucción de las obras de Vinteuil, que ni siquiera sabemos cuántas hay y que, sorpresivamente, van apareciendo (obras de cámaras y sinfónicas).

También la música es multiplicidad temporal de impresiones en su misma esencia. Sus desarrollos aspiran a una síntesis simultánea de este devenir temporal. Y nuestra memoria adecuada al modo de ser artístico revive, asocia, recuerda frases, experimenta bruscas resurrecciones desde la profundidad del espíritu.

Por último, el autor desarrolla su búsqueda musical, sus descubrimientos en el tiempo realizando incorporaciones progresivas a lo que estaba insinuado o latente. El desarrollo de la producción musical de Vinteuil es temporal y se ha dado en diversas auroras, es decir develaciones.

Y por eso encontramos a la música como un espejo que refleja el modo de ser de la realidad humana, de nuestro espíritu, que es en el tiempo, pero que desde el tiempo recibe descubrimientos de verdades esenciales que lo conducen intermitentemente a lo fuera del tiempo, a lo extratemporal. Pero estas revelaciones, como también se dan desde el tiempo, emergen y desaparecen, fugitivas más auténticas que Albertina. Y es nuestra condición volver a la sucesión temporal, desde la cual hemos alcanzado la esencia misma del tiempo, al tiempo en estado puro y hemos podido constituir la realidad del arte como más verdadera que la apariencia del hábito. Se manifiesta aquí también como desde la primera audición de la sonata de Vinteuil por Swann, el problema de fijar las impresiones. Y se ve de qué lado está la música, más del de la comunicación y la revelación, que del de la escritura literaria de los recuerdos.

Walter Biemel ha dado una interpretación fenomenológica a la extratemporalidad proustiana (145). Según este autor la literatura realista de notas tiene un presupuesto falso: cree que todo se encuentra en el objeto. En rigor, el espíritu es lo que "constituye la significación y lo que entiende esa significación. El espíritu es así el contra concepto de 'objet', de lo que por sí no funda ninguna significación sino que sólo puede convertirse en portador de significación mediante el espíritu". Hay una curiosa coincidencia en

el hecho de que se presente al mismo tiempo el problema de las diversas formas de darse el mundo y su constitución para la conciencia en Husserl y Proust. Proust ha hablado de idealismo en forma semejante a Husserl y desde un trasfondo kantiano. Por extra-temporal debemos entender fuera del tiempo, dispensado del tiempo, que no está en el tiempo. Pero el carácter del tiempo que se supera es el de arrebatarse, de arrastrar todo en el devenir, el de la fugacidad. Para saber que es lo que constituye al tiempo en cuanto tal, debemos permanecer en él y no dejarnos arrebatarse por cualquier ahora. Podemos quedarnos en el tiempo y a la vez estar fuera de él, si por esto último entendemos estar dispensados del arrastre del tiempo. "Intentemos comprender el tiempo no como un objeto entre otros objetos sino como el presupuesto de lo que hace que el objeto sea objeto, esto es como presupuesto de que al sujeto se le pone frente algo, o dicho de otra manera, como la possibilitación de algo así como la objetualidad". El tiempo es el poder de que se den los objetos. El tiempo puro no es ningún objeto y nosotros lo aprehendemos en su función cuando parece estar suspendido. "Pero puesto que la suspensión momentánea nos da lo que posibilita (realiza) el tiempo mismo, esto es, el aprehender lo objetual en su esencia, por ello puede Proust decir: en este momento se hace visible un trozo de tiempo puro (el tiempo como dimensión de lo objetual); y él puede decir al mismo tiempo: yo experimento algo de la esencia de las cosas". De este modo Biemel rechaza las interpretaciones metafísicas de la extratemporalidad como eternidad y vincula el carácter trascendental, constitutivo de los objetos del tiempo, con la posibilidad del descubrimiento de la esencia de las cosas (146).

Cabe señalar que, como sostiene Germaine Brée (147), no es el arte, objeto de meditación, el que produce la revelación del tiempo recobrado. El efecto, la iluminación de la extratemporalidad se debe a la experiencia de lo común a dos impresiones. Podemos decir entonces que hay como dos historias paralelas: la historia de las diversas epifanías, de lo que impresiones y reminiscencias pretenden manifestar y la historia de las obras artísticas y sus revelaciones, que culminan la música y el septeto. Cuando el héroe recibe la sucesión de epifanías en su llegada al hotel Guermites y luego en la biblioteca, experimenta un darse de la extratemporalidad, que si continuase lo llevaría a perder el conocimiento y entonces piensa en la fijación de estas fugaces resurrecciones en una obra de arte. Aquí las dos historias, como los dos caminos, el de Swann y el de Guermites, se comunican y llegan a una síntesis, a un destino común. Los anuncios de la música han preparado y acelerado ese éxtasis final y permiten arribar a una concepción adecuada de la obra de arte que se expone a continuación. La revelación del modo de ser del arte, tarea de la música, como se vincula necesariamente con la extratemporalidad, no es por tanto completa. La impresión, y no el arte, tiene la última palabra. Por otra parte, como sostiene B. Bucknall (148), éste va de la impresión sensible al espíritu.

Pero la música es una mediadora imprescindible en la historia de la vocación del héroe hacia el descubrimiento de la extratemporalidad y la recuperación del sentido del arte. Pues si la extratemporalidad constituye al artista permite también que se despeje acabadamente el mensaje que la música ha transmitido durante toda la obra, cuya dificultad de comprensión depende de nuestra misma

condición temporal y al que habrá en forma irremediable, que seguir interrogando, pues la música no se detiene en su descubrimiento.

La tarea técnica de los musicógrafos -otros intermediarios entre el autor y el público, y esta multiplicación de intermediarios también introduce el tiempo, el azar y la incertidumbre sobre la posibilidad de recuperación de la obra- es establecer parentesco y genealogía de esta frase de Vinteuil. Sin embargo, sus razones son accesorias y sus analogías exteriores, pues se fundan en el razonamiento, más que en la impresión directa y este razonamiento está determinado por el hábito a lo útil y conocido, no puede apreciar las impresiones originarias de un descubrimiento que, precisamente, ha de dirigirse contra el hábito y lo aparentemente conocido.

Y las impresiones que sentimos en las obras de Vinteuil establecen una diferencia esencial, como si a pesar de la ciencia, dice el narrador, existiese lo individual. Pero Vinteuil es original, pero no por rechazar semejanzas o similitudes. Cada nueva obra adquiere su esencia individual, de las similitudes profundas y la semejanzas deliberadas. La repetición y la variación no se oponen sino que se sintetizan en el arte musical, y la originalidad, no resulta de la negación de lo antiguo sino de una modificación y elaboración de lo mismo. Pero esto ocurre en dos niveles diferentes.

Están las semejanzas buscadas por la inteligencia, que son superficiales: repetimos y diversificamos una misma frase (cambios de ritmos, vuelta a la forma originaria). Estas semejanzas no son nunca tan fundamentales, como las involuntarias y disimuladas, que se advierten bajo medios diferentes, entre las obras maestras.

Hay una similitud más profunda, que Proust introduce en la concepción de la música, al avanzar más allá de lo anterior, que es lo reconocido de la armonía clásico-romántica. Este aporte proustiano ya ha aparecido como la autocontemplación del arte y la posibilidad del saber del modo de ser del arte, a propósito del estudio de héroe en el piano de *Tristán*. Y es así: Vinteuil se esfuerza por descubrir lo desconocido, *pero para ello se interroga a sí mismo* y, "con todo el poder de su esfuerzo creador, llegaba su propia esencia en esas profundidades donde a cualquier interrogación que se le haga, responde con el mismo acento, el suyo propio" (V, 275), (III, 256).

Vinteuil descubre su propia esencia de músico y en su espíritu, responde con su propia forma de sentir la música. Su acento único proviene de su interrogación a las profundidades de su espíritu, en las que el que interroga y el que responde son el mismo, en dos aspectos distintos. Este saber del músico como músico es la plenitud del esfuerzo creador y el descubrimiento del modo propio de ser de la música, y la posibilidad de que la música, revele así, a sus oyentes artísticos (como el héroe, quien aprovechará más tarde esta revelación de la música) el significado y función del arte en general y su relación con el tiempo y la condición del hombre. El saber comunicable del arte que Proust asigna a la música, se concreta en la función reveladora que le ha atribuido desde la primera audición de la sonata de Vinteuil.

Sin embargo, no parece que este saber musical privilegiado anule lo que la música y el arte tienen de inspiración. Es más bien hasta dónde puede llegar el esfuerzo humano en la exploración de lo que no conoce, pero persisten en la música y en el espíritu las zonas

obscuras y misteriosas y la fragilidad, fugacidad e intermitencia en su recepción, insuperables ontológicamente, pues dependen de la condición humana en el tiempo. El máximo esfuerzo de Vinteuil que trae esta conciencia es una aproximación y emerge como una última y superior mirada, *ante la obra ya realizada*.

Vinteuil queda por esta autoconciencia, que traduce en acento musical, como distinguido del acento de los demás músicos, por una diferencia mucho mayor que la que percibimos entre la voz de dos personas, y hasta entre los sonidos producidos por dos especies animales. Esta autoconciencia corresponde al yo creador y no al yo superficial, pues no recurre a las formas analíticas del razonamiento. O, dicho en términos más proustianos, al yo más creador entre sus yos creadores, al yo referido a lo extratemporal. La pregunta de las eternas investigaciones de Vinteuil parece ejercerse en el "mundo de los ángeles", y podemos medir su profundidad, pero no traducirla al lenguaje humano, "como no pueden hacerlo los espíritus desencarnados cuando evocados por un médium, los interroga éste sobre los secretos de la muerte" (V, 275), (III, 256). La música es comunicación artística e intraducible de la dimensión metafísica del hombre. Se enlazan aquí, el motivo de la comunicación musical, el motivo mediúmnico. antes asociado con el intérprete creador y que ahora aparece con respecto al autor, y el motivo de la dimensión metafísica de la música. Hay que reparar en que, en consideración del carácter hipotético con que Proust presenta esta dimensión metafísica, se llaman eternas a las investigaciones de Vinteuil, es decir. a sus preguntas, como si permanecieran siempre como interrogantes y nunca fueran respondidas definitivamente. Como si esa

interrogación estuviera necesariamente en el modo de ser de la música y del hombre. Por otra parte, se insiste en la intraducibilidad al lenguaje humano de estas interrogaciones musicales, lo que también nos lleva a la necesidad de otro arte del lenguaje, que pueda fijar, las impresiones que la música sintetiza.

Pero, más adelante, aparece la tesis proustiana metafísica más fuerte en toda la *Recherche*: "es sin duda, un acento único al que se elevan, al que vuelven sin querer esos grandes cantores que son los músicos originales y que es una prueba de la existencia irreductiblemente individual del alma" (V, 276), (III, 256).

Sabemos que no es posible la ficción de un alma total desde "las intermitencias del corazón", pero existe como aquello individual de donde emerge lo virtual y la prueba de ello -no es posible dudar de que la música sea la mensajera metafísica de las artes- la aprehende el héroe de la audición de una composición musical y es *esta misma composición musical*.

Entre las diferentes cosas que Vinteuil trata de hacer se encuentra "lo que veía embellecido al reflejarse en el espíritu de su público", lo que establece una relación musical entre autor y público, que es una comunicación de espíritu a espíritu, y de retorno al autor por creación del público de las impresiones de su lectura. Pero sin quererlo, Vinteuil componía todo lo que hiciese en el terreno de lo alegre, con su "canto eterno e inmediatamente reconocible". Pero este canto diferente, se pregunta el narrador: ¿de dónde proviene, dónde fue aprendido, dónde fue escuchado? La respuesta proustiana es que el artista es el "ciudadano de una patria desconocida, por él mismo olvidada, diferente de donde vendrá,

aparejando con destino a la tierra, otro gran artista" (V, 276), (III, 257). Este origen espiritual y metafísico con resonancia platónica de cada artista, no impide, como vimos, la acción del tiempo, en la forma del olvido. Pero también fortalece ese otro rasgo de la memoria musical, para la que lo nuevo se escucha, como si ya se hubiese escuchado otra vez. Mas también importa la tarea de la conciencia musical, motivo no platónico de Proust. Con mucha precaución, declara el narrador, que Vinteuil parece haberse aproximado a la "patria desconocida" en sus últimas obras.

La atmósfera es diferente con respecto a la sonata, las frases interrogativas más apremiantes, más inquietantes, las respuestas más enigmáticas y la influencia parece notarse hasta en las cuerdas de los instrumentos. El violín de Morel, no obstante que éste tocaba muy bien, producía sonidos chillones, que podían chocar porque denotaban una superioridad intelectual y moral. Cuando una revolución artística depura la visión del universo, ésta resulta más adecuada al "recuerdo de la patria interior", y esto produce en el músico una alteración de la sonoridad. Y el público más inteligente no se equivoca en esto, pues las últimas obras de Vinteuil, sin programa alguno como los que se reciben en los poemas sinfónicos, o en alguna sinfonía programática, fueron consideradas como las más profundas, como una transposición de la profundidad en el mundo sonoro.

Es decir que, para Proust, es el despojamiento y la adecuación de la música a la profundidad del espíritu y de su constituir el universo, lo que produce una mayor transparencia y recuerdo de la patria desconocida, llamada ahora interior, es decir del propio espíritu.

Pero si los músicos no se acuerdan de su patria espiritual desconocida, "todos permanecen siempre inconscientemente armonizados al unisono con ella en cierto modo" (V, 276-277), (III, 257). La alegría, que huye de la gloria y el canto singular del músico, "cuya monotonía demuestra en el músico la fijeza de los elementos que componen su alma" (V, 277), (III, 257), son las manifestaciones de esa armonía inconsciente entre músico y patria espiritual. La profundidad musical se liga aquí a los elementos permanentes del alma, que en expresiones aparentemente monótonas alcanzarían y mantendrían la fijeza del alma, tan difícil de procurar por la sucesión de impresiones musicales, pero aspiración proustiana que puede ligarse a la constancia de las preguntas y de las respuestas metafísicas. Pues, de obtenerse una mayor claridad en este terreno, tendría que provenir de la música. Como se advierte, hay en esta armonía inconsciente y espiritual, que los artistas encuentran necesariamente, resonancias de Leibniz (149).

Sigue un párrafo, que anticipa claramente la estética de la *matinée* Guernantes de *El tiempo recobrado*, sin referirse todavía a la literatura y a la decisión de realizar una obra:

Pero entonces, ¿no es verdad que esos elementos, todo ese residuo real que nos vemos obligados a guardar para nosotros mismos, que en la conversación no puede transmitirse ni siquiera del amigo al amigo, del maestro al discípulo, del amante a la amada, esa cosa inefable que diferencia cualitativamente lo que cada uno ha sentido y que tiene que dejar en el umbral de las frases donde no puede comunicar con otro si no limitándose a puntos exteriores comunes a todos y sin interés, el arte, el arte de un Vinteuil como el de un Elstir, le hace surgir, exteriorizando en los colores del espectro la composición íntima de esos mundos que llamamos los individuos y que sin el arte no conoceríamos jamás? Unas alas, otro

aparato respiratorio, que nos permitiesen atravesar la inmensidad, no nos servirían de nada, pues trasladándonos a Marte o a Venus con los mismos sentidos, darían a lo que podríamos ver el mismo aspecto de las cosas de la tierra. El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es; y esto podemos hacerlo con un Elstir, con un Vinteuil, con sus semejantes, volamos verdaderamente de estrella en estrella (V, 277), (III, 257-258).

Se nota en este texto relevante que se anuncia la función del arte en general, en cuanto a la posibilidad de comunicación del mismo modo que en *El tiempo recobrado*. En este texto se liga a la música con la pintura y se destaca el carácter de conocimiento como función de ambas artes. Este conocimiento es imposible de obtener por métodos no artísticos, y no se deja transcribir a la lógica del razonamiento usual. Todavía no aparece la función específica de la literatura, es decir, de la frase de ficción literaria que ha dejado Bergotte y que ha de ser distinta de la frase ordinaria, común y útil sólo socialmente. Es que la música comparte las características generales del arte, pero a diferencia de las otras artes, adquiere una dimensión metafísica y puede anunciar y revelar este significado general del arte. Argumento a favor de ello, es que este texto sobre el significado esencial del arte se deriva como conclusión ficcional del estudio proustiano del modo de ser de la música y, en particular, de las interrogaciones y revelaciones obtenidas del septeto de Vinteuil. Esta conclusión sobre el arte se extrae solamente de los hipotéticos descubrimientos metafísicos de la música y la figura de Elstir, sólo es asociada a Vinteuil, a propósito de las conclusiones

generales y de concepciones estructurales del arte y no durante toda la fundamentación ficcional estricta previa.

Por otra parte, vuelven a resonar los motivos procedentes de Leibniz de los "mundos que llamamos individuos", y se presenta, también en esta cuestión de las perspectivas artísticas individuales de los múltiples universos de las obras de arte, la posibilidad de ver con los ojos de otro, con cien ojos, de multiplicar las perspectivas, tema tratado por L. Bolle (150).

De toda esta reflexión artística, donde siguen presentes y distinguidos, el yo superficial y el yo creador artístico, no se despeja, todavía la cuestión central de la vocación del héroe. Esto es: revelada por la música la significación esencial del arte, que se deriva como verdad del arte del estudio proustiano del modo de ser de la música y en particular, de las búsquedas metafísicas del septeto de Vinteuil, ¿cómo es posible la literatura en su tarea de fijar las impresiones reencontradas por la memoria? Y, ¿llegará el héroe a ser escritor? A éste le esperan nuevas pruebas en el amor (fuga y muerte de Albertina) y en el arte (*pastiche* Goncourt), antes de las epifanías finales y la doctrina de la *matinée* Guermantes. Es entonces, el tramo de la novela que podemos considerar como el pasaje de la música a la literatura.

El andante del septeto termina con una tierna frase, a la que el héroe se entrega completamente, y se produce un descanso antes del movimiento siguiente. El héroe mantiene conversaciones, pero la palabra humana "exterior", le es indiferente, frente a la "celestial" frase musical que acaba de escuchar. Siente como un descenso metafísico, como un "ángel privado de las delicias del paraíso", que

"cae en la más insignificante realidad". Y todas sus reflexiones anteriores sobre la música como forma de comunicación concluyen de la siguiente manera:

Y así como algunos seres son los últimos testigos de una forma de vida que la naturaleza ha abandonado, me preguntaba si no sería la música el ejemplo único de lo que hubiera podido ser la comunicación de las almas de no haberse inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas. La música es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito (V, 278), (III, 258).

Se encuentra aquí la crítica proustiana al lenguaje hablado y escrito, que está ligado al hábito, a lo útil, al yo social. Esta crítica, indudablemente remite a textos bergsonianos de *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, *Materia y memoria* y *El pensamiento y lo movible*. Así como también remiten a Bergson, a estas obras y al famoso pasaje sobre el arte de *La risa*, en forma casi textual, los párrafos proustianos sobre la labor inversa que realiza el artista con respecto al hábito (151). Dice Bergson que la filosofía debe ensanchar la percepción:

Se me dirá que este ensanchamiento es imposible. Pues, ¿cómo exigir a los ojos del cuerpo o a los del espíritu que vean más de lo que ven? La atención puede precisar, aclarar, intensificar, pero no puede crear, en el campo de la percepción, lo que no se halle de antemano en él. Esa es la objección. Pero esta objección, queda, según creemos, refutada por la experiencia. En efecto, existen desde hace siglos ciertos seres cuya función es cabalmente ver y hacernos ver, lo que percibimos naturalmente: esos seres son los artistas (152).

Es la doctrina bergsoniana del arte como documento de la posibilidad de la metafísica, de la intuición filosófica, de la extensión de las facultades del percibir.

¿Cuál es la misión del arte, sino mostrarnos, en la naturaleza y en el espíritu, en nosotros y fuera de nosotros, ciertas cosas que no afectarían explícitamente a nuestros sentidos ni a nuestra consciencia? El poeta y el novelista que expresan un estado de alma, no lo crean de planta ellos mismos por cierto, pues sino advirtiéramos en nosotros mismos, hasta cierto punto, lo que ellos atribuyen a otros, no alcanzaríamos a comprenderlos. Por eso, a medida que ellos nos hablan, van surgiendo matices de emociones y de pensamientos que habrían estado representados en nosotros desde mucho tiempo, pero que permanecían invisibles, a manera de imagen fotográfica que no ha pasado por el baño que ha de revelarla. Y el poeta es ese baño revelador(153).

Distingue Bergson entre el arte y la pura fantasía. De la obra de maestros como Corot y Turner dice que es verdadera, porque hemos sentido algo de lo que estos pintores nos presentan, aunque sin darnos cuenta:

...Esa visión la aísla el pintor, y llega a fijarla tan fielmente en la tela, que después de verla, no podremos menos de percibir en la realidad lo que vió él mismo (154).

Estos pasajes de *El pensamiento y lo movible* continúan con la explicación de Bergson sobre por qué el artista puede efectuar una ampliación de la percepción. El artista, que ha sido tenido siempre por idealista, es en rigor, un "distráido". Su desapego de la realidad es lo que le permite ver más cosas en ella, pues nuestra visión ordinaria la empequeñece y vacía. No es una contemplación, sino que está regulada por nuestros intereses, por la búsqueda de lo útil, por lo práctico que es lo que hace el hombre que fabrica. Y con ello corresponden los conceptos, símbolos de la inteligencia abstracta. Es aquí donde justamente chocan el trabajo del hábito y el inverso del arte, en busca de una visión originaria del "corazón de una cosa" en su individualidad y no en lo que tiene de común con

otras y que es lo que registran los conceptos de nuestro lenguaje habitual. Como en Proust, en primera instancia, el arte debe deshacer, destruir, despejar la labor cristalizadora del hábito.

Pueden señalarse dos cuestiones diferentes, aunque vinculadas. La concepción del tiempo y la memoria de Bergson, cuya influencia, con respecto a Proust, cuestiona Poulet. Las diferencias señaladas por este autor y algunas declaraciones sobre la memoria involuntaria del mismo Proust (155), pueden limitar las afinidades pero no negar un marco de pensamiento establecido por Bergson. Por otra parte en *Materia y memoria* (156), Bergson se refiere a una memoria que repite y depende de nosotros y a una memoria que imagina, que es espontánea y caprichosa.

La otra cuestión concierne al arte específicamente. Allí el impulso bergsoniano parece haber sido más fuerte, como punto de partida de Proust, aunque, como hemos visto, haya otras influencias importantes, fuentes comunes y una elaboración personal, de acuerdo con la propia concepción de la lectura de Proust.

Si retornamos al último texto proustiano citado, no ya desde la perspectiva de la crítica al lenguaje usual y reparamos en la concepción con respecto a lo que la música no pudo ser, resalta la importancia de lo que efectivamente es y de lo que la convierte en representante de las otras artes para la reflexión estética. El héroe, ante la insignificancia general de las personas que hablan en el intervalo, sólo recuerda a su amada Albertina, a quien asocia con la frase tierna.

Se reanuda el septeto. Cada tanto reaparece una frase de la sonata, pero variada en ritmo y acompañamiento, por lo que es a la

vez, la misma y distinta, "como las cosas que vuelven en la vida" (V, 279), (III, 259). Se encuentra aquí la ley general de las resurrecciones metafóricas de la memoria inmanente en la música misma, en su modo de ser y revelada, también, por consiguiente, por ella. Las frases musicales aparecen y desaparecen como las reminiscencias de impresiones. Y como éstas, sobre todo, cada aparición, es y no es igual a las anteriores. Como las cosas de la vida, como las impresiones, hay en dos reapariciones de una frase algo común, una esencia que permanece y hay diferencias en las condiciones de su aparición. Claro está que por otra parte la función del olvido es mantener la impresión originaria tal cual fue vivida.

Las apariciones variadas, pero con una esencia común de la frase, recuerdan a la metáfora visual de *El puerto de Carquethuit* de Elstir, y anuncian la visión estético-gnoseológica de la metáfora literaria como un preciso instrumento de óptica, es decir del telescopio de la memoria que descubre las impresiones pasadas. La música también sintetiza y une, en el desarrollo formal, dos apariciones diversas de una frase, dos frases que se han desarrollado por un camino distinto y que sorpresivamente se convierten en una sola, en un encuentro. Pero también, en una frase musical resulta difícil comprender las afinidades que les asigna el pasado de un músico. Pero que sólo se encuentran en su obra como "divinidades familiares". Nuevamente se establece aquí una referencia a la importancia de la memoria y del recuerdo, en el origen de la composición musical. Las frases de Vinteuil se suceden y reaparecen como las reminiscencias y resurrección de las impresiones. El héroe reconoce varias frases que realizan una especie de ronda, protegidas

por un velo musical, que Vinteuil levanta en torno a ellas. Hay alguna que parece una danza, otra que recuerda a la sonata, una tercera, también de la sonata, casi irreconocible. Las frases atraen a otras, que una vez que son dominadas se incluyen en la "ronda divina". Todas estas frases son impresiones que reaparecen como las impresiones materiales de la memoria y han sido elaboradas artísticamente por la memoria del creador.

Esta representación de la memoria y su funcionamiento que aportan las frases musicales, no versa, sin embargo, sobre imágenes materiales de la vida y de la naturaleza, aunque pueda dar lugar a asociaciones evocadas en su interpretación, como es el caso del héroe, que considera que es un honor para Albertina estar asociada a una frase del septeto. Las frases se alejan para reaparecer. La tierna, que el héroe ve pasar hasta cuatro o cinco veces, sin poder conocerla y que, como la pequeña frase de la sonata para Swann, le resulta diferente de lo que ninguna mujer le había hecho desear, y le ofrece una felicidad que hubiese valido la pena lograr. Esta frase es una "criatura invisible cuyo lenguaje no conocía yo, pero entendía muy bien", (V, 280), (III,260) y es para el héroe "la única desconocida que jamás me fue dado encontrar" (V, 280),(III,260).

¿Qué quiere decir esto? El héroe ha experimentado en sus andanzas con muchachas impresiones que no ha podido conocer ni revelar. ¿Por qué entonces el énfasis puesto en esta frase? Quizá para acentuar un resto de desconocimiento y enigma en la naturaleza de la música; quizá para indicar que su sentido artístico no ha de dirigirse a la creación musical, sino a la literatura, quizá para representar con ella a todas las impresiones y verdades que

permanecen desconocidas y sin revelar en la discontinuidad, en el vacío de la memoria, o que ni siquiera han podido ser incorporadas a la memoria al pasar delante de nosotros, sin que logremos descubrirlas en su fugacidad, quizá para acentuar el terreno metafísico y sus dificultades que transita la música.

La frase tierna se esfuma y vuelve a ser la llamada misteriosa del principio. A esta se opone otra frase de carácter doloroso, "pero tan profundo, tan vago, tan interno, casi tan orgánico y visceral, que en cada una de sus reapariciones no se sabía si lo que reaparecía era un tema o una neuralgia" (V, 280), (III, 260). Los dos motivos se enfrentan entre sí, en un cuerpo a cuerpo de energías:

...libres de su ser físico, de su apariencia, de su nombre. Y teniendo en mí un espectador interior -despreocupado también él de los nombres y del particular- para interesarse por su combate inmaterial y dinámico y seguir con pasión sus pericias sonoras. Por fin triunfó el motivo jubiloso; ya no era una llamada casi inquieta lanzada detrás de un cielo vacío, era un gozo inefable que parecía venir del paraíso, un gozo tan diferente del de la sonata... (V, 280), (III, 260).

Compara el gozo, más que con un ángel de Bellini, con un arcángel de Mantegna, con lo que se advierte, que en toda la ejecución del septeto y los comentarios a que da lugar, la pintura, cuando aparece, no lleva un desarrollo independiente, sino que está asociada a la música. Y sigue el héroe:

...Pero ¿sería alguna vez realizable para mí? Esta cuestión me parecía tanto más importante cuando que aquella frase era lo que mejor podría caracterizar -porque rompía con el resto de la vida, con el mundo visible- las impresiones que a lejanos intervalos volvía a encontrar yo en mi vida como puntos de referencias, como piedras miliare para la construcción de una verdadera vida: la impresión que sintiera ante los

campanarios de Martinville, ante una hilera de árboles de Balbec (V, 280), (III, 261).

Es de destacar, en primer lugar, que la lucha de los motivos, es inmaterial, como corresponde al ser de la música, y ante un espectador interior, en la forma de comunicación señalada por la música. Para la obra en el espectador que así la recibe, quedan fuera ser físico, apariencia, nombres, todo lo que remite a la realidad habitual y utilitaria. La música se presenta como la más inmaterial de las artes, aquélla en que el artista destruye más plenamente el trabajo del hábito y aquélla en la que el receptor es llamado absolutamente a escuchar desde su espíritu, en sí mismo. Aquélla en la que se cumple más plenamente la crítica proustiana a Ruskin del prólogo de *Sésamo y lirios* (157): las lecturas importan si nos descubren a nosotros mismos, porque despiertan nuestro trabajo sobre nuestro propio espíritu individual y sólo el producto de este trabajo es verdaderamente nuestro, pues lo demás pertenece al autor leído.

La alegría del motivo jubiloso triunfante es supratemporal, es decir extratemporal. Lo que significa también, puramente artística, creadora de un artista. La alegría musical llama así a un artista nuevo. Por eso, el héroe responde que no la olvidará nunca, pero no sabe si será realizable en él. Y esta cuestión le parece importante, puesto que la frase jubilosa rompe con el resto de la vida y con el mundo visible, lo que solamente puede hacer en forma total la inmaterialidad de la música, y que no hace, al menos con esa plenitud ningún otro arte, ni siquiera la literatura, que transpone, aunque en equivalente espiritual, leyes mundanas y del amor. Por esta razón, la música es lo que mejor caracteriza a las impresiones, que, a

distancia de lejanos intervalos telescópicos, vuelve el héroe a encontrar, como los hitos para la construcción de una vida de artista. Se mencionan los campanarios de Martinville, impresión artística, sobre la que el héroe ha escrito un artículo aún no publicado, y una impresión indescifrable, la hilera de árboles, cerca de Balbec. Todavía no aparecen las reminiscencias propias de la memoria involuntaria, como la de la magdalena. Pero el significado es claro y fundamental: la música, que en principio es impresión y no recuerdo, caracteriza mejor todas las otras impresiones que llevan al arte y a la verdadera vida, porque es el arte de las impresiones puras, esenciales, y porque es el arte, como hemos visto, de las reminiscencias puras de la vida y del mundo.

La memoria de Vinteuil, la memoria del artista creador musical, parece así la dimensión más alta de la memoria humana, supera desde luego a la memoria voluntaria correspondiente al hábito y a la inteligencia abstracta del *homo faber*, pero también posibilita la elevación de la memoria involuntaria, a su alcance más artístico, esencial, espiritual, extratemporal.

La terminación de la obra va acompañada de la reflexión del héroe sobre la extrañeza de que la revelación más importante de su vida, "la aproximación más atrevida a las alegrías del más allá" (V,281), (III, 261), le fuera dada por el pequeño burgués de buenas costumbres, con quien se encontraba junto con su familia en Combray, en el mes de María, en un refuerzo de la distinción entre yo artístico y yo social. Y, posteriormente, la reflexión continúa, sobre el desciframiento de los jeroglíficos dejados por su padre, obra de amor de Mlle. Vinteuil y de su amiga, en un nuevo descenso de

la música a lo material. La acción de las amigas ha posibilitado al héroe la extraña llamada del septeto, la promesa de que existiría algo más realizable por el arte, pero no por el mero oficio o habilidad y que este algo más sería comunicable. Y la conciencia de que había algo más que el vacío de los placeres y del amor y de lo vano de la vida, le hacía pensar en que todo no había sido cumplido.

El análisis de la señorita de Vinteuil y de su amiga, muestra la persistencia del amor filial y la enajenación durante las profanaciones, al modo de "Confesiones de una muchacha", "Sentimientos filiales de un parricida" y "Avant la nuit" (158).

Lo que las amigas han permitido conocer es toda la obra de Vinteuil. Y entonces, se experimenta ante su primera obra, la sonata y algunas de sus frases, la misma sensación que ante las obras juveniles de Wagner, luego de conocer *Tristán*, *El oro del Rin* y *Los maestros cantores*: no se comprende como habían producido tanta admiración fanática. Pero hay que suponer -de otro lado- que melodías wagnerianas sin carácter o frases de Vinteuil, contenían ya, en muy pequeña proporción, y por eso mismo más asimiladas, algo de la grandeza original de las obras posteriores, que cuentan para nosotros retrospectivamente, pero que, por su perfección, tal vez no podían comprenderse cuando se gustaba de las anteriores. Estas, ofrecían un anticipo, un esbozo de las obras futuras, que sin embargo permanecían sin descubrir, inéditas, en sus antecesoras. Si sólo hubiese quedado de Vinteuil lo que había dejado completo al morir, no se habría conocido su verdadera grandeza, excepto por algunas partes de la sonata.

Su verdadera obra para nosotros hubiese quedado virtual, con el mismo desconocimiento de los universos a los que no llega nuestra percepción. Y así, Mlle. Vinteuil y su amiga, Charlus y Morel, el lado de Mèsèglise y el lado de Guermantes eran parte del azaroso atajo por el cual la humanidad podía conocer la obra del gran maestro.

El trabajo más importante sobre la génesis del septeto es el de Karuyoschi Yoshikawa: "Vinteuil ou la genèse du septour" (159). Según este autor, en *La prisionera*, Vinteuil, personaje modesto que ha aparecido en Combray, comanda todos los resortes novelescos del volumen. Sostiene Georges Piroué (160), que nada está dotado de tanta fuerza de organización como el septeto que reúne, en ausencia de sus creadores (Vinteuil, su hija y la amiga de su hija), a prácticamente todos los personajes centrales de la *Recherche*. Pensamos que puede trazarse una aproximación con la obertura de la *Recherche*, donde se muestran insinuados o en esbozos los temas y personajes de la obra. Según Pierre Costil (161), el septeto extrae de su despliegue (su orquestación) la mayor parte de los temas de la *Recherche*. Y Jean Rousset (162) explica que la oposición Swann-narrador tiene un valor simbólico y privilegiado en la búsqueda, esclarecida por la música, de una vocación perdida por uno y reencontrada por el otro.

Con respecto a la importante escena de Montjouvain, Yoshikawa señala que no tiene resolución en sí misma, sino más tarde con el trabajo de la señorita Vinteuil. Esta obra póstuma era, según el cuaderno 14, una obra científica de Vington, quien es un prototipo del futuro Vinteuil. Por otra parte el cuaderno 18, la primera versión de "Un amor de Swann", atestigua la existencia de un autor de

la sonata llamado Berget y Swann requiere datos sobre Berget y su obra. Pero lo que refuerza la separación Vington/Berget, ciencia/música, es que no existe el problema de identidad que Swann se plantea con respecto a Vinteuil. Y esta es la situación en las copias dactilográficas de *Swann* que Proust remite a Fasquelle y a la N. R. F.. Es posible preguntarse qué habría ocurrido si esta versión de 1911-1912 hubiese sido aceptada por sus presuntos editores. La *Recherche* habría tomado otro camino que el que hoy conocemos. La génesis demuestra que Proust se descubre como escritor a través de la realización de su obra. Solamente en mayo de 1913, al corregir las primeras pruebas de Grasset, es que Proust decide fusionar a los dos personajes y, al mismo tiempo, introducir la cuestión de la identidad de Vington. Es de notar, según el autor, que Proust denomina que Vinteuil al creador de la sonata, antes de su propia corrección en las pruebas por Vinteuil. Este aparece en las declaraciones de Proust sobre la transformación del personaje del músico (163). Entre 1912 y 1913, en el carnet 3, se va esbozando una nueva obra musical apoyada, según es habitual en Proust, en fragmentos de obras reales: fin de la sinfonía de Franck, frases y armonías frecuentes en el compositor belga (carnet 4), elementos fijos que componen el alma de Schumann y su motivo del niño que duerme (carnet 3), la grandeza sincera y patética de una frase de Schubert, frase de Schumann en el *Carnaval* de Viena (carnet 4). Proust cita también, según Yoshikawa, a Beethoven, Wagner y Chopin. En las primeras etapas de la obra de Vinteuil se nota su carácter de "metáfora literaria" y la falta de una descripción musical. Remite Yoshikawa a Jean Milly para el motivo de la frase a la vez literaria y musical (164). En el cuaderno 57 de

1914 se presenta un cuarteto de Vinteuil que se ejecuta en la biblioteca de la princesa de Guermantes, en lo que todavía es una *soirée*. La función de este cuarteto es hacer comprender al héroe que la esencia común de los recuerdos se realiza por el arte. Y aquí encontramos una descripción musical acorde con la demostración literaria y teórica (cuaderno 57). Proust ha hecho un montaje, que Yoshikawa demuestra, con los fragmentos de los músicos anteriormente citados (165). En el cuaderno 55 se produce un desplazamiento del cuarteto hacia la escena de la pianola de *La prisionera*. Y donde no había elementos novelescos, estos aparecen. El montaje de motivos musicales es más acabado y complejo. Luego, con la conversación literaria entre el héroe y Albertina, los motivos de la música de Vinteuil son expulsados de la escena de la pianola. No forma parte del objeto del artículo de Yoshikawa, el papel de Wagner, *Parsifal* y el "Encantamiento". Por eso estudia la génesis de la versión de 1910/11 los personajes anteriores, el surgimiento de Vinteuil, el cuarteto, sus influencias, la escena de la pianola, la conversación literaria, el septeto y no se refiere al papel de la música de Wagner en "La adoración perpetua", sustituida, luego del septeto de Vinteuil, por una reflexión puramente literaria en la escena de la biblioteca, que es otra cuestión que veremos más adelante.

Lo que ocurre, a nuestro criterio, es que la génesis del septeto de Vinteuil sigue una trayectoria creativa inmanente, propia del método de creación de obras artísticas imaginarias de Proust. La ejecución y descripción del "Encantamiento del Viernes Santo" de Wagner en "La adoración perpetua" no preveía la aparición del septeto de Vinteuil. Por el contrario la creación del septeto de Vinteuil,

con su función estructurante en la novela, hace innecesaria la presencia del "Encantamiento" en la escena de la biblioteca, aunque persista la iluminación a lo *Parsifal*. Por otra parte, la *Recherche* no tiene en sentido estricto una estructura musical, aunque los personajes y obras imaginarias creadas por Proust cumplen una función de estructuración, según lo entiende Jean-Yves Tadié (166).

*VIII-LA PIANOLA DE ALBERTINA Y UNA VUELTA A SWANN.**LA MUSICA Y LAS OTRAS ARTES: IMPRESIONES Y RENINISCENCIAS.*

Con motivo de las composiciones musicales que Albertina ofrece en la pianola, el héroe desarrolla una concepción de la relación entre música, impresión y recuerdo que importa la primacía de la impresión sobre la memoria involuntaria y la incompetencia de esta última, en la dimensión más profunda y metafísica de la música, la que concierne a las impresiones musicales más vagas, que nunca terminan de descifrarse y, por tanto, de fijarse. Esta posición implica, en este aspecto y más allá del septeto, un retorno a la situación originaria de Swann, en su primera audición de la sonata de Vinteuil.

Las frases musicales pueden ser desnaturalizadas en imágenes materiales por la memoria voluntaria y la inteligencia abstracta. Las asociaciones amorosas de las frases de Vinteuil con Odette y Albertina, muestran un ejercicio de la memoria involuntaria que no alcanza a la esencia de la música, pero en los desarrollos de las frases musicales y en las síntesis sorprendentes de caminos en los recuerdos de audiciones anteriores de una frase, obra o autor, mientras se está escuchando una composición, y, sobre todo, en el retorno de frases musicales que tienen una esencia común, como las cosas de la vida, la obra de la memoria involuntaria apunta a una dimensión más profunda de la composición musical. Pero hay un tercer nivel en esta estratificación musical proustiana, que es el que alcanza Vinteuil, cuando toma conciencia de su propia obra, la interroga y libera un acento original. De allí proceden las

impresiones musicales más profundas, que superan a la memoria involuntaria y colocan a la música más allá de todas las otras artes, como sostuvo Proust en su carta a S. Lemaire (167). Estas impresiones musicales no deben ser fijadas, pues es deseable que permanezcan en su vaguedad inmaterial. De este modo, el último gran texto de Proust sobre la música en la *Recherche* -sin ser incompatible con el septeto, en donde había frases desconocidas- hace reaparecer el pensamiento originario de Swann y prepara una nueva exposición sobre la concepción del arte, que se fundamenta en el arte literario, en la memoria involuntaria y en la posibilidad de la fijación de las impresiones.

Albertina en la pianola elegía piezas completamente nuevas o que había tocado pocas veces, pues sabía que lo que le interesaba al héroe, era lo que todavía permanecía obscuro. Las ejecuciones sucesivas ponían en funcionamiento la labor de la inteligencia, que al unir líneas fragmentarias de la construcción, que al principio parecía encerrada en la bruma, revelaba su naturaleza extraña a la música. El trabajo de modelación de lo informe producía alegría, al principio, al espíritu del héroe. La música que Albertina tocaba determinaba en el héroe una desigual visión de las diferentes frases; según que lograra aclararlas y comprender la construcción al unir sus trayectos, pero, a la tercera o cuarta ejecución, la inteligencia del héroe había descubierto todo lo que deseaba. Pero todavía no pasaba a otra obra, pues al disipar el misterio de una composición, la "labor nefasta" de la inteligencia dejaba, sin embargo, un provecho para la reflexión. Y cuando dejaba de escuchar una pieza había para el héroe un trozo menos de música en el mundo y una verdad más (V, 403-

407),(III, 371-375). La música es heterogénea a la inteligencia, lo que no puede sostenerse del mismo modo de las otras artes. Se pueden obtener verdades por la inteligencia, pero a costa de la suspensión del modo de ser de la música.

Muchas veces el héroe pedía a Albertina que tocara música de Vinteuil sin sufrir por sus celos. Lo que había permanecido en la música escuchada en La Raspelière, como apenas incipiente e inadvertido, presentaba ahora una forma deslumbrante. También podían distinguirse algunas frases disimuladas. Y otras que le habían parecido al héroe feas, al conocerlas bien, experimentaban una transmutación. Frases de otras obras eran reconocidas en las nuevas, como una de cierta *Variación religiosa para órgano* totalmente inadvertida en el septeto. Y aquellas frases del júbilo del mediodía de las campanas que había alejado al héroe de la obra, era lo que ahora más le gustaba. La dificultad en la recepción, que al principio producen las obras maestras, puede ser atribuida a una impresión original más débil o al esfuerzo para develarlas (V, 406), (III, 373). En otros textos, como se ha visto, Proust se decide por la última alternativa, pero esto, a su vez, depende del modo de ser de las obras maestras, que destruyen lo común del hábito y establecen un nuevo orden. Pero la importancia que le atribuye en este texto a la debilidad de la impresión inicial, prueba que todo el párrafo está encarado desde el punto de vista de las impresiones artísticas en general y de su modo de ser recibidas, y de las impresiones musicales sin recuerdo, en particular. La literatura también se presenta al lector como impresión, pero resulta de la retención espiritual de la memoria y de su elaboración artística, trabajo de traducción del

escritor (con recurrencias a la metáfora) y que determina la fijación de las impresiones originales. En suma, hay impresiones que se incorporan a nuestro espíritu y que son evocadas por la memoria involuntaria y luego se ofrecen como impresiones artísticas. Y hay impresiones artísticas que no son recuerdos, que no pueden fijarse y ni siquiera retenerse por el receptor.

En otro texto (V, 407), (III, 374-375), parece que el problema no es sólo el de la recepción de estas impresiones, sino también el de la relación del autor con las impresiones musicales más profundas. Y por una parte reaparece el motivo mediúmnico de la música, y por otra, la conciencia interrogativa del compositor sobre su propia obra, como responsable del acento musical propio. Debe recordarse la insistencia, durante el septeto, en la patria desconocida de dónde provienen estas obras musicales, que es justamente ignorada y no recordada por el maestro y sólo inconscientemente atisbada. Este sería pues, el nivel más profundo y metafísico de la música, más allá de los senderos recorridos por las frases, donde la música cumpliría con lo que las otras artes pueden hacer con el recuerdo. Pero en su nivel más específico y extratemporal, la música, por lo que hemos visto sobre el desconocimiento y la mera, aunque notable, aproximación a la verdad del propio autor, sólo nos puede responder hipotéticamente, dada también la imposibilidad humana de mayor profundización en su revelación. Nuestras capacidades tienen límites, el saber de la música se detiene, mientras ésta sigue su avance explorador. Ni la inteligencia en colaboración con la memoria voluntaria, que materializa o que estudia y transcribe musicográficamente, ni la inteligencia y la memoria involuntaria en

su penetración en lo imprevisible pueden alcanzarla. Por eso la profunda insatisfacción que depara al héroe el develamiento de verdades obtenidas de obras musicales, que "la labor nefasta de la inteligencia", aunque con provecho técnico y vital, extraña de su ser.

Lo que sentimos profundamente de la vida, lo sentimos como experiencia no conformada previamente por ideas, sino en una experiencia más básica, como la de las impresiones musicales. Esto puede relacionarse con la reivindicación proustiana de la exactitud de los juicios del escritor sobre música (en "A propósito de Baudelaire"), el elogio de la mala música y, en las cartas a Montesquiou y a Hahn, la reivindicación de su propia posición no profesional, es decir, no técnica que, sin embargo, le permite valorar grandes obras musicales. Y coincide también con los estudios de George Piroué (168).

El texto proustiano, por lo mismo, vuelve sobre dos hipótesis, que han estado ligadas en forma constante a la música. Y que por la música se extienden al arte en general. Estas hipótesis sobre la supervivencia del recuerdo como ser, y la muerte como nada, son las mismas que se había planteado el héroe cuando tomó conciencia, por la impresión involuntaria dolorosa posterior de la muerte de la abuela. Pero aquí, de acuerdo con las características del texto, que apunta a lo que veníamos tratando sobre lo específico musical, hay variantes:

...Dos hipótesis que se plantean en todas las cuestiones importantes: las cuestiones de la realidad del arte, de la realidad de la eternidad del alma; hay que elegir entre ellas; en la música de Vinteuil, esta elección se planteaba a cada momento bajo muchas formas. Por ejemplo, esta música me parecía cosa más verdadera que todos los

libros conocidos. A veces pensaba que esto se debía a que, como lo que sentimos de la vida no lo sentimos en forma de ideas, su traducción literaria, es decir intelectual, lo expresa, lo explica, lo analiza, pero no lo reconstruyó como la música, en la que los sonidos parecen tomar la inflexión del ser, reproducir esa punta interior y extrema de las sensaciones que es la parte que nos da esa embriaguez específica que encontramos de cuando en cuando, y que cuando decimos: "¡Qué tiempo más hermoso!, ¡qué hermoso sol!", no la comunicamos al prójimo, en el que el mismo sol y el mismo tiempo suscitan vibraciones muy diferentes. En la música de Vinteuil había también algo de esas visiones que es imposible expresar y casi prohibido contemplar, pues cuando al dormirnos recibimos la caricia de su irreal encantamiento, en ese momento mismo en que la razón nos ha abandonado ya, los ojos se cierran y, sin darnos tiempo a conocer no sólo lo inefable, sino lo invisible, nos dormimos (V, 406), (III, 373-374).

Este texto fundamental no deja ninguna duda sobre la superioridad ontológica de la música sobre las otras artes, incluida la literatura, de las que resulta distinguida. La hipótesis de la realidad del arte, se deriva de la música de Vinteuil, en la que la elección entre las dos hipótesis (lo que parece querer decir que la música acoge también la hipótesis de la nada), se plantea de diversas formas. Una de ellas, es que la música parece más verdadera que todos los libros conocidos, incluso los de ficción, es decir la literatura, aunque lo que se insinúa sobre ésta no corresponde a la posterior concepción proustiana.

La razón de esta mayor verdad nos conduce al eje del texto, que está dado por las impresiones y no por el recuerdo. La música reconstruye lo que sentimos en la vida tal como lo sentimos, es decir, sin desnaturalización alguna, pues los sonidos parecen tomar "la inflexión del ser" y reproducir de las impresiones del mundo y de la vida, ese aspecto interior, inmaterial, esencial, individual e

incomunicable sin la música, y aún con ésta, en cierto modo, incomprendible. La música es responsable de la embriaguez del éxtasis específico que solamente encontramos de cuando en cuando y que no comunicamos, pues los otros sentirían algo diferente.

George Steiner ha señalado con acierto la disposición de la poesía hacia la música y la admiración de los escritores románticos por el arte sonoro:

Pero ahora no quiero llamar la atención sobre la rivalidad, sino sobre el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. Es en la música donde el poeta espera la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente (169).

Steiner advierte que el anhelo de la sumisión de la palabra al ideal musical se presenta en forma más completa en el romanticismo alemán: Tieck, Novalis, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann. En estos escritores la concepción de la música como arte supremo "quinta-esencial" y de la palabra como "su preludio y servidora" adquiere su relevancia mayor e importancia técnica y filosófica.

Desde Hoffmann hasta el Adrián Leverkühn de Mann el artista es, arquetípicamente, un músico; pues es en la música, mucho más que en la palabra o en las artes plásticas, donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus

raíces en el inconsciente y en el centro faústico de la vida misma (170).

De acuerdo con la terminología adoptada por Henri Bonnet (171), puede afirmarse que hay verdades esenciales en la música (referidas a lo extratemporal), pero no verdades de la inteligencia en el mismo sentido en que *El tiempo recobrado* admite para la literatura, es decir leyes generales que la inteligencia obtiene por sí misma. Proust admite verdades de la inteligencia como consecuencia de la reflexión sobre obras musicales, pero no obtenidas directamente por la inteligencia en su observación de la vida. Y tampoco verdades descubiertas por la inteligencia que se incorporen como materiales de la obra, sino que sólo menciona verdades de la meditación sobre la obra, por el efecto artístico de la música.

La música reconstruye esencialmente la vida porque exterioriza la esencia de las emociones (como le ocurrió a Swann con su amor por Odette en la sesión Sainte-Euverte), de manera inmaterial, en un lenguaje sin palabras y lógica usual, puramente artístico. Y por eso, a su vez, despierta emociones tan fuertes que trasmutan los sentimientos vitales y los despojan de lo inesencial que puede haber en ellos. Pero este poder de la música no se separa de su extratemporalidad, no es un material complementario para la obra musical, sino la conexión de las impresiones sustraídas al tiempo con las emociones sensibles de la vida a las que ilumina. En cambio, el análisis de la música por la inteligencia descubre verdades técnicas y estructurales, pero contra lo que la música tiene de peculiar en su modo de ser y lleva consigo, por tanto, la anulación de la propia experiencia musical, que, en rigor, es una experiencia privilegiada

por Proust y que sirve de modelo para otras experiencias artísticas, aunque menor sea su alcance.

Pero otra manera en que la música plantea la hipótesis de la verdad del arte, es que en ella hay visiones de lo inexpresable e incognoscible teóricamente y quizás absolutamente. Esta fuerte afirmación proustiana de la importancia metafísica de la música y de la posibilidad de un "saber" que sobrepase los límites de las artes y de las ciencias, va acompañada, no obstante, de un límite necesario de ese mismo saber musical. La música llega más lejos, pero aún desde su apreciación, resultan improbables o imposibles, un saber absoluto, una intuición mística u otra forma acabada de develación de lo inefable. Proust se mantiene en una aproximación hipotética, ya que el saber que acompaña a la música es limitado y acentúa, en cambio, el valor de la experiencia musical. Pero, aún con este límite, la música es la experiencia más profunda y no teórica de lo que tradicionalmente se ha denominado metafísica. Por su parte la literatura aparece en este texto en las fronteras que Proust tratará de despejar, con su concepción del equivalente espiritual y de la memoria y las reminiscencias en *El tiempo recobrado*, pero que no impugnará esta superioridad metafísica de la música, sino que establecerá la posibilidad de la literatura de fijación de las impresiones, que no será lo propio de la música pero que estará inspirada por la música.

En el último texto citado de *La prisionera* (V, 406), (III, 373-374), por lo pronto la literatura expresa menos verdades que la música, pero se entiende que son verdades metafísicas y artísticas, mientras que en *El tiempo recobrado* hay verdades de distinto tipo

que manifiesta la literatura, entre ellas, las leyes generales de la inteligencia. Es que en el texto de *La prisionera* la reconstrucción literaria de la vida se aparta de su modo de ser y de nuestra manera de sentirla. La literatura explica, analiza, pero intelectualmente (lo que se liga a las críticas a las concepciones literarias falsamente realistas que Proust objeta con posterioridad), y no alcanza la dimensión metafísica posible en la música. Sin embargo, como hemos visto por las frases musicales de Bergotte, la idea cede lugar al sentir de la impresión. Todavía, pues, falta determinar la esencia de la literatura, su concepción legítima y su relación con la verdad.

Pero el texto continúa y saca otra conclusión importante que prosigue la visión del septeto:

...Cuando me entregaba a la hipótesis en la que el arte sería real, me parecía que lo que la música puede dar era incluso más que la simple alegría nerviosa de un hermoso tiempo o de una noche de opio, que era una embriaguez más real, más fecunda, al menos tal como yo lo presentía. Pero no es posible que una escultura, una música que da una emoción que sentimos más elevada, más pura, más verdadera, no corresponda a cierta realidad espiritual, o la vida no tendría ningún sentido. Así, nada más parecido que una bella frase de Vinteuil a ese placer especial que yo había sentido algunas veces en mi vida, por ejemplo, ante las torres de Martinville, ante ciertos árboles de un camino de Balbec o, más sencillamente al comenzar esta obra, bebiendo cierta taza de té (V, 406-407), (III, 374).

En rigor, encontramos aquí dos tesis. La primera establece la vinculación entre la realidad del arte (de la música especialmente) y la hipótesis de la existencia y posible inmortalidad del alma. No podría ser que lo que experimentamos en la música no tuviese

correspondencia en alguna realidad espiritual. Se advierten las resonancias de la concepción bergsoniana del arte como documento de la metafísica, a la que ya nos hemos referido. Esta tesis proustiana está condicionada porque podría ocurrir que la vida no tuviera ningún sentido. Sin embargo, las experiencias artísticas parecen tenerlo.

La segunda tesis ("nada más parecido") reestablece la vinculación entre la frase de Vinteuil y el placer especial de las torres de Martinville y la hilera de árboles de Balbec. Estas impresiones, como vimos, no han pasado por el recuerdo. Pero luego se agrega la reminiscencia de la magdalena. También es interesante la referencia a la escultura, que lleva principalmente a las iglesias de Combray, San Andrés del Campo, Balbec. Estas manifestaciones arquitectónicas y escultóricas, parecen ser consideradas con vínculos con la música.

Pero a continuación el texto señala la diferencia fundamental entre la impresión musical y la reminiscencia de la magdalena. Como la experiencia de la magdalena, que ya ha sido vivida y como sensaciones de luz, claros rumores, la música de Vinteuil enviada "desde el mundo donde compone", pasa con insistencia ante nuestra imaginación, pero demasiado rápidamente para que pueda ser aprehendida, lo que podría compararse también con "la seda embalsamada de un geranio". Y entonces aparece la diferencia fundamental.

...Sólo que mientras que ese algo vago puede, si no profundizarse, al menos precisarse en el recuerdo, gracias al punto de referencia de ciertas circunstancias que explican por qué cierto sabor puede recordarnos sensaciones luminosas, las sensaciones vagas que nos da Vinteuil, al venir no del recuerdo, sino de una impresión (como las

torres de Martinville), habría que encontrar, de la fragancia de geranio de su música, no una explicación material sino el equivalente profundo, la fiesta desconocida y animada (de la que sus obras parecían fragmentos dispersos, vidrios rotos de bordes escarlata), modos según el cual "oía" y proyectaba él fuera de sí el universo (V, 407), (III, 375).

La fugacidad de las impresiones musicales impide su elaboración y fijación. Pues la música llega al receptor como impresión y no como recuerdo. La experiencia de la magdalena ha podido ser vivida, en su apertura de un mundo infantil, por ser retenida y elaborada por la memoria involuntaria, en su tarea metafórica entre dos impresiones en busca "del punto de referencia", de lo común a ambas, la esencia fuera de tiempo. Esto no parece posible justamente para aquéllas impresiones musicales vagas, que han sido consideradas como las más importantes.

Sin embargo, los campanarios con que se compara a la música de Vinteuil han sido tratados literariamente por el héroe, que no ha dado de ellos una explicación material, sino un equivalente espiritual profundo. Llamativamente, ése es el artículo que el héroe desea ver publicado, lo que todavía no ha ocurrido. Cabe pensar entonces que las impresiones musicales, como los campanarios de Martinville, y todas las otras impresiones, pueden ser representadas en un equivalente espiritual literario, cuestión que se decidirá en la estética de *El tiempo recobrado*. Pero esto señala, entonces, la importancia del modo del ser del arte, la especificidad de cada arte (que Proust sostenía contra Ruskin desde *La Biblia de Amiens*) (172) y sobre todo la necesidad de una concepción de la literatura adecuada, es decir, no imitativa de la naturaleza aparente, de las relaciones cristalizadas por el hábito.

No obstante queda una cuestión sin aclarar: las impresiones vagas y profundas, que no se logran retener, y que son la dimensión más metafísica de la música, y que no pasan por el recuerdo previo a la literatura, ¿también podrán ser fijadas? La respuesta parece ser que no, si por fijadas se entiende que han pasado por el proceso de elaboración metafórica, originado en la preservación de la memoria, puesto que esto no ha de ocurrir nunca. Pero si en cambio, lo que se entiende, para estas impresiones, es que puedan aparecer en la obra literaria, sin explicación y aún sin comprensión o conocimiento alguno, como un estráto más que alcanza a esbozar el equivalente espiritual de la obra artística, la respuesta es positiva y se incluye en la concepción de la novela catedral de *El tiempo recobrado*. Y esto no puede ser de otro modo, porque es por la obra literaria que nos enteramos de su existencia y de ese nivel más alto, que no puede comprenderse desde la obra literaria, ni quizás desde ninguna otra manera, al que accede la música de Vinteuil.

El texto, justamente, concluye con una relación entre música y literatura. La prueba más auténtica del genio no es el contenido de la obra misma sino la cualidad desarrollada de un mundo único, que ningún otro músico ha podido revelar y esto ocurre también en la literatura. La monotonía de la obra de Vinteuil se compara con los grandes escritores, que no han hecho más que una sóla obra o que han presentado de diversas maneras una misma belleza, hasta entonces desconocida. Y el héroe coteja las frases tipo de Vinteuil y la unidad artística de toda su obra, con equivalentes en Barbey d'Aurevilly, en Thomas Hardy, en Stendhal, en Dostoyevski, en Tolstoi y en pintura con su dilecto Vermeer (V, 407-413), (III, 375-381).

Pero mientras el héroe explica las verdades que sobre el alma humana descubren los personajes de Dostoyevski, y su presentación de estos personajes, no por la causa, según el orden lógico, sino por el efecto, la ilusión que nos impresionó, como el pintor Elstir y como Mme. de Sèvigné, comienza a sentir ciertas dudas que muestran el carácter hipotético constante de su reflexión metafísica de la música.

Piensa en Vinteuil, pero en relación con la otra hipótesis, la materialista de la nada (V, 414), (III, 381). Del hecho de que las frases de Vinteuil pudieran parecer la "expresión de ciertos estados del alma análogos a los que sentí saboreando la magdalena mojada en la taza de té", nada le aseguraba que fuera legítimo inferir de la vaguedad de tales estados, una prueba de su profundidad y que, en cambio, podría concluirse solamente que todavía no habíamos sabido analizarlos, y por tanto, que no tenían más realidad que otros estados. A este argumento el héroe contrapone que la felicidad y el sentimiento de certidumbre cuando tomaba la taza de té o cuando respiraba en los Campos Elíseos, no eran una ilusión, sino una experiencia. Pero de nuevo la duda argumenta. Si se admite la profundidad de esos estados en la vida, con respecto a otros y su carácter inanalizable, "porque ponen en juego demasiadas fuerzas de las que todavía no nos hemos dado cuenta", el acento de la frase de Vinteuil, se asocia a estos estados porque es también inanalizable, pero esto no demuestra que tenga la misma profundidad. Como se advierte, Proust cuestiona aquí, primero la mayor profundidad de las experiencias del tipo de la magdalena, y en segundo lugar, la conexión fundamental música-impresiones-reminiscencias que sostiene

el significado y la función del arte. Y argumenta para la segunda cuestión nuevamente: la belleza de una frase musical, "parece fácilmente la imagen o, al menos, la pariente de una impresión inintelectual que hemos tenido, pero simplemente porque es inintelectual". Pero entonces, surge una nueva experiencia y una creencia basada sobre ella en respuesta: es nuestra creencia en el carácter especialmente profundo de ciertas frases obsesivas de algunos cuartetos y en "aquel concierto de Vinteuil". Como se ve, la argumentación se apoya fundamentalmente, en expresiones musicales, pero no despeja completamente la duda, no tanto en la conexión música y experiencias de reminiscencias e impresiones, sino sobre la prueba que el arte y fundamentalmente la música, puede ofrecer de la existencia espiritual del alma y, más aún, de su inmortalidad.

Pero hay también una relación de la música con el presentimiento de la muerte de Albertina. La semejanza entre el "zureo de las palomas" y el "canto del gallo" era tan profunda y obscura, como la de algunos motivos del septeto de Vinteuil. El canto de las palomas:

...era una especie de canto de gallo en tono menor que no se elevaba hacia el cielo, que no ascendía verticalmente, sino que acompasado como el rebuzno de un asno, envuelto de dulzura, iba de una paloma a otra en una misma línea horizontal, nunca se levantaba, nunca transformaba su queja lateral en aquella gozosa llamada que tantas veces habían lanzado el allegro de la introducción y el final (V, 434), (III, 400-401).

Este "zureo de las palomas" que no lleva su queja a la alegría produce en el héroe asociaciones con la muerte, aunque sólo más tarde pensará, como en *Manón* de Massenet, que únicamente con la muerte de su amada ha de descubrir la belleza de su alma.

Según Anne Chevalier, en la "Noticia" relativa a *Albertina ha desaparecido* para la edición de Tadié (173), en las versiones primitivas la partida de Albertina se asocia a motivos musicales, como una melodía de Schubert o un cuarteto de Beethoven, pero sólo a partir de 1915, Vinteuil y su obra comienzan a desempeñar una función unificadora.

Por otra parte, la relación de la música con lo extratemporal ha sido sugerida por Proust en textos de sus crónicas, así como también la captación de la experiencia musical de la vida tal como la sentimos en los cambios de nuestra sensibilidad. En "En el umbral de la primavera" (1912) (174), se refiere a sonidos que vienen de muy lejos y no obstante acabados como los conciertos de la orquesta del conservatorio. En "Rayo de sol en el balcón" (1912) (175), una frase de Schumann se asocia a los rayos que se posan en el balcón y que llevan a pensar "a la vez que en el instante presente en que brilla y en el instante pasado que nos recuerda, o mejor entre ambos, fuera del tiempo". En "Vacaciones de Pascua", (1913) (176), los días desiguales se ligan a los "cambios de tonos de nuestra sensibilidad, a nuestra musicalidad interior". Los días aparentemente parecidos se distinguen como un "motivo melódico" de otro completamente distinto, de modo que "contar los acontecimientos es hacer conocer la ópera sólo por el libro; pero si escribiera una novela, trataría de diferenciar las músicas sucesivas de los días".

IX-LA MUSICA EN "EL TIEMPO RECOBRADO"

TEORIA ESTETICA Y TEORIA LITERARIA.

En la "Noticia" correspondiente a *Le temps retrouvé* para la edición de Tadié, Pierre-Louis Rey y Brian Rogers consideran el origen de la estética de *El tiempo recobrado*. Los esbozos se encuentran en la novela inconclusa *Jean Santeuil*: los mecanismos de la memoria involuntaria, la búsqueda de una esencia común a dos fenómenos, la elevación de la esclavitud del presente, el sentimiento de una vida permanente. Por otra parte, en esa novela, también las únicas cosas bellas que podemos encontrar están en nosotros mismos. Según estos autores, entre 1903 y 1905 Proust encuentra en Ruskin una adoración de la belleza, pero según dice en el prólogo a *La Biblia de Amiens* Ruskin no sólo amó a la belleza por el placer que ella da, sino como una realidad infinitamente más importante que la vida. El término del itinerario del héroe, "La adoración perpetua", parece tener su origen en el clima religioso de *La Biblia de Amiens* y en una búsqueda a lo *Parsifal*. En el prefacio de *Sésamo y lirios*, Proust toma distancia con respecto a Ruskin al impugnar la concepción del filósofo inglés de la lectura y con ello abre camino a los futuros personajes de Bergotte, Elstir y Vinteuil, con la ley que los limitará en lo que pueden transmitirle al héroe. Lejos de ser absoluta, la belleza contenida en un libro no es más que la proyección de una visión interior que un yo individual ha sugerido a los otros. Preciosos jalones de *El tiempo recobrado* son las indagaciones de Proust sobre la función y la situación de la

meditación estética de 1908-1909: *El carnet de 1908* y el ensayo sobre Sainte-Beuve. Revisten particular importancia los trabajos destinados a Rembrandt, Gustave Moreau, Monet, Chateaubriand, todos de los cuadernos de *Contre Sainte-Beuve*. Y la captación de lo que se presenta al fondo de la conciencia para la obra de arte, de acuerdo con el *carnet de 1908*. Aquí se establece la necesidad de atravesar una región intermedia entre nuestros yos obscuro y exterior y que sólo llega por una iluminación, mientras que esta inaccesibilidad de nosotros para nosotros mismos, esta distancia interior es la muestra de su valor, según el *Carnet de 1908* (177).

Rey y Rogers analizan posteriormente la puesta en forma de la novela entre 1909 y 1911: el cuaderno 51 que es el último de los cuadernos Sainte-Beuve y el primero de los cuadernos de *El tiempo recobrado* (los otros son el 58 y el 57). Lo que en el cuaderno 51 era una *soirée* se transforma en el cuaderno 58, de fines de 1910, en la *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, donde se escucha el primer acto de *Parsifal*, en relación con el acceso del héroe a una suerte de Grial. En el cuaderno 57, Proust no advierte que sitúa el "Encantamiento del Viernes Santo" equivocadamente, pues corresponde al tercer acto de la obra. Pero se confirma el valor simbólico de la obra elegida. El éxtasis del héroe de Wagner aparece como una prefiguración del narrador en éxtasis ante las revelaciones que le dan acceso a la Obra. Entre las modificaciones ocurridas desde 1911 aparece el cuarteto de Vinteuil, en vez de la música de Wagner. Posteriormente, Proust transforma la obra de Vinteuil en sexteto y transfiere su ejecución a *La prisionera* y el fragmento escuchado desde la biblioteca deja de ser identificado. Al suceder a la

literatura y a la pintura, la música continúa siendo la última etapa del aprendizaje estético del héroe. Las diferencias entre Swann y el héroe se van acentuando y, si ambos gozan de los placeres del amor, de la pintura y de la música, son separados por una innegable voluntad de pasar de la sensación estética, al conocimiento de sí mismo. Y concluyen estos autores en la coincidencia de sentido de revelación entre *Parsifal* y la elevación a la creación proustiana, es decir a la Obra (178).

Antes de estudiar la doctrina estética de *El tiempo recobrado* parece conveniente establecer algunas conclusiones que se han obtenido sobre la música. Su valor depende de su trato con lo desconocido. Permite descubrir verdades metafísicas, artísticas y metaartísticas (sobre el significado del arte). Pero las verdaderas provechosas que descubre la inteligencia sobre la estructura de las obras musicales son conseguidas a costa de la música misma y de su estrato más profundo de impresiones. Por lo que hay, entonces, una constante insatisfacción en el develamiento que lleva al conocimiento de la música, ya que el alcance metafísico es necesariamente incompleto y, además es perturbado por el trabajo de la inteligencia en su análisis de la obra. Es que nuestras capacidades no acompañan el recorrido de la música y nuestro saber se detiene por este camino sin entender. No pueden comprenderse las impresiones musicales más importantes en su esencia y en sus niveles más profundos. Hay por lo menos dos acepciones diversas de inteligencia: en un caso, apoyada en la memoria voluntaria, conduce a la musicografía, a una traducción intelectual ajena al ser de la música; en el otro, apoyada en la memoria involuntaria, efectúa descubrimientos sobre el arte y la vida

pero tampoco alcanza a la música en su estrato superior. La música es el arte para las otras artes, para que éstas puedan conformarse como tales, pues hace que las otras artes puedan llegar a ser. La forma como esto se concreta es la revelación a los posibles artistas. La esencia de la música debe verse en la fugacidad intrínseca a lo extratemporal, que constituye a las artes, pero que también insinúa un camino difícil de explorar y quizás inexplorable. La vaguedad es constitutiva de la música pues se funda en su alcance metafísico. La emoción, la experiencia musical es nuestra aproximación más legítima al modo de ser de la música, sea una obra maestra o "mala música". Esta experiencia proporciona una comprensión prereflexiva del arte que no puede explicitarse y que se recibe como un llamado a la praxis artística.

El tiempo recobrado presenta un desarrollo de la concepción del arte en un sentido más general que la que se expone en los textos sobre música de *La prisionera*. La diferencia fundamental es que es una estética del arte literario y desde allí del arte en general, puesto que la vocación del héroe cuya historia se narra, es la de escritor. Y en cambio, en *La prisionera* se trata de la especificidad de la música que en su modo de ser incluye la revelación del sentido del arte.

Las dudas sobre la verdad de la literatura y las condiciones de observación y dotes para la literatura del héroe, son renovadas con el *pastiche* Goncourt (VII, 27-44), (III, 709-723). La vida puede degradar el prestigio de la literatura memorialista, que da valor e importancia a personas y cosas que parecen no tenerlo pero, por otro lado, la literatura jerarquiza a la vida, al darle consistencia a lo

que por sí sólo no la tiene. Sin embargo, quedan pendientes las cuestiones de la relación entre vida y verdad y literatura y verdad.

Es decir, que el itinerario del héroe en *El tiempo recobrado* comienza con su rechazo de la literatura por falta de dotes personales o por tener la literatura menor realidad que la que le había otorgado. La cuestión de la realidad del arte a la que nos había llevado la música, es resuelta contra la música, a favor de la hipótesis negativa y materialista.

Pero el héroe sabe que persiste en él un yo, un personaje que busca la esencia, que despierta ante la conexión de dos sensaciones que encierran una esencia común. La literatura del tipo del *pastiche* Goncourt no es la verdad literaria, pues dignifica en la vida lo que no es esencial sino aparente, habitual y social. Mas aún así descubre nuevos aspectos de las personas como el valor de Verdurin como crítico. De todos modos, el problema no es, pues, que la literatura pueda constituir la verdad de la vida, sino la concepción de la literatura que va a cumplir esta función.

El panorama del héroe se vuelve sombrío, con internaciones, muerte y decadencia de amigos, prostibulos dolorosos y sonos wagnerianos de guerra. Pero, cuando parece convencido de su incapacidad literaria, decide concurrir a un concierto social (síntesis ambigua de música y sociedad) en lo de la princesa de Guermantes. El héroe ha podido comprobar que sus evocaciones voluntarias de Venecia no sirven, son como fotografías. En cambio, desde que desciende del coche comienza a tener experiencias de reminiscencias, de resurrecciones (VII, 212-237), (III, 865-888): las lozas del pavimento que le recuerdan San Marcos y Venecia; el ruido

de una cuchara que le recuerda el de un martillo en un tren, desde el que contempló árboles que nada le habían dicho, la servilleta almidonada que le recuerda otra servilleta de Balbec, el mar y el gran hotel. Y, posteriormente, ruidos de la cañería que vuelven a recordarle Balbec, un ejemplar de *Francois le Champi*, que desprende su yo infantil de aquella noche fatal en que su madre se lo leyera. Más tarde aún, el reconocimiento de personajes máscaras que ya no son lo que habían sido y es menester recordarlos en su pasado para reconocerlos y nombrarlos en el presente. Y finalmente, el ruido de la campanilla que anunciaba en Combray la llegada de Swann y que escucha el héroe durante la reunión de la princesa de Guermites pero cada vez más en su interior (VII, 419-421), (III, 1044-1047).

En la comprensión de estas experiencias es necesario distinguir: 1) la aparición involuntaria de ciertas sensaciones; 2) la asociación con recuerdos preservados por el olvido, es decir la reunión con otra sensación común, pero pasada, como ocurrió con la magdalena; 3) el develamiento de su significado profundo, lo que el héroe no había hecho hasta esta reunión en lo de la princesa de Guermites, ni siquiera para la reminiscencia de la magdalena. Esta develación importa el descubrimiento de la esencia común, de la extratemporalidad, y de la posibilidad de la recuperación del tiempo por la obra de arte; 4) tanto con respecto a las sensaciones (reminiscencias e impresiones profundas y vagas), cuanto con respecto al develamiento, el héroe vuelve a recordar a las últimas obras de Vinteuil. Estas le han parecido la síntesis de todas esas experiencias, incluidas ahora también las del tipo de la magdalena (VII, 213), (III, 866). Y, con respecto a la develación del tiempo y

del arte, insiste en la llamada para Swann de la sonata (que éste confunde con el amor), y del septeto y las últimas obras para él (que Swann, su precursor, no pudo conocer, pero que quizás no hubieran sido suficientes para convertirlo en artista de no haber tenido fuerzas para ello) (VII, 225), (III, 877-878). Las obras de Vinteuil también han revelado al héroe la realidad del verdadero arte y su posibilidad de realizar una obra de arte (más lo primero que lo segundo).

Por otra parte, el descubrimiento de la esencia común es posible porque la memoria involuntaria retiene la impresión tal cual fue, con el mundo que la hizo posible y con las otras sensaciones vinculadas a ella y, sobre todo, con el yo que el héroe había sido entonces. En rigor, pues, no se trata de una experiencia presente y de una sensación pasada, pues esta última reaparece tal cual es, es decir, no como pasada (modificada por nuestra historia posterior y nuestro presente) y se une a la sensación actual. Por tanto, la esencia común descubierta, no es ni presente ni pasada, sino sustraída al tiempo, extratemporal, tiempo en estado puro. Por ello, mientras el héroe experimenta el gozo profundo de la esencia extratemporal, sin ninguna prueba o argumento nuevo (es decir por mérito exclusivo de su experiencia), desaparecen sus dudas sobre la realidad del arte y su angustia ante la muerte. Pero este yo extratemporal y esta captación de la esencia, no sólo son posibilidades por el modo de ser temporal del hombre, sino que son fugitivas, no permanecen y por consiguiente, retorna el tiempo en su función destructiva (como en la escena posterior de las máscaras). El descubrimiento de la esencia común de las sensaciones y lo

extratemporal así revelado, deben ser fijados, pues, en una obra artística, que es el único medio para ello, ya que es la forma de llegar al espíritu, de sometimiento a la realidad interior, de indagación de lo cualitativamente individual de cada mundo personal. Y, fundamentalmente, el arte realiza esta fijación de las impresiones retenidas como tales y reunidas en una esencia común por la memoria involuntaria, por el equivalente espiritual, un recurso formal específico.

Estas indagaciones se fundamentan en la distinción entre memoria voluntaria e involuntaria (VII, 216-217), (III, 869-871). Así, luego de las fallidas evocaciones de Venecia, se rechaza la memoria voluntaria y sus posibilidades, para confrontarla con la involuntaria de las revelaciones (las lozas del pavimento efectivamente nos presentan a Venecia). Las resurrecciones involuntarias nos dan una certidumbre suficiente frente al recuerdo voluntario que repite la imperfección de la percepción exterior, que conduce a una concepción imitativa de la literatura. En cambio, la memoria voluntaria se liga al trabajo del espíritu y a la verdad literaria. En el sabor de magdalena no están incluidos en forma lógica los motivos de la alegría del héroe. Sólo la memoria involuntaria -no conocida por los llamados escritores realistas- puede llevarnos al goce del instante de la vida que revelan las impresiones, libres de lo que hay de defectuoso en la percepción exterior, esto es, puras e inmateriales, pues la percepción grosera se interpone entre el espíritu y la realidad, pero una vez que las impresiones de las cosas llegan a nuestra memoria, se vuelven inmateriales.

Swann había podido comprobar la diferencia entre los días de sus amores con Odette, tal como los recordaba voluntariamente, y tal como habían sido, en los recuerdos y asociaciones en que se sumía, al escuchar en el salón Sainte-Euverte la sonata de Vinteuil, pues esta última reminiscencia, provocada por la música, traía consigo al yo que era entonces y a su verdadero dolor (VII, 216), (III, 869).

La crítica de la memoria voluntaria se apoya, pues en su uniformidad, en que retiene lo que todos saben y nada importa, en que depende de la inteligencia razonadora, en que separa de los recuerdos las cosas y las personas con que originariamente estaban asociados. De allí la falsedad del arte imitativo :

...A lo sumo notaba accesoriamente que la diferencia que existe entre cada una de las impresiones reales -diferencias que explican que una pintura uniforme de la vida no puede ser parecida- depende probablemente de que la menor palabra que hemos dicho en una época de nuestra vida, el gesto más insignificante que hemos hecho iba acompañado, llevaba en él el reflejo de cosas que, lógicamente, no eran suyas, que fueron separadas de él por la inteligencia que no tenía nada que hacer con ellas para las necesidades del razonamiento, pero en medio de los cuales -aquí reflejo rosa de la tarde sobre la pared florida de un restaurante campestre, sensación de hambre, deseo de mujeres, placer de lujo; allí volutas azules del mar mañanero envolviendo unas frases musicales que emergen parcialmente de él como hombros de las ondinás- el gesto, el acto más sencillo permanece clausurado como en mil vasos cerrados cada uno de los cuales estuviera lleno de cosas de un color, de un olor, de una temperatura absolutamente diferentes: sin contar que estos vasos, dispuestos en toda la altura de nuestros años en los que no hemos dejado de cambiar, aunque sólo sea de sueño y de pensamiento, están situados en alturas muy diversas y nos dan la sensación de atmósferas muy variadas (VII, 216-217), (III, 869-870).

La memoria involuntaria, que recorre distancias grandes de años, se funda en una propiedad positiva del olvido, que permite su intermitencia y discontinuidad: es que el olvido mantiene inconscientes en nuestro espíritu a las impresiones, a los recuerdos como tales, sin modificarlos desde el momento presente, es decir, que los aísla.

Por otra parte, la naturaleza de las impresiones es doble: se da "medio envainada" en las cosas, y éste es su aspecto objetivo, exterior e incognoscible; por otro lado es constituida y proyectada por el espíritu, que es donde se vuelve cognoscible para nosotros (VII, 241), (III, 891). De acuerdo con una tradición filosófica kantiana, la realidad es constituida por el espíritu, pero sobre la base de las impresiones. Estas son para el artista como la experimentación para el investigador, pero con la diferencia de que en el sabio el trabajo de la inteligencia precede y en el escritor viene después (VII, 228), (III, 880). Se advierte que hay en Proust diversos sentidos de "inteligencia": por lo pronto una inteligencia abstracta y otra meditativa. Y que esta última adquiere importancia para el artista. Pero no hay, pues, relativismo ni subjetivismo extremos en Proust. Si bien se destaca cierto idealismo y el carácter puramente mental de la realidad que manifiesta el sueño, toda la constitución subjetiva no impide que el objeto posea su cualidad (VII, 267), (III, 913). Esto acerca mucho más a Proust a la aproximación fenomenológica de Biemel (179) que a la de Sartre (180), quien pretende que la intencionalidad de la conciencia descubre las cualidades en las cosas mismas, lo que no ocurre según él en Proust.

Otros pensamientos proustianos reivindican también aspectos

idealistas. La materia es indiferente, porque el pensamiento puede poner en ella todo (VII, 263), (III, 910) y la percepción es errónea porque pone todo en el objeto cuando todo está en el espíritu (VII, 265), (III, 912).

A propósito de las interpretaciones fenomenológicas, François Vezin ha testimoniado el interés de Heidegger por Proust y la lectura de Husserl de la obra proustiana. Husserl admiraba los análisis extremadamente precisos y ricos desde el punto de vista fenomenológico. Según Vezin, Husserl se refería a la riqueza de descripción de un universo que es el de la conciencia. Y agrega que el principal interés fenomenológico de la obra de Proust reside en un análisis de la conciencia que presenta una cierta idealidad de los estados de la conciencia, de los sentimientos, de la vida íntima de los seres. Y también de realidades propias de la vida del espíritu que no se encuentran en la vida material concreta, como la realidad del recuerdo y de la obra de arte, pero que tienen existencia y consistencia. La idea de Proust según la cual el arte es lo más real es interpretada por Vezin como que las emociones y las creaciones artísticas pertenecen a una región ontológica específica y es considerada por este filósofo muy fenomenológica. Más que seguir a Bergson, Proust acompaña a Husserl. Tanto Husserl como Proust han sido acusados de platonismo. Y el gran encuentro es el primado de la subjetividad. Desde la primera frase de la *Recherche* se penetra en la conciencia del narrador, que no es nunca quitada y desde allí se ofrecen descripciones en el sentido de la intencionalidad husserliana. Toda la obra de Proust está escrita y pensada desde el

universo de la conciencia, susceptible de abrirse indefinidamente (181).

Según Vezin las descripciones fenomenológicas de Sartre en *Lo imaginario* y de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* tienen un estilo de análisis influido por la lectura de Proust. Cuando Proust se refiere a la sonata de Vinteuil y utiliza el término "idea", despierta resonancias más husserlianas que platónicas, ya que reenvía siempre al dominio de la conciencia, del ego, de la subjetividad. Por otra parte, el análisis proustiano de la fotografía puede compararse con el de Sartre de la imagen. Fundamental resulta la estrecha asociación entre tiempo y conciencia en Proust y en Husserl (en las *Lecciones sobre la conciencia inmanente del tiempo*). Para Proust, si el tiempo perdido se reencuentra es por su capacidad de resurgir, que revela que no es nunca enteramente pasado. Este, el pasado, no evoca lo que está detrás de nosotros, sino lo que que resta delante de nosotros y no pierde así la dimensión del advenir. A partir de la concepción de Descartes del ego, la posición de Proust señala un punto límite y, por otro lado un giro en cuanto a la concepción del tiempo (182).

Morrison y Stack también destacan las afinidades entre Proust y Husserl. La rememoración proustiana lo lleva de los yos fenoménicos al yo esencial, por lo que cumple una función análoga a la reducción trascendental fenomenológica. El mundo proustiano es un "mundo vivido", relativo a la constante consciencia del narrador que busca descubrir el significado para materializarlo en la obra artística concreta (183).

Jean-Pierre Richard, en *Proust et le monde sensible* (184), desde la tradición de Bachelard y de la fenomenología, sostiene que en el mejor de los casos (Poulet, Picon, Rousset, Genette, Deleuze) la crítica proustiana habla de la obra, más que del mundo sensible evocado, inventado en esta obra. Richard estudia la materia, el sentido, la forma. La magdalena, los campanarios, los espinos, etc., son objetos hermenéuticos, cuyo sentido hay que descifrar. En las diferentes epifanías de la "pequeña frase", se asiste al nacimiento del sentido.

Con todos estos desarrollos, se puede responder a la pregunta sobre la verdadera literatura, que había quedado pendiente luego del *pastiche* Goncourt. No es la supuesta literatura popular, ni la patriótica, ni la de notas, ni el falso realismo. Estas orientaciones no son espejo del espíritu, ni captan la esencia, ni revelan lo extratemporal. Son, en cambio, reflejo de las apariencias sociales y de los aspectos superficiales y utilitarios, fijados por el hábito, la inteligencia abstracta y las pasiones. Simplemente un desecho de experiencia, que, y en esto consiste el error fundamental, ha separado a las sensaciones del pasado, de sus características originarias, y ha introducido un orden causal lógico, que responde a las necesidades prácticas (185). Los verdaderos artistas, como Chateaubriand, Gerard de Nerval, Baudelaire, han buscado las reminiscencias en los únicos paraísos que existen: los perdidos. Y el trabajo del artista, tiene, como en Bergson, un aspecto destructor, inverso al trabajo del hábito, para encontrar la verdad de las impresiones originarias y la esencia común a dos sensaciones. Despejado el hábito y la imagen cristalizada de la realidad que

proporciona, debe el artista unir dos sensaciones en una metáfora, que como instrumento de óptica y de conocimiento tiene la precisión y la verdad para la ficción, de la ley causal para la ciencia (VII, 246-247), (III, 896-897); (VII, 238-239), (III, 889-890).

Mario Presas ha estudiado la función cognoscitiva del uso poético del lenguaje, según las ideas de los últimos trabajos de Ricoeur. Y ha vinculado esta cuestión con la "*función descubridora e inventiva de la metáfora*" advertida por Proust, en el texto a que se acaba de hacer referencia (186).

Proust es consciente de las dificultades que plantea el equivalente espiritual para poder espejar el libro interior del espíritu ante el que el artista no es libre. La obra, en este sentido, es traducida por el artista con su esfuerzo, pero es absolutamente suya, y los otros universos artísticos no le pertenecen y sólo pueden dar motivo a una iniciación en el propio espíritu, como ya viéramos en los trabajos sobre Ruskin.

Por ello, la literatura presenta en sus obras maestras un universo cualitativamente único para un lector, que mientras no penetre en sí y cree, quedará reducido a mero aficionado o *amateur*, esbozo primitivo del artista; pero que, por otro lado, es el lector de sí mismo y la verificación de la verdad de la obra. Más aún, el lector legítimamente pone el cristal según el cual va a interpretar la obra literaria (VII, 263-264), (III, 910-911).

La preocupación por la materia constitutiva de la obra de arte, lleva también a distinguir aquello que debiera espejar. Como también hemos visto, pero ahora con más precisión, Proust, distingue entre reminiscencias e impresiones oscuras, que pueden tratarse a la

manera de las reminiscencias, como "aires musicales que nos vuelven sin haberlos oído nunca" (VII, 225-228), (III, 878-880). En *Matinée chez la princesse de Guermantes*, todas las epifanias son presentadas como aires musicales (187).

Estas impresiones contienen esencias extratemporales y nosotros -puede interpretarse que Proust lo entiende así- podemos conocerlas, suponiendo una aparición anterior. Pues como sostiene Santayana (188), es propio de Proust que para comprender una esencia, ésta deba darse más de una vez. Además las impresiones y las reminiscencias son involuntarias, espontáneas y llevan a lo espiritual e inmaterial. La posición de las impresiones musicales obscuras y profundas, que hemos encontrado en los textos sobre música de *Por el camino de Swann* y *La prisionera*, puede entenderse mejor, con estos nuevos aportes proustianos. Podemos interpretar que para Proust estas impresiones musicales son conservadas en la memoria involuntaria, aún sin descifrar y en su vaguedad y confusión fundamental, a pesar de que originalmente, no provengan del recuerdo. De otro modo no sería posible que aparecieran siquiera presentidas en el equivalente espiritual de la obra literaria.

En síntesis encontramos, para Proust, en relación con las impresiones musicales obscuras y profundas, las distinciones y desarrollos siguientes:

- a) sensaciones: reminiscencias e impresiones.
- b) retenemos algunas impresiones.
- c) algunas igualmente se pierden.
- d) las otras penetran en nuestro espíritu, aunque no provengan del recuerdo originariamente.

e) podemos por el olvido aislarlas, para que queden en nuestro inconsciente y reaparezcan espontáneamente.

f) pueden perderse definitivamente en la memoria y no ser recuperadas.

g) podemos, a pesar de recordarlas, no descifrarlas, como los árboles de Balbec, durante el paseo con la señora de Villeparisis, que nunca se comprenden en su significado.

Si las cosas en cuanto las percibimos, pasan a ser algo inmaterial, el escritor debe dirigirse hacia ellas, es decir hacia sí mismo. Mas la preservación por la memoria no impide que el discurso interior se vuelva oblicuo, y el esfuerzo del escritor consista en enderezarlo hacia la primera impresión, hacia la originaria, única garantía de verdad. Hay aquí resonancias de la distinción de Hume entre impresiones e ideas (189).

Es conveniente destacar la diferencia entre impresiones y verdades de la inteligencia (que constituyen el tercer material de la obra literaria y artística en general). El libro interior de signos desconocidos es el único dictado por la realidad y el que el escritor debe traducir sin arbitrio, porque lleva la huella de la impresión que nos ha hecho la realidad. Desde ese libro interior el artista reconstruye la realidad y la vida. Las ideas de la inteligencia sólo tienen una verdad lógica, como en Hume las relaciones entre ideas. La impresión es el criterio de verdad. El trabajo del escritor es descifrar lo que no está claro, lo que debe buscar en él mismo con su esfuerzo y en la obscuridad de lo desconocido hasta entonces (VII, 228), (III, 880).

Las impresiones, como las reminiscencias, se presentan como caracteres jeroglíficos, que no pueden ser elegidos a nuestro antojo y que no pueden alcanzar su verdad sin desciframiento. Esto no rige para las verdades de la inteligencia:

...Pues las verdades que la inteligencia capta directamente con toda claridad en el mundo de la luz plena tienen algo de menos profundo, de menos necesario que las que la vida nos ha comunicado sin buscarlo nosotros en una impresión material por que nos ha entrado por los sentidos, pero en la que podemos encontrar el espíritu. En suma, tanto en un caso como en otro, trátase de impresiones como la que me produjo ver los campanarios de Martinville, o de reminiscencias como la de la desigualdad de las dos lozas o el sabor de la magdalena, había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte? (VII, 226), (III, 878-879).

Mientras que el libro interior de signos desconocidos se compone al parecer de signos en relieve, "que mi atención explorando mi inconsciente, iba a buscar, chocaba con ellos, los contorneaba, como un buzo" (VII, 227), (III, 879), requiere una lectura para la que no hay regla alguna, pues consiste en un acto de creación personal. Y no hay temas profundos, el arte reconstruye exactamente la vida desde verdades halladas en nosotros mismos y al asignar y restituir el sentido a los menores signos que nos rodean. En oposición las verdades de la inteligencia carecen de profundidad porque no han sido recreadas.

Y sin embargo, como las impresiones que nos traen fuera del tiempo la esencia común son raras e intermitentes, no puede

conformarse sólo con ellas la obra de arte. De ahí que las verdades de la inteligencia referidas a las pasiones, a los caracteres, a las costumbres se incorporen como materiales de la obra literaria y sean, en rigor, la vida pasada del héroe. De modo que esta vida podía y no podía ser caracterizada como una vocación. No podía puesto que la literatura no había desempeñado ningún papel en ella; y podía porque recuerdos, signos e ideas de la inteligencia constituirían el material de la obra literaria. Por eso:

La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven porque no intentan esclarecerla. Y por eso su pasado está lleno de innumerables clichés que permanecen inútiles porque la inteligencia no los ha "desarrollado". Nuestra vida es también la vida de los demás; pues, para el escritor el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo, diferencia que, si no existiera el arte, sería el secreto eterno de cada uno. Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un sólo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito y muchos siglos después de haberse apagado la lumbre de que procedía, llamárase Rembrandt o Ver Meer (sic), nos envía aún su rayo especial (VII, 246), (III, 895-896).

Los textos de Proust que destacan la importancia de las impresiones como signos, han llevado a Gilles Deleuze (190) a recusar las interpretaciones que se fundamentan en la concepción proustiana de la memoria. Para este filósofo lo fundamental es el aprendizaje

temporal de los signos: signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor, signos sensibles materiales y signos esenciales del arte, que transforman a todos los demás. Obra crítica de la filosofía es la novela de Proust: "no hay logos, sólo hay jeroglíficos" (191). Pensar es interpretar, traducir:

Existe una visión del mundo proustiana. Se define primeramente, por lo que excluye: ni materia bruta, ni espíritu voluntario. Ni física, ni filosofía. La filosofía supone enunciados directos y significados explícitos, surgidos de un espíritu que requiere lo verdadero. La física supone una materia objetiva y sin ambigüedad, sometida a las condiciones de lo real. Hemos errado al creer en los hechos, sólo existen los signos. Hemos errado al creer en la verdad, sólo hay interpretaciones. El signo es un sentido siempre equívoco, implícito e implicado. "Había seguido en mi existencia una marcha inversa a la de los pueblos que utilizan la escritura fonética sólo después de haber considerado los caracteres como una sucesión de símbolos". Lo que reúne el aroma de una flor y el espectáculo de un salón, el gusto de una magdalena y la emoción de un amor es el signo, y el aprendizaje correspondiente. El aroma de una flor, cuando significa, rebasa -a la vez- las leyes de la materia y las categorías del espíritu. No somos ni físicos ni metafísicos: hemos de ser egiptólogos. Pues no hay leyes mecánicas entre las cosas, ni comunicaciones voluntarias entre los espíritus. Todo está implicado, todo está complicado, todo es signo, sentido, esencia. Todo existe en estas zonas oscuras donde penetramos como en criptas para descifrar allí jeroglíficos y lenguajes secretos. El egiptólogo es aquél que recorre una iniciación -el aprendiz (192).

Con algunas coincidencias con la interpretación de Deleuze, Gerard Genette en "Proust palimpsesto", con indudable apoyo en los textos novelescos, ha visto en la novela y sus personajes, un palimpsesto, un documento antiguo con múltiples inscripciones, estratos, capas, sedimentos para descifrar y que parecen sustituirse

y anularse unos a otros: "La escritura proustiana se vuelve de tal modo, entre sus intenciones conscientes y su realización real, la víctima de una inversión singular: destinada originalmente a despejar esencias acaba por constituir o restituir espejismos, destinada a reunirse mediante la profundidad sustancial del texto con la sustancia profunda de las cosas, termina en un efecto de superimpresión fantasmagórica donde las profundidades se anulan mutuamente, donde las sustancias se devoran unas a otras". Genette, quien con posterioridad a este texto ha hecho desarrollos interesantes sobre la narratología, con apoyo en textos proustianos, aquí acentúa el no poder avanzar más allá de las apariencias de la escritura de Proust. Observemos que el carácter hipotético del pensamiento de Proust en zonas metafísicas, como se ha mostrado en este trabajo, mantiene un componente de escepticismo aún en cuanto a las posibilidades de comprensión del alcance de la música. Pero para Genette, Proust no llega a un realismo esencialista: "Esta escritura supera el nivel 'superficial' de la descripción de las apariencias pero no para alcanzar el de un realismo superior (el realismo de las esencias), ya que, por el contrario descubre un plano de la realidad donde la fuerza de plenitud se anonada *por sí misma*" (193).

No hay pues un saber absoluto sino, como dice Barthes, "galaxias infinitamente explorables" (194).

Por su parte, Paul Ricoeur (195) analiza por oposición a su propia interpretación de la *Recherche* como fábula sobre el tiempo, dos obras que estima valiosas: *Proust y los signos* de Deleuze y *Proust romancier; le tombeau égyptien* (Paris, 1983) de Anne Henry. Deleuze pone el eje en el aprendizaje de los signos y la búsqueda de

la verdad. Sin embargo, la posición de Deleuze va contra las interpretaciones que se apoyan exclusivamente en la memoria involuntaria, lo que no es el caso de Ricoeur que no descuida el aprendizaje de los signos del tiempo perdido. Henry destaca la importancia de los filósofos románticos Schelling y Schopenhauer y la influencia de Séailles y Tarde, maestros de filosofía de Proust. Tema de la identidad perdida y recobrada, pero que, en lo que concierne a la relación entre la dogmática previa que se quiere demostrar y las exigencias novelescas que limitan, Proust transmuta de unidad perdida entre el espíritu y el mundo material, en pasado individual de un genio. Ricoeur objeta a este estudio que Henry incurre en una transposición, no ya de préstamos de la vida de Proust, sino del pensamiento de Proust, con subordinación de la composición narrativa y de sus medios específicos. Ricoeur, desde una renovada hermenéutica, que estudia el sentido del texto y el mundo de la obra, rechaza las interpretaciones autobiográficas, en lo que la crítica actual concuerda, ya que el héroe es una entidad de ficción. Para Ricoeur, la *Recherche* es una fábula sobre el tiempo que lleva consigo un cierto saber, como experiencia de ficción sobre el tiempo, tiempo perdido y tiempo recobrado. En rigor, la obra, como historia de una vocación que se concreta en la obra artística, despliega el alcance de la diferencia entre tiempo perdido y tiempo recobrado. Pero el tiempo recobrado tiene dos sentidos diversos: 1) lo extratemporal, la suspensión misma del tiempo (eternidad inmanente) y 2) el poder de recobrar el tiempo perdido, el acto de resucitar el tiempo. Es decir, que el ser extratemporal no agota todo el sentido del tiempo recobrado. Por lo que la fábula sobre el tiempo se

presenta como historia de una vocación, y lleva a la obra de arte que permite la unión de los sentidos del tiempo recobrado. La tesis de Ricoeur es, pues, que la *Recherche*, narra la transición de un sentido a otro del tiempo recobrado y así es una fábula sobre el tiempo. Pero debe tenerse presente que los dos focos de la elipse no se confunden: la *Recherche* es la distancia (el tiempo) transitada entre el tiempo perdido del aprendizaje de los signos y la contemplación de lo extratemporal. Ricoeur, en este aspecto, parece retomar la distinción proustiana de *El tiempo recobrado*, de que la novela no va a versar exclusivamente sobre los instantes supremos y fugaces de las resurrecciones (que son también los más poéticos), sino sobre las leyes del tiempo perdido: lo mundano, lo amoroso, etc. (que son los aspectos más novelescos). Podría sostenerse que, en torno de este problema ya planteado por Blanchot, Ricoeur no vacila en hacer predominar las leyes de la composición narrativa, es decir, al relato. La *Recherche* puede representarse, como ya se vió, como una elipse que crea una relación entre los dos focos de la novela, la búsqueda y la visitación, entre el aprendizaje y la dimensión extratemporal de la obra. Y la relación, el tiempo perdido recobrado, se logra por: 1) estilísticamente, la metáfora; 2) ópticamente, la visión que reconoce (el reconocimiento, señal de lo extratemporal sobre el tiempo perdido) y 3) la impresión recobrada, que incluye lo anterior y que vincula vida y literatura. Entre los medios narrativos que Ricoeur ha señalado al comienzo de su estudio en oposición a la autobiografía, están las varias voces de la novela y la distinción, héroe-narrador. En este sentido, para Jauss en *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust "A la recherche du temps perdu"* (Heidelberg, 1955), el

episodio de la magdalena es la primera coincidencia entre el yo que narra y el yo narrado. Y también agrega Ricoeur que la orientación hacia el futuro y el deseo nostálgico del pasado están en el centro del estudio de Poulet sobre Proust en *Etudes sur le temps humaine*. También destaca Ricoeur la simetría entre comienzo y fin de la novela como principio rector, en la dirección de Rousset y Biemel. Para Jauss, según Ricoeur, el campanario de Sant Hilaire, es uno de los emblemas, de las expresiones simbólicas del tiempo. Esto puede relacionarse con lo que sostiene Ricoeur a propósito de la música de Vinteuil. La novela, como historia de una vocación, presenta a la sonata y al septeto de Vinteuil en una función de unión de la experiencia de la magdalena y sus compañeras, con la revelación final. Durante parte de la novela, nada permite interpretar el tiempo perdido con arreglo a algún tiempo recobrado, excepto la breve frase, liberada de la envoltura amorosa que le asigna Swann.

Para Proust, el dolor amoroso en las experiencias de la vida importa más que las conversaciones con los grandes artistas y que sus mismas obras, que comunican y revelan, pero corresponden a otro espíritu. En este aspecto la experiencia de la vida es la materia artística que se constituye por el espíritu en verdad artística. Y son los grandes descubrimientos que Proust destaca: I) lo extratemporal, la recuperación del tiempo y su fijación en una obra artística y II) las experiencias, impresiones y visiones de la inteligencia de la propia vida como materia de la obra literaria. Esta segunda iluminación no alcanza la importancia de la primera y fundamental, está subordinada a ella, y en rigor no concierne de igual modo a todas las artes, ya que requiere de las verdades que la

inteligencia capta directamente. En la reconstrucción de la vida las verdades de la inteligencia se apoyan en las verdades halladas en nosotros mismos. Y así se obtiene la esencia común a las observaciones de gestos, movimientos, modos de pronunciar palabras, considerados desde la perspectiva subjetiva de lo que el héroe siente. Pero lo que es vivido como individual, por mérito del arte es recibido y comprendido como verdadero por otros, por los lectores, para convertirse entonces, por esta aceptación, es una ley general. Pero también en el terreno de la psicología amorosa, Gilberta, Albertina, la duquesa de Guermites confirman verdades generales (compartibles por los lectores) sobre el carácter subjetivo e ideal del amor. Es como si el proceso de individuación amorosa que Proust ha descrito, a propósito de las muchachas en flor, lleváse, luego del desarrollo del amor por Albertina, como modelo doloroso que posa para la obra de arte, a una generalización legaliforme, válida para todos los que nos reconocemos en ella y por eso a una verdad esencial.

Todos aquellos seres que me habían revelado verdades y que ya no existían me parecía que habían vivido una vida que sólo a mí había beneficiado, me parecía como si hubieran muerto por mí. Me era triste pensar que mi amor, al que tanto me aferré, estaría en mi libro tan desprendido de un ser determinado que diversos lectores lo aplicarían exactamente a lo que ellos sintieron por otras mujeres. Pero ¿debía escandalizarme por esta infidelidad póstuma y porque éste y el otro pudieran poner otras mujeres como objeto de mis sentimientos, cuando esta infidelidad, esta división del amor entre varios seres, había comenzado en vida mía e incluso antes de que yo escribiese? Bien había sufrido yo sucesivamente por Gilberta, por madame de Guermites, por Albertina. Sucesivamente también, las había olvidado, y sólo fue duradero mi amor dedicado a diferentes seres. La profanación de uno

de mis recuerdos por lectores desconocidos la había consumado yo mismo antes que ellos (VII, 254), (III, 902).

El arte imitativo corta toda comunicación entre nuestro yo presente y nuestro pasado y no puede ofrecer nunca la esencia de las cosas, ya que ésta es en parte subjetiva y constituida en el tiempo por nuestro espíritu. Así no puede comprender que la división del amor en diversos seres concluya en una ley psicológica general sobre el amor. Los amores desgraciados de la obra presagian fatalmente otros, por lo que la vida se parece a la obra (VII, 256), (III, 904). Los escritores son como los buscadores de lo que se repite y los que poseen el sentimiento de lo general. Acusados de distracción, recuérdese a Bergson, reparan en el acento con que fue dicha una frase y en la expresión del rostro de una persona de la que puede no saberse más nada.

Y todo porque aquel acento el escritor lo había oído ya o podía volver a oírlo porque sentía que era algo duradero:

Pues sólo ha escuchado a los demás cuando, por tontos o por locos que sean al repetir como loros lo que dicen personas de carácter semejante, se han constituido así en pájaros profetas, y portavoces de una ley psicológica. Sólo recuerda lo general (VII, 251-252), (III, 900).

Y este sentido de lo general, que lleva a subsumir a los personajes, a las criaturas individuales, en esencias generales, hace reaparecer y justificar el método de Proust, que hemos estudiado, para la relación modelo-personaje.

La obra del escritor no es otra cosa que un instrumento de óptica que ofrece a su lector, en rigor lector de sí mismo, para que éste pueda descubrir lo que sin la obra no hubiese encontrado en sí mismo. El reconocimiento del lector en el libro es la prueba de su

verdad y la diferencia entre el texto del autor y el texto del lector es la responsabilidad de la libertad del último (VII, 264), (III, 911).

Por otra parte, también enfoca Proust la relación materia y espíritu, tan problemática para el siglo XIX, con el idealismo y el materialismo. La cuestión principal es para Proust el modo de llegar las impresiones al espíritu, dada la heterogeneidad de materia y espíritu. Puesto que, como sabemos, una vez que las impresiones llegan al espíritu, éste las hace suyas y las conforma según su propia naturaleza. He aquí una función fundamental del arte que permite la recepción de la impresión siendo fiel a ella y así inicia el proceso de constitución de la verdad y la realidad artísticas. Es decir que el arte tiene una misión primera de iniciación en la vida espiritual, al recibir y comunicar impresiones a través de las grandes obras artísticas (esta función del arte fue descubierta por Swann en su experiencia musical) y luego otra tarea, la más personal del artista, de constituir con la obra la realidad. Las otras formas como las impresiones penetran en el espíritu son impredecibles, inesperadas, nos alteran profundamente y han sido presentadas en la *Recherche*: flores con sus perfumes, sensaciones atmosféricas, sabores, colores, sonidos, placer y dolor amoroso.

Se reúnen diversos motivos proustianos: lo recogido y elaborado de la enseñanza de Darlu y sus otros maestros filosóficos sobre la relación entre materia y espíritu, la diferenciación con respecto a Ruskin del prólogo a *Sésamo y lirios*, que se funda en la importancia del libro interior y la distancia a recorrer hacia las zonas inconscientes de ese libro, lo que después retoma *El carnet de 1908*,

la impresión como criterio de verdad y la relevancia del arte (y, como hemos visto por el septeto de Vinteuil, fundamentalmente de la música) en la posibilidad de acceso y recepción del espíritu de la sensación material, es decir el paso de una percepción que separa abstractamente a una búsqueda de una esencia común en el tiempo, en el darse de lo sensible a la recepción constitutiva del espíritu artístico.

Precisamente porque el yo extratemporal es intermitente, todas estas develaciones y reflexiones que el héroe realiza en la biblioteca del príncipe de Guermantes, mientras se está escuchando en la sala una composición musical (no se precisa de qué obra se trata), son expuestas inmediatamente a la más poderosa presencia del tiempo destructor, la escena de las máscaras. En ella, el tiempo se revela como artista, pues el héroe puede apreciar, ya que hace mucho que no frecuenta las reuniones sociales y no ve a sus conocidos, los años transcurridos, la distancia temporal, en los rostros y cuerpos de las personas allí reunidas. El tiempo también ha construido metáforas, sintetizando el pasado y el presente de los personajes. Y de ello el héroe infiere la diferencia entre su yo actual y su yo juvenil pasado. También aquí el narrador reconstruye los hilos, los caminos que reúnen a los personajes, muchos de ellos presentados desde Combray, y los diversos desarrollos y destinos que se juntan en senderos nuevos, del mismo modo que los temas de las obras de Vinteuil y los motivos conductores en las obras wagnerianas. De un lado, Mme. Verdurin es la princesa de Guermantes y del otro, Mlle. Saint-Loup es la síntesis de dos caminos de la infancia y del tiempo transcurrido. El héroe piensa en su decisión de escribir una obra

sobre las bases ya señaladas. Esta obra podría ser con la aspiración que lleva a la falta de conclusión de una catedral, entre otras razones, porque en su novela deberán presentarse también, aquellas incógnitas, aquellos misterios quizás sin respuesta o con respuesta en otro mundo, en alusión a las preguntas metafísicas musicales que hemos visto (VII, 403-404), (III, 1032-1033). Pero el héroe cree que su obra será más bien una novela vestido, como la costura o los platos de cocina de Francisca, hechos con los mejores materiales y cosidos trozo a trozo (VII, 405-406), (III, 1033-1034).

La música, ha cumplido su misión de regulación y conciencia del significado del arte que le ha sido asignada, y ha abierto el estrato metafísico de la obra artística. La obra literaria que se emprende recibe estas anunciaciones y el héroe llama a Swann su precursor y a su camino, el originario de su infancia, mientras sigue sonando la campanilla que indica su presencia y la continuidad de la vida del héroe. El escritor vuelve sobre sí para comenzar su tarea y la novela real concluye e invita a nuevas e interminables lecturas.

X-CONCLUSIONES SOBRE LA MUSICA Y LA LITERATURA.

(EN TORNO A LA VERSION DE 1910-1911).

¿Hay variaciones estéticas en la relación entre música y literatura por las modificaciones producidas por Proust desde la versión de 1910-1911 a la actual, durante el largo proceso de la escritura de la *Recherche* hasta su muerte en 1922? Otros hechos relevantes, ocurridos con posterioridad, pero que permiten una mayor comprensión del problema, son la publicación de *El tiempo recobrado* en 1927, el establecimiento del texto por Clarac y Ferré en 1954 y las ediciones críticas de cuadernos, manuscritos y esbozos por Henri Bonnet y Bernard Brum de *Matinée chez la princesse de Guermantes* en 1982 y la nueva edición de la *Recherche* dirigida por Jean-Yves Tadié concluida en 1989 (196). También de suma importancia son los descubrimientos de *Jean Santeuil* y *Contre Sainte-Beuve* por Bernard de Fallois y la edición de Kolb del carnet de 1908 (197).

Las transformaciones han sobrevenido por razones de composición narrativa e importancia de la demostración y la ficción, las que llevaron a la mayor extensión de la obra total. Podría pensarse que la música, al no cerrar triunfalmente la novela, ha cedido, al menos en parte, ante la literatura. Pero debemos procurar analizar con cuidado esta situación porque la música mantiene su función metaartística de anunciadora del sentido del arte, de catalizadora de la experiencia estética hacia su concreción en obra, de reveladora y posibilitadora del modo de ser del arte, que es la tesis de este estudio. La importancia de la música lleva a una mayor extensión del discurso a ella dedicado, lo que implica la creación de una nueva

parte de la novela (*La prisionera*). Aquí se nota claramente que la música es la manifestación artística que más interroga lo desconocido y que en sus preguntas roza con verdades que no alcanza a comprender en plenitud. *La prisionera* es un texto fundamental regido por la música, por el septeto de Vinteuil, por la pianola de Albertina, por el *Tristán* wagneriano, por los pregones callejeros. La versión final importa la creación de uno de los personajes más importantes de la *Recherche*, de un músico imaginario, Vinteuil, que se agrega y domina la galería de artistas imaginarios proustianos, como el más revolucionario y consecuente luchador del arte. Si bien la importancia de Wagner sigue siendo mucha, así lo prueban las abundantes citas, referencias e intervenciones estéticas, casi a la manera de otro personaje, Proust confía a un ente de ficción propio, cuyos rasgos traza con cuidado, la transmisión de su concepción de la música.

Muy poca era en la versión de 1910-1911 (198), la importancia de su antecesor, el sabio naturalista Vinton, aunque padecía del daño sentimental a que lo sometía su hija. Pero conocemos, también con más riqueza de matices a Vinteuil desde Combray, en su relación con la familia del héroe y en sus sufrimientos y además recordamos la escena de Montjouvain, y su nuevo significado que se proyecta sobre Albertina; sabemos del desconocimiento de Swann motivado por la separación del yo artístico creador y el yo humano, cotidiano y social, advertimos la transformación de la sonata de Saint-Saëns en la sonata de Vinteuil y la interacción de Vinteuil y su música con otros personajes (199). El diálogo de Swann con la pequeña frase es mucho más desarrollado, íntimo y comunicativo, en el caso de Vinteuil

que en el de Saint-Saëns y las obras del compositor imaginario tienen una relación de unidad con sus obras posteriores, lo que no ocurría con Saint-Saëns, pues el discurso estético sobre la música era retomado por Wagner y el "Encantamiento del viernes santo" de *Parsifal*. Conocemos la importancia de la sonata de Vinteuil en las atribuciones del héroe en su relación con Odette, Swann y Gilberta. Apreciamos nuevas obras de arte imaginarias que Proust ha creado (además de la sonata, el septeto y otras posteriores) y en las que ha sintetizado, según sus requerimientos metódicos de composición literaria, diversas influencias .

No es ciertamente lo mismo, que dos obras fundamentales de Vinteuil expresen una visión de la música a que lo hagan las grandes obras de Wagner. Pero Wagner, por su parte sigue siendo relevante en su función ya otorgada por la versión de 1910-1911 de orientar y acompañar como un refuerzo probatorio las meditaciones del héroe sobre Vinteuil, al poderse establecer una comunicación entre artistas creadores, el músico real y el imaginario. Notamos la importancia de la música de Vinteuil en relación con el amor, no sólo de Swann sino del héroe por Albertina, y también su papel en el salón Verdurin, no sólo para Swann sino también para Charlus y Morel, con lo que crece la importancia social de la música en la novela.

En suma, hay un nuevo relato (*La prisionera*) un nuevo personaje (Vinteuil) y una unidad de obras imaginarias (sonatas, septeto, últimas obras reconstruidas por la señorita Vinteuil y su amiga). Y esto es posible por la potencia de lo imaginario, por la invención y composición narrativas frente a la inevitable sujeción a un personaje y a un músico reales, por notable que sea Wagner. Es la enseñanza de

los *Pastiches*: escribir como Balzac, para poder escribir proustianamente sobre Balzac, para que Charlus lo admire y se emocione con la belleza de la muerte de Luciano de Rubempré en *Ilusiones perdidas*. No está de más señalar que Proust escribió también un breve *Pastiche* musical sobre Debussy y Pélleás. Por el predominio de la narración, la música ficcional adquiere, entonces más importancia novelística que la que tenía en los esbozos anteriores.

Por otra parte las ejecuciones de la sonata de *Por el camino de Swann* toman el sentido de primeras versiones del pensamiento estético musical al continuarse y profundizarse en *La prisionera*. Es decir que también por este lado el eje de la concepción musical se desplaza.

En cuanto a la función demostrativa de la música tampoco sufre disminución, de tal forma se ligan la composición narrativa y la demostración ficcional. *La prisionera* anuncia el sentido del arte y su importancia en la resurrección de los recuerdos y la recepción de impresiones. Pero como lo extratemporal es también intermitente pues se funda en la condición humana temporal, es consecuente que haya también intermitencia en los llamados del arte y sus recepciones. Por eso la *Recherche* se precipita, como otras tantas veces, en el olvido y la duda de la realización artística para la vocación del héroe. Reaparece la pregunta que Proust se formulara en el *Carnet de 1908* (200) "¿ Soy yo novelista ?", pregunta en la que concluían sus dudas filosóficas y artísticas. En *El tiempo recobrado* el héroe se debate entre sus supuestas deficiencias de observación que desprende del *pastiche* Goncourt y la insuficiencia del realismo estrecho y de todo arte imitativo de una realidad despojada de su esencia, para llegar a

una concepción adecuada de la literatura. Y todo esto introduce nuevos episodios ficcionales que preparan el advenimiento de la revelación final, la que parece así, incluida la doctrina sobre el arte, como un episodio novelesco sustentado sobre lo anterior, pero a la vez con la fragilidad y el carácter imprevisible con que la ficción se constituye sobre los hechos en la concepción proustiana. Es decir, que ni siquiera la exposición de la importancia metafísica de la música, el anuncio del sentido del arte, el llamado artístico que lleva el mensaje musical, fueron suficientes por sí solos para producir un nuevo artista. Porque una obra se hace desde dentro, desde el espíritu y el esfuerzo de su autor y las obras maestras de otros (inclusive ficcionalmente las de Vinteuil) son el umbral de la vida espiritual, pero no la vida espiritual misma, como decía Proust en el prólogo a *Sésamo y lirios*. De modo que el tiempo entre el septeto y las certidumbres que traen las epifanías de *El tiempo recobrado* es absolutamente consecuente con el sentido general de la demostración proustiana.

Además, al producirse las epifanías que le confirman su misión novelística, se reconoce el papel antecesor de la música en la manera de acceder al sentido del arte y se recuerda que Swann, el predecesor se perdió en los acertijos del desciframiento del mensaje artístico de la sonata, no conoció el septeto y careció de la fuerza necesaria, ya que el artista no surge mecánicamente.

Se develan entonces, por sí mismas y sin nueva prueba, o sea sin rechazar la prueba anterior que se desarrolla en la reflexión sobre el septeto, las inquietudes que se plantea la *Recherche* desde Combray a *El tiempo recobrado*. Esto es: 1) una concepción verdadera

de la literatura y 2) la posibilidad del héroe de escribir una novela y el tipo de novela que escribirá. La concepción de la literatura se apoya así en las epifanías de lo extratemporal por la memoria involuntaria y en su función de fijar impresiones y recuerdos, mientras que la música ofrece la fuga constante de las impresiones obscuras y confusas e imposible de fijar acabadamente. Y la misión de la literatura es también la reconstrucción de la propia vida, pues la literatura no sólo se construye con los momentos fugaces de las resurrecciones, con las emergencias de lo extratemporal, sino con las verdades de la inteligencia, imprescindible material novelístico sobre la vida humana y social. De donde resulta que la literatura reconstruye la verdadera vida, es la realidad de la vida y la música acentúa la reconstrucción de la posible verdad metafísica y, también la interrogación por la realidad del arte y del espíritu. La literatura y las demás artes también tienen un alcance metafísico, pero la música como arte puramente de lo extratemporal, parece consistir casi en forma exclusiva de estas experiencias fugaces de impresiones obscuras, pues sus proyecciones hacia el amor y la vida material no presentan verdades de la inteligencia en sentido estricto, sino comunicación expansiva de la experiencia musical. Como la música va más allá de las demás artes, aunque no sea atributo de ella sólo la indagación metafísica, cumple con la función de descubrir y develar el sentido del arte.

Es interesante la referencia de la exposición de la doctrina general sobre el arte a la literatura en *El tiempo recobrado*, en lugar de a la música como en *La prisionera*, a diferencia de "La adoración perpetua" de la *Matinée chez la Princesse de Guermantes*,

de los cuadernos 58 y 57, donde estaba a cargo de la música de Wagner (201). Porque las demás artes se parecen en general más a la literatura que a la música en cuanto a su alcance en la búsqueda artística y a sus posibilidades de comunicación y desarrollo. Con esto no se pretende disminuir la importancia de la literatura y de las otras manifestaciones artísticas, pues no hay arte sin espíritu, sin extratemporalidad y sin búsqueda no imitativa de la verdad, sino señalar simplemente la naturalidad de la separación proustiana de la música con respecto a la doctrina estética en *El tiempo recobrado*. Es decir que si bien le corresponden las características generales del arte, aunque no manifieste de la misma manera verdades generales de la inteligencia sobre la vida, tiene un modo de ser específico que anuncia la esencia del arte, función que, en rigor, cumplió durante toda la *Recherche*.

La primacía de la música desde el romanticismo poético que conduce a Wagner ha sido destacada por Steiner:

Los talentos y las energías principales del simbolismo y de la dialéctica wagneriana de la totalidad musical están ahora detrás de nosotros. Pero la idea de que la música es más profunda, más abarcadora que el lenguaje, de que se levanta con inmediatez desde las fuentes de nuestro ser, no ha perdido su vigencia y su fascinación. Como se ha observado a menudo, el intento de profundizar o de reforzar una estructura literaria por medio de la analogía musical es frecuente en la poesía y en la ficción modernas (en los *Cuatro cuartetos*, en Proust, en *La muerte de Virgilio* de Broch). Pero el impulso hacia un ideal musical va más allá (202).

Como hemos visto, Paul Ricoeur sostiene que durante largos periodos de la *Recherche*, la única huella de lo extratemporal nos la da la música por intermedio de la frase, el fragmento luego superado

por el septeto, que recuerda que existe el arte, más real que la vida aparente y al que vale la pena dedicarle la vida artística.

La versión de 1910-1911 constaba, como puede comprobarse en la edición crítica de Bonnet y Brum de *Matinée chez la Princesse de Guermantes* y en los esbozos y establecimiento del texto de cuadernos de la edición de Jean-Yves Tadié (203), de dos partes fundamentales con respecto a lo que hoy es *El tiempo recobrado*: "La adoración perpetua" y "Le Bal de Têtes", además de importantes notas para *El tiempo recobrado* (así las denominan Bonnet y Brum).

En la primera parte de "La adoración perpetua", las tres epifanías fundamentales (las lozas, el martillo, el hotel de Querqueville, futuro Balbec) son como aires musicales, como frases musicales de una felicidad inefable (204). Los descubrimientos y razonamientos de la biblioteca de la princesa de Guermantes se realizan mientras en la sala se escucha una "larga audición de *Parsifal*" (205). Lo que se está escuchando es, en particular "Encantamiento del Viernes Santo". Se realiza incluso una descripción de aspectos de esa parte de la obra de Wagner. Pero en una nota del cuaderno 57, (206) Proust ⁶sostiene que va a presentar como una iluminación a lo *Parsifal* el descubrimiento del tiempo recobrado, y que a esto va a subordinar la segunda iluminación. Se refiere a la lección de idealismo de los episodios de su vida como materia novelística, todo lo que coincide con la primera carta de Proust a J. Rivière (207).

Al finalizar el primer acto, *Parsifal* parece no haber comprendido nada de la ceremonia religiosa y de los misterios en que pretende iniciarlo Gurmenanz, su maestro, quien esperaba que fuese

predestinado para aportar la paz a los caballeros del Santo Grial. En el segundo acto, Parsifal rechaza las tentaciones de las muchachas - flores de Klingsor y la seducción de Kundry , dominada por el mago. Súbitamente comprende lo que presenció en el primer acto y, lo que es fundamental, su misión de llevar la redención. En el comienzo del acto tercero, es la mañana de un viernes santo y Parsifal y Gurnemanz vuelven a encontrarse y el último comprende que la salvación se aproxima, lo que efectivamente ocurre en la segunda escena de este acto final, cuando Parsifal cura a Anfortas, el jefe de los guerreros, al tocar su herida con la lanza sagrada que ha rescatado del poder de Klingsor. En la carta de Proust a Rivière se compara el final de *Por el camino de Swann*, que parece ser pesimista, con la situación de incomprensión de Parsifal al final de primer acto y se indica el carácter artísticamente engañoso de esos finales, pues esperan las revelaciones que vendrán más tarde y que son aparentemente contradictorias (208). Algunos de los personajes wagnerianos y una visión propia de las muchachas-flores, aparecen en la versión final de la *Recherche*.

Para Steiner, Wagner recibe la tradición romántica y la cumple principalmente en la concepción fundamental de que "el lenguaje verbal es menos que la música pero un camino hacia ella" (209). Wagner concreta este predominio de la música no en su teoría (donde dice lo contrario) sino en su obra. Steiner señala como ejemplo la escena de amor del acto II de *Tristán e Isolda*: al aspirar a la síntesis con la música, el lenguaje pierde "la autoridad del enunciado racional, de la designación por una estructura controlada":

La influencia de Wagner en la estética literaria desde Baudelaire hasta Proust y en la filosofía del lenguaje desde Nietzsche hasta el primer Valéry fue inmensa. Llevaba consigo dos temas distintos pero relacionados: la exultación del poeta al ser casi un músico (una visión del yo creador perceptible igual en Mallarmé que en Auden); pero también una condescendencia triste hacia su medio verbal, una desesperación de sentirse restringido a una forma de expresión más escueta, más angosta, más cercana a la superficie de la mente creadora que la de la música (210).

El héroe proustiano de la versión final de la *Recherche* accede a las revelaciones sin ningún argumento nuevo, sólo con las experiencias epifánicas. También ha ocurrido la escena fundamental de la ejecución del septeto de Vinteuil y de la reflexión argumentativa sobre el arte, pero todo ello no ha llegado al héroe de modo que lo libere de sus dudas sobre sí mismo y sobre la literatura. Pero ahora el héroe tiene la decisión y la voluntad de cumplir con el develamiento completo de las epifanías y sacar las consecuencias por razonamiento para una doctrina estética .

Ahora bien, cierto es de todos modos, que la plenitud de la revelación y, sobre todo, su exploración y con ello la clara conciencia y las consecuencias para la doctrina estética, aunque anunciadas por la música en toda la obra y fundamentalmente por el septeto, se producen en la biblioteca del hotel Guermantes, en la versión final de la *Recherche*, mientras se escucha cierta música que no se sabe que es. Pero la música no cumple el papel que tenía en la versión de 1910-1911 y ni siquiera asume una función importante. Pero son certidumbres en sí mismas aportadas por las epifanías, no hay razonamientos nuevos y no se rechaza sino que se resuelve la argumentación crítica que se esgrimió en la reflexión sobre el

septeto, al depejarse algunas dudas, aunque no todas, pues persisten las preguntas eternas de Vinteuil y las hipótesis metafísicas como tales.

Lo propiamente nuevo es el esfuerzo del héroe sobre las epifanías, es decir sobre sí mismo, cosa que no había hecho durante la ejecución del septeto, cuando desviaba sus razonamientos a peculiaridades de su relación con Albertina. La decisión indagatoria del héroe en el hotel de Guermantes es férrea y así llega a sus dos descubrimientos capitales (las dos lecciones de idealismo). Primeramente, la más importante, la esencia extratemporal de las sensaciones comunes que se sustraen al tiempo y la necesidad de fijar la fugacidad del tiempo recobrado en la realización de la obra de arte. Y en segundo lugar, y sin tener igual valor que el descubrimiento anterior, la conciencia de la experiencia y las impresiones de la propia vida, como materia de la obra literaria que las generalizará y reconstuirá, para erigirse así en la verdadera, la única vida que vale ser vivida. Esto último se logra con las verdades de la inteligencia y con generalizaciones psicológicas y leyes esenciales de la literatura. Pero de cualquier manera, si la literatura ha formulado leyes sobre la esencia subjetiva del amor, para lo que posaron como modelos Gilberta, la duquesa de Guermantes y Albertina, la música ha mostrado también la posibilidad de una interpretación y de una vivencia profunda de las propias impresiones vitales, como las del amor de Swann al escuchar la sonata en la sesión Sainte-Euverte. En este sentido, la música también reconstruye la vida y sus leyes, aunque sin verdades de la inteligencia como las de la literatura.

Con respecto a la función iluminadora y orientadora de Wagner en relación con el septeto de Vinteuil, por las comparaciones del héroe con *Tristán* y por lo inesperado de la sucesión de epifanías, tan súbitas como la comprensión de Parsifal de su misión redentora, se mantiene el procedimiento de la iluminación a lo Parsifal de la versión de 1910-1911, aunque la importancia de Vinteuil abre nuevas posibilidades que redefinen la función de Wagner en la obra total.

Es decir que la restricción de la música de Wagner de la escena de la biblioteca en la versión final tampoco impide el cumplimiento de ese papel de apoyo por parte de la música wagneriana. Esta cuestión ha dado lugar a las interpretaciones de Nattiez (211), que se funda en A. Henry, en cuanto a la formación de Proust, sus maestros y la influencia de Schopenhauer, y que sostiene el papel de modelo de obra redentora de *Parsifal* y su reconocimiento en la *Recherche*.

Por su parte dice G. Steiner, luego de haber recordado la preocupación de Valéry por la página poética que pudiera llegar a la altura de las notas que conforman el motivo del Grial (en *Lohengrin*), y el lenguaje que en Rilke medita sobre sus propios límites y el "soplo distinto" del viento del cantar, "onda en el dios":

Hay un presentimiento muy difundido, aunque hasta ahora definido sólo con vaguedad, de cierto agotamiento de los recursos verbales en la cultura y la política de masas de nuestro tiempo. ¿Qué más decir? ¿Cómo es posible que lo novedoso y lo exigente, lo que valga la pena de decirse, encuentre un auditorio entre el estrépito de la inflación verbal? La palabra, especialmente en sus formas secuenciales, tipográficas, puede haber sido un código imperfecto, acaso transitorio. Tan sólo la música puede llenar los dos requisitos

de un sistema semiológico o comunicativo
verdaderamente riguroso: ser únicamente para sí
(intraducible) y sin embargo comprensible
inmediatamente (212).

NOTAS

INTRODUCCION

(1) M. Proust y J. Rivière. *Correspondance*. París, Plon, 1955. Carta del 7 de febrero de 1914.

(2) Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*. París, Gallimard, 1954. Edición de Bernard de Fallois. Con otro criterio ha procedido Pierre Clarac para su edición de Gallimard, 1971. Confrontar su análisis en páginas 819 a 829.

(3) Cahiers Marcel Proust. *Le Carnet de 1908*. Establecido y presentado por Philip Kolb. París, Gallimard, 1976.

(4) *Ibidem*, pp. 60 y 61.

(5) R. Barthes. "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 331.

(6) Jean-Yves Tadié. *Proust*. París, Pierre Belfond, 1983, pp. 75-115.

(7) Paul Ricoeur. *Temps et récit*. París, Editions du Seuil, 1984, tomo II. Versión española: *Tiempo y narración. II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1987.

(8) E. H. Gombrich. *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gili 1979.

(9) Walter Biemel. "Sobre Marcel Proust" en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973. Y Maurice

Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

(10) Confrontar: Marcel Proust. *Matinée chez la princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet en colaboración con Bernard Brun. Paris, Gallimard, 1982 y Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu*. Edición publicada bajo la dirección de Jean-Yves Tadié. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, IV, fundamentalmente *Esquisses de Le temps retrouvé*, tomo concluido en 1989.

(11) Henri Bergson. *El pensamiento y lo movible*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pp. 110-111.

(12) Confrontar Karuyoschi Yoshikawa. "Vinteuil ou la genèse du septuor" en *Etudes proustiennes*, III, Paris, Gallimard, 1979. Y *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Paris, Gallimard, 1982.

(13) Marcel Proust. "Sentimientos filiales de un parricida", en M. Proust. *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, en particular pp. 340-342.

(14) Marcel Proust. *Jean Santeuil*. Madrid, Alianza, 1971, I, pp. 422-423.

(15) J. Ruskin. *La Bible D'Amiens*. Préface par Marcel Proust. Paris, Mercure de France, 1904, III, pp. 52-58. Confrontar Sybil de Souza. *L'influence de Ruskin sur Proust*. Université de Montpellier, 1932.

(16) M. Proust. *Le carnet de 1908*. Edición citada, pp. 60-61.

(17) M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Ediciones citadas.

(18) M. Proust. "Contre l'obscurité" en *Essais et articles*. Texto establecido, presentado y anotado por Pierre Clarac e Ives Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 390-393.

(19) Paul Ricoeur. *Temps et récit*. II, *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris, Editions du Seuil, 1984. pp. 194-200.

(20) Anne Henry. *Proust romancier, le tombeau égyptien*. Paris Flanmarion, 1983.

(21) Paul Ricoeur. *Op.cit.*, pp. 196-197.

(22) Jean Milly. *Les Pastiches de Proust*. Editions critique et commentée. Paris, Armand Colin, 1970, pp. 41-50.

CAPITULO I

- (23) Manuel Kant. *Crítica del juicio*. México, Porrúa, 1973.
Traducción de Manuel G. Morente.
- (24) David Sobrevilla. "La estética de Kant" en *Repensando la tradición occidental*. Lima, Amaru Editores, 1986.
- (25) *Ibidem*, p. 73.
- (26) M. Kant. *Op. cit.*, parágrafo 53, pp. 292-293.
- (27) *Ibidem*, pp. 293-294.
- (28) *Ibidem*, pp. 293.
- (29) Ernst Cassirer. *Kant, vida y doctrina*. México, Fondo de cultura económica, 1948, p. 362.
- (30) Maurice Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 184-187.
- (31) *Ibidem*, p. 185.
- (32) *Ibidem*, p. 210.
- (33) *Ibidem*, p. 185.
- (34) Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 122.

(35) M. Proust. "Mélancolique villégiature de Mme. de Breyves" en *Les plaisirs et les jours*, texto establecido, presentado y anotado por Yves Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, 1971, p. 74. Versión española: "Melancólicas vacaciones de Madame de Breyres" en M. Proust. *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, p. 84.

(36) *Ibidem*, versión española, p. 84; versión francesa de Yves Sandre, p. 74.

(37) *Ibidem*, versión francesa de Yves Sandre, p. 75 y, para el texto de Baudelaire, nota 3 a la página 75 en p. 942.

(38) M. Proust. *Jean Santeuil*. Madrid, Alianza, 1971, II, p. 352. Versión francesa con texto establecido, presentado y anotado por Pierre Clarac: Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, 1971, pp. 817-818.

(39) Marcel Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet en colaboración con Bernard Brum. Paris, N. R. F., Gallimard, 1982, "Notes pour *Le Temps retrouvé*", p. 331. En esta nota Proust considera como capitalísimo y entre lo más importante de la obra la felicidad supraterrrestre que proporciona la pequeña frase de la sonata. Ver: *A la recherche du temps perdu*, edición de Tadié citada, I, p. 943.

(40) M. Proust. "Elogio de la mala música" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 133-134. Versión francesa de Yves Sandre. *Les plaisirs et les jours*. Paris,

Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, 1971, "Eloge de la mauvaise musique", pp. 121-122.

(41) *Ibidem*, versión española, p. 134; versión francesa, p. 122.

CAPITULO II

(42) M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Ediciones citadas. Confrontar: *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*. Actes du colloque tenu à Liège du 6 au 8 octobre 1969, Les Belles Lettres, Paris, 1972. En particular "Proust et Sainte-Beuve", par Michel Otten y discusión posterior.

(43) M. Proust y J. Rivière. *Correspondance*. Paris, Plon, 1955. Carta del 7 de febrero de 1914.

(44) Jacques de Lacretelle. "Les clefs de l'oeuvre de Proust" en *Hommage a Marcel Proust*, número especial del 1 de enero de 1923, reeditado por Gallimard, 1927, de la *N. R. F.*, pp. 190-192.

(45) Karuyoschi Yoshikawa. "Vinteuil ou la genèse du septuor" en *Etudes proustiennes*, III, París, Gallimard, 1979, en particular pp. 293-295. M. Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Paris, Gallimard, 1982. Y Brian Rogers "Notes et variantes" para "Un amour de Swann", pp. 1237-1240 y Pierre-Louis Rey et Jo Yoshida "Notice" para "Combray", pp. 1073-1077 en M. Proust *A la recherche du temps perdu*. Edición publicada bajo la dirección de Jean-Yves Tadié. Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard. I, 1987.

(46) Brian Rogers y Jean-Yves Tadié. "Un amour de Swann". "Esquisses" de "Un amour de Swann". Texto establecido por Brian Rogers, Esquisse LXXIV, pp. 911-912 y Esquisse LXXV, pp. 942-943. En M. Proust *A la recherche du temps perdu*. Edición publicada bajo la

dirección de Jean-Yves Tadié. Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, I, 1987.

(47) Ver capítulo 4, p. 67.

(48) Georges Piroué. *Proust et la musique du devenir*. Paris, Editions Denoël, 1960, en particular pp. 134-151.

(49) *Lettres de Marcel Proust a Reynaldo Hahn*. Paris, Gallimard, 1966. Edición de P. Kolb. En particular Carta CXXIX, de 1911 y carta CXLIX de 1912.

(50) Barbara Bucknall. *The religion of art in Proust*. Urbana, University of Illinois Press, 1969. Capítulo cuatro.

(51) M. Proust. "Avant la nuit" en *Jean Santeuil* precedé de *Les Plaisirs et les jours*. Edición establecida por Pierre Clarac con la colaboración de Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, 1971. También en *Textes Retrouvés*, reunidos y presentados por Kolb y Price. Paris, Gallimard 1971. "La confession d'une jeune fille" en M. Proust. *Les Plaisirs et les jours*. Texto establecido, presentado y anotado por Yves Sandre. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971. M. Proust. "Sentiments filiaux d'un parricide" en *Pastiches et Mélanges*. Texto establecido, presentado y anotado por Yves Sandre. Paris, Gallimard, 1971. M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición citada de Jean-Yves Tadié, III, 1988 "Esquisses" correspondientes a *Sodome et Gomorrhe*, I, II, III y fundamentalmente IV, donde el héroe descubre la homosexualidad de M. de Gurcy en la Opera, en la que transcurre una representación

wagneriana. Confrontar: "Soirée chez la Princesse de Guermantes", "Dans une Baignoire au Théâtre" y "Le Marquis de Guercy" en *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Paris, Gallimard, 1982.

(52) M. Proust. "Jornadas de lectura" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975. Edición francesa Yves Sandre "Journées de lecture" en *Pastiches et Mélanges*. Paris, Gallimard, 1971.

(53) René Girard. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985. Capítulo IX: "Los mundos proustianos".

(54) Manuel Kant. *Crítica del juicio*. Traducción de M. Garcia Morente. México, Purrúa, 1973, parágrafo 46, p. 279.

(55) Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 58.

(56) Hans-George Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 91.

(57) *Ibidem*, p. 87.

(58) Arturo Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri. Buenos Aires, Aguilar, 1960, libro tercero, parágrafo 49, pp. 234-235.

(59) M. Proust. "Jornadas de lectura" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, p. 360. "Jornadas de lectura" es la reproducción efectuada por el mismo Proust del prólogo a *Sésamo y lirios*. Edición francesa de Yves Sandre. "Journées

de lecture" en *Pastiches et mélanges*. Paris, Gallimard, 1971, pp. 1976-1977.

(60) M. Proust. "Contre l'obscurité" en *Essais et articles*. Edición de Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Gallimard, 1971, p. 392.

(61) M. Proust. "A propos de Baudelaire", en *Essais et articles*. Edición citada, p. 624.

(62) M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Edición de Pierre Clarac. Paris, Pléiade, Gallimard, 1971, p. 299.

(63) M. Proust. "A propos du 'style' de Flaubert" en *Essais et articles*, edición citada, p. 586.

(64) M. Proust. *Jean Santeuil*. Edición de Pierre Clarac. Paris, Pléiade, 1971, p. 266.

(65) M. Proust. "A propos de Baudelaire" en *Essais et articles*, edición citada.

(66) Henri Bonnet. *Alphonse Darlu. Le maître de philosophie de Marcel Proust*. Paris, Nizet, 1961, en particular pp. 34-35 y 82-86. André Ferré. *Les années de collège de Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1959, p. 221 y pp. 224-229. En la primera página citada, Ferré sostiene que Darlu cultivaba un positivismo espiritualista y que en contra partida su espiritualismo era puramente laico. En las otras páginas indicadas hay un ejercicio filosófico de Proust titulado *La spiritualité de l'âme*.

(67) Henri Bonnet. *Op. cit.*, pp. 34-37.

(68) Les cahiers Marcel Proust I, *Hommage a Marcel Proust*, N. R. F., Gallimard, 1927. En particular André Maurois: "Attitude scientifique de Proust"; Louis Martin-Chauffier: "Marcel Proust analyste"; Jacques Rivière: "Marcel Proust et l'esprit positif".

(69) Anne Henry. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983. En particular "Le roman du génie"; "Dans l'enfer des sous-groupes" y "L'art ou la vie".

(70) M. Proust. "Journées de lecture" en *Pastiche et mélanges*. edición citada, pp. 185-186.

(71) Vincent Descombes. *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987, pp. 44-45. Las opiniones del Pseudo-Marcel, que van a ser indagadas y esclarecidas por la novela filosófica, se encuentran en pp. 34-38.

CAPITULO III

(72) Samuel Beckett. *Proust por Beckett*. Madrid, Nostromo, 1975, pp. 97-99.

(73) M. Proust. "Volante ou la mondanité" en *Les plaisirs et les jours*, edición citada.

(74) E. R. Curtius. *Marcel Proust y Paul Valery*. Buenos Aires, Losada, 1941.

(75) *Ibidem*, pp. 24-25.

(76) *Ibidem*, p. 150. Curtius cita en su apoyo el testimonio de Benoist-Méchin. "Une visite á Marcel Proust" en *La Nouvelle Revue Francaise*, septiembre de 1971. Según W. Benjamin, Benoist-Méchin está equivocado en su interpretación metafísica de la eternidad (Walter Benjamin. "Para una imagen de Proust" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1970). Para otros aspectos metafísicos de la música confrontar Georges Piroué. *Proust et la musique du devenir*. Paris. Denoël, 1960.

(77) M. Merlau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 184-187.

(78) Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986, pp. 154-155.

(79) M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición publicada bajo la dirección de Jean-Yves Tadié. Bibliothèque de la

Pléiade, N. R. F., Gallimard, I, 1987, Esquisse LXXV, p. 943, sobre la superrealidad del sentimiento musical y el diálogo de Swann con la sonata y el arte. Sobre la objetividad de la frase ver Esquisse LXXIV, pp. 911-912.

(80) Florence Hier. *La musique dans l'oeuvre de M. Proust*. New York, Institute of French Studies, 1932. Anne Henry. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983. Jean-Jacques Nattiez. *Proust musicien*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984.

(81) Arturo Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires, Aguilar, 1960, libro tercero, parágrafo 52, pp. 250-252. Destaca especialmente Schopenhauer el efecto inmediato de la música.

(82) *Ibidem*, p. 252.

CAPITULO IV

(83) Pierre Bourdieu. "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. Mexico, Siglo XXI, 1971, pp. 157-158. Sobre la relación estética entre Proust, Beethoven, Wagner, Debussy ver Georges Piroué. *Proust et la musique du devenir*. Paris, Denoël, 1960, pp. 100-134.

(84) Marcel Proust. *Correspondance générale*. Paris, Plon, 1930-1936. I, Cartas al conde Robert de Montesquiou-Fezensac. Ver también la ya citadas a Reynaldo Hahn.

(85) Ver capítulo 2: A. Schopenhauer. *Op. Cit.*, libro tercero, parágrafo 49, pp. 234-235.

(86) *Ibidem*, p. 235.

(87) *Ibidem*, p. 236.

(88) *Ibidem*, p. 258.

(89) Carlos Malagarriga. "La música en la obra de Proust" en *Nosotros*, año XXIV, Noviembre-diciembre 1930, N° 258-59.

(90) A. Schopenhauer. *Op. Cit.*, pp. 331-332.

(91) G. Genette. "Proust palimpsesto" en *Figuras*. Córdoba, Nagelkop, 1970, p. 59.

(92) A. Schopenhauer. *Op. Cit.* pp. 250-259.

(93) *Ibidem*, p. 255.

(94) *Ibidem*, p. 256.

(95) M. Proust. "Un dimanche au conservatoire" en *Essais et articles*, edición citada.

(96) Anne Henry, citada por Jean-Jacques Nattiez. *Proust musicien*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, p. 149.

(97) A. Schopenhauer. *Op. Cit.*, pp. 331-332, 254, 256-257 (estas últimas páginas en particular).

(98) M. Proust. "Jornadas en automóvil" en "En memoria de las iglesias asesinadas" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, p. 247. M. Proust. "Journées en automobile" en "En memoire des églises assassinées" en *Pastiches et mélanges*, edición ya citada de Yves Sandre, p. 67.

(99) Ver Jean Milly. *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. Paris, Librairie Larousse, 1975. Se reconocen dos tendencias capitales en el estilo proustiano: la frase de Bergotte asumida por el narrador, musical, dota de cohesión a la escritura, es de ritmos acentuados y silábicos y de una amplitud limitada. Procede del simbolismo. La otra frase, la de septeto de Vinteuil, procede de Wagner y desarrolla la variación con expansión, el retorno cíclico de los motivos. Estas dos frases son presentadas por el yo narrador, como una evolución de un periodo a otro, de Bergotte al septeto de Vinteuil, pero en la novela, que en la ficción está escrita después del descubrimiento de la vocación, conforman

ambas frases el estilo proustiano y aparecen, desde el comienzo de la obra, frases vastamente alargadas y frases poéticamente cadenciosas.

(100) M. Proust. "La méthode de Sainte-Beuve" en *Contre Sainte-Beuve*, edición de Pierre Clarac. Paris, Pléiade, 1971.

(101) Michel Prat. "Proust et la lanterne magique de Shopenhauer" en *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1981, pp. 195-196.

(102) *Ibidem*, pp. 205-206.

(103) M. Proust. *Lettres a la comtesse de Noailles*. Paris, Plon, 1931. "Un souvenir de Marcel Proust", escrito en 1931 por la comtesse de Noailles, pp. 22-24.

(104) J.-P. Sartre. *Lo imaginario*. Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 283-285.

(105) Henri Bergson. *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Madrid, Francisco Beltrán, p. 175.

(106) *Ibidem*, pp. 172-173.

(107) *Ibidem*, p. 176.

CAPITULO V.

(108) A. Schopenhauer. *Op. Cit.*, pp. 258-259.

(109) M. Merleau-Ponty. *Op. cit.*, pp. 185-186.

(110) E. Eells. "Proust à sa manière" en *Littérature*, N°46 mai, 1982.

(111) Georges Poulet. "Proust", Capítulo de *Estudios sobre el tiempo humano*, reproducido en *Proust*, Buenos Aires, Jorge Alvarez 1969, pp. 208-209.

(112) Marcel Proust y J. Rivière. *Op. Cit.*, cartas citadas.

(113) Pierre Boulez. *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 217-218.

(114) Michel Butor. "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Répertoire II*. Paris, Les Editions de Minuit, 1964. Versión española: "Las obras de arte imaginarias en Proust" en *Sobre literatura II*. Seix Barral, Barcelona, 1967, en particular p. 365.

(115) M. Proust. *Matinée chez la princesse de Guermantes*. Edición citada. "L'Adoration perpétuelle", pp. 172-174, 142. "Notes pour *Le Temps retrouvé*", pp. 318-319, 320, 393-394, 397-399. Ver también Georges Piroué. *Op. Cit.*, pp. 196-202 y pp. 276-277. Y Jean-Jacques Nattiez. *Op. Cit.*, primera y segunda parte: "Parsifal comme modèle rédempteur de l'oeuvre rédemptrice" y "La musique comme modèle rédempteur de la littérature".

(116) Henri Bonnet. *Le progres spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris. J. Vrin, 1949, II. *L'Eudémonisme esthétique de Proust*, pp. 237-255.

(117) Les Cahiers Marcel Proust. *Lettres a la N. R. F.* Paris, Gallimard, 1932, novembre de 1912, pp. 103-104: "Et enfin vous pouvez penser que le point de vue métaphysique et moral prédomine partout dans l'oeuvre".

CAPITULO VI.

(118) M. Proust. "A propos de Baudelaire" en *Essais et articles*. Edición citada, p. 633.

(119) M. Proust. "La muerte de Baldassare Silvande" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, p. 22. "La mort de Baldassare Silvande" en *Les Plaisirs et le jours*. Edición citada, p. 14.

(120) *Ibidem*, edición española, p. 33; edición francesa, p. 25.

(121) M. Proust. "Violante ou la mondanité" en *Les Plaisirs et les jours*. Edición citada, p. 33.

(122) M. Proust. "Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet" en *Les Plaisirs et les jours*. Edición citada, p. 63.

(123) M. Proust. "Mélancolique villégiature de Mme. de Breyves" *Les Plaisirs et les jours*. Edición citada, p. 77.

(124) M. Proust. "Famille écoutant la musique", en "Les Regrets, reveries couleur du temps" en *Les Plaisirs et les jours*. Edición citada, pp. 109-110.

(125) M. Proust. "Un dimanche au Conservatoire" en *Essais et articles*. Edición citada, pp. 367-369.

(126) *Ibidem*, pp. 369-370. Sobre la música como forma de comunicación ver: J. Van de Ghinste. *Rapports humains et*

communication dans " A la recherche du temps perdu". Paris, Nizet, 1975, pp. 217-231.

(127) M. Proust. "Camille Saint-Saëns, pianiste" en *Essais et articles*. Edición citada, pp. 382-384.

(128) M. Proust. "La comtesse de Guerne" en *Essais et articles*. Edición citada, p. 504. Versión española: *Crónicas*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1947, p. 64.

(129) M. Proust. "La mort des cathédrales" en *Pastiches et mélanges*. Edición citada, pp. 146-147. Versión española: "La muerte de las catedrales" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*, p. 328.

(130) M. Proust. "La cour aux lilas et l'atelier des roses. Le salon de Mme. Madeleine Lemaire" y "Le salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois" en *Essais et articles*. Edición citada.

(131) M. Proust. "A propos de Baudelaire" en *Essais et articles*. Edición citada, p. 623.

(132) M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Edición de B. de Fallois ya citada, pp. 127-128, 219-220, 230, 301, 309, 312-313.

(133) M. Proust. *Jean Santeuil*. Madrid, Alianza, 1971, II, p. 353. Edición francesa de Pierre Clarac. *Jean Santeuil*. Paris, Gallimard, 1971, p. 818.

(134) *Ibidem*, Versión española, pp. 325-335; edición francesa, pp. 802-805.

(135) *Lettres de Marcel Proust a Reynaldo Hahn*. Paris, Gallimard, N. R. F., 1966. Décima edición. Presentadas, fechadas y anotadas por P. Kolb. M. Proust. *Correspondance générale*. Paris, Plon, 1930-1936. I, Cartas al Conde de Montesquiou-Fezensac, y VI, cartas a Madame y Monsieur Emile Straus, y a Jacques Bizet.

(136) A. Schopenhauer. *Op. Cit.*, p. 254.

(137) G. Genette. "Proust palimpsesto" en *Figuras*. Córdoba, Nagelkop, 1970, y Gilles Deleuze. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

(138) Para los *Pastiches* consultar la edición crítica de Jean Milly, Paris, A. Colin, 1970.

(139) M. Proust. *Jean Santeuil*. Madrid, Alianza, 1971. Volumen I, parte V, pp. 345, 432. Edición francesa de Pierre Clarac ya citada, pp. 619-657. Para la comparación entre *Jean Santeuil* y la *Recherche* y la relación entre lo poético y lo novelesco ver Maurice Blanchot. "La experiencia de Proust" en *Proust*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969. Edición francesa *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959. Confrontar también Madeleine Remacle. *L'Élément poétique dans "A la Recherche du temps perdu" de M. Proust*. Academie Royale de la Langue et de Littérature Francaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1954.

(140) Ver cartas a Montesquiou y a Hahn ya citadas, fundamentalmente la carta a Hahn CXXVIII de 1911.

(141) Georges Piroué. *Proust et la musique du devenir*. Paris, Denoël, 1960, p. 38. Según este autor, Gambará prefigura y anticipa a Wagner. Por otra parte, Piroué esgrime razones metafísicas, para fundamentar la relación de la música con la teoría de la reminiscencia. La música es el reencuentro de lo contingente y lo absoluto, el punto de equilibrio entre lo que pasa y lo que permanece, el pasaje de lo incommunicable a lo comunicado. Concluye que la música produce el tránsito de lo subjetivo a lo objetivo y el milagro de que la introversión devenga extraversión, por la adopción de un lenguaje según el que la eternidad se vuelve accesible (p. 94).

(142) Honoré de Balzac. *Obras Completas*. Tomo V. Traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1967, II, *Estudios Filosóficos*, "Gambara", p. 303.

(143) M. Proust. "La muerte de Baldassare Silvande" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975. El epigrafe de Emerson se encuentra en p. 17. Versión francesa de Yves Sandre, "La mort de Baldassare Silvande" en *Les Plaisirs et les jours*. Edición citada, epigrafe de Emerson en p. 9. Ver nota aclaratoria de Yves Sandre en p. 913.

CAPITULO VII.

(144) F. W. J. Schelling. *Filolosofoa del arte*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires, Nova, 1949, p. 145. Confrontar: David Sobrevilla. *Repensando la tradición occidental*. Lima, Amaru, 1986, III, "La Filosofía del arte de Schelling".

(145) Walter Biemel. "Sobre Marcel Proust" en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973. Una parte muy importante del estudio de Biemel se centra en el prólogo y la matinée Guermentes. Jean Rousset ("Notes sur la structure d'*A la Recherche du temps perdu*" en *Forme et signification*. Paris, José Corti, 1962) sostiene el carácter circular de la estructura de la obra proustiana y confronta los dos capítulos que Proust manifestó haber escrito simultáneamente en sus primeras versiones: Combray y la matinée Guermentes.

(146) Walter Biemel. *Op. cit.*. En particular pp. 29, 47, 48. Gaëtan Picon, sostiene que Proust produce una revolución kantiana en la novela: antes el novelista giraba en torno del mundo, ahora el mundo gira en torno del novelista. La conciencia se aplica a descubrir "pegada como una hiedra" a todo lo que se presenta a ella y a su propio movimiento (G. Picon. *Lecture de Proust*. Paris, Mercure de France, 1963, pp. 200-201).

(147) Germaine Brée. *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris, Los Belles Lettres, 1950, p. 227.

(148) Barbara Bucknall. *The religion of art in Proust*. Urbana, University of Illinois Press, 1969.

(149) J. W. Leibniz. "Monadología" en *Escritos filosóficos*. Editados por Ezequiel de Olaso. Buenos Aires, Charcas, 1982. Parágrafos 56 y 57 especialmente.

(150) Louis Bolle. *Marcel Proust au le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967.

(151) Henri Bergson. *El pensamiento y lo movible*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pp. 110-111.

(152) *Ibidem*, p.111.

(153) *Ibidem*, p.111.

(154) *Ibidem*, p.112.

(155) Ver el reportaje de Elie-Joseph Bois en *Le temps*, 13 de noviembre de 1913, reproducido por Kolb en *Choix de Lettres*. Paris, Plon, 1975.

(156) Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1946. "Les deux formes de la mémoire", en particular pp. 93-95. Sobre la posición de Poulet ver *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1982. Sobre la postura de Poulet con respecto a la relación entre Bergson y Proust ver: *Bergson. Le theme de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition*. Paris. Gallimard, 1982.

(157) M. Proust. "Jornadas de lectura" en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 355-379. Edición francesa de Yves Sandre "Journées de lecture" en *Pastiches et mélanges*, edición citada pp. 171-194. Ver también Walter Kasell. "Proust the pilgrim: his idolatrous reading of Ruskin" en *Revue de Littérature comparée*, octubre-décembre 1975. Este trabajo analiza la transformación de idolatría en ficción.

(158) M. Proust. "La confession d'une jeune fille" y "Avant la nuit" en *Les plaisirs et les jours*. Edición citada. Y "Sentiments filiaux d'un parricide" en *Pastiches et mélanges*. Edición citada. Ver también Georges Bataille. "Proust" en *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1971.

(159) Karuyoschi Yoshikawa. "Vinteuil ou la genèse du septuor" en *Etudes proustiennes III*. Paris, Gallimard, 1979.

(160) Georges Piroué. *Op. cit.*, pp. 79-81, citado por Yoshikawa.

(161) Pierre Costil. "La construction musicale de la *Recherche du temps perdu*", *B. A. M. P.*, N° 8, 1958, p. 488, citado por Yoshikawa.

(162) J. Rousset. *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962, p. 149.

(163) K. Yoshikawa. *Op. cit.*, pp. 289-297.

(164) *Ibidem*, pp. 297-299. Jean Milly. *La phrase de Proust*. Larousse, 1975, p. 163, citado por Yoshikawa.

(165) K. Yoshikawa. *Op. cit.*, pp. 302-312.

(166) Jean-Yves Tadié. *Proust et le roman*. Paris, Gallimard, 1971, capítulo 9.

CAPITULO VIII

(167) M. Proust. *Correspondance*. Edición de Kolb. Tomo I, 1880-1895, pp. 388-391. Carta 242. A Suzette Lemaire, lunes 20 de mayo de 1895. Paris, Plon, desde 1970.

(168) Georges Piroué. *Op. cit.*, primera parte.

(169) Georges Steiner. *Lenguaje y silencio*. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona, Gedisa, 1982. p. 72.

(170) G. Steiner. *Op. cit.*, p.170.

(171) Henri Bonnet. *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris, Vrin. II, *L'eudémonisme esthétique de Proust*, 1949, pp. 138-140.

(172) M. Proust. "Préface du traducteur". En John Ruskin, *La Bible D'Amiens*. Paris, Mercure de France, 1904.

(173) Anne Chevalier. "Notice" de "Albertine disparue" en M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición dirigida por Jean-Yves Tadié, IV, Paris, Gallimard, 1989, pp. 1010-1011.

(174) M. Proust. "En el umbral de la primavera" en *Crónicas* Buenos Aires, Santiago Rueda, 1947, p. 97. Versión original, *Le Figaro*, 21 de marzo de 1912.

(175) M. Proust. "Rayo de sol en el balcon" en *Crónicas*. Edición citada, p. 107. Versión original, *Le Figaro*, junio de 1912.

(176) M. Proust. "Vacaciones de Pascuas" en *Crónicas*. Edición citada, pp. 109-110. Versión original, *Le Figaro*, 23 de marzo de 1913. Los textos que corresponden a las tres últimas notas son muy próximos, en cuanto a contenido temático y fecha a la *Recherche*, que comienza a publicarse en 1913. No obstante presentan variantes.

CAPITULO IX

(177) Pierre-Louis Rey y Brian Rogers "Notice" de *Le Temps retrouvé* en *A la recherche du temps perdu*. Edición citada de Jean-Yves Tadié, IV, 1989, pp. 1147-1153.

(178) *Ibidem*, pp. 1153-1166.

(179) Walter Biemel. *Op. cit.*

(180) Jean-Paul Sartre. "Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad" en *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada. Sartre objeta brevemente la concepción del amor de Proust desde el punto de vista fenomenológico. Más tarde en *La ceremonia del adiós*, explicará ante Simone de Beauvoir la importancia de Proust en su formación novelística.

(181) "Proust et les philosophes", entretien avec F. Vezin en *Magazine littéraire*, N: 144, Janvier 1979, pp. 20-21.

(182) *Ibidem*, pp. 121-122.

(183) James G. Morrison y Georges J. Stack. "Proust and phenomenology" en *Man and World*, Vol. I, N:4, noviembre 1968, en particular pp. 609-610.

(184) Jean-Pierre Richard. *Proust et le monde sensible*. Paris, Editions du Seuil, 1974. En particular "Naissances d'une petite phrase", pp. 139-145.

(185) M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición de Jean-Yves Tadié ya citada, IV, Esquisse XXVIII. "Reflexions sur l'art", pp. 839-843 y Esquisse XXLX, "Critique des théories de l'art", p. 847.

(186) Mario Presas. "La re-descripción de la realidad en el arte" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XVII, N°2, 1991.

(187) M. Proust. *Matinée chez la princesse de Guermantes*. Edición citada, "L'Adoration perpetuelle", pp. 125-133.

(188) George Santayana. "Proust y las esencias" en *Diálogos en el limbo*. Buenos Aires, Losada, 1941. Por su parte Gabriel Marcel en su estudio del recuerdo y su conservación y su aplicación a la memoria, sostiene la relación precaria y misteriosa con el pasado que yo soy, por oposición al que tengo y destaca el acento que Proust puso en los "elementos" no perpetuamente disponibles de sí mismo, en vez de una colección seriada de acontecimientos. Soy yo el que vuelvo a unirme con mi pasado y no es que mi pasado me haya seguido. El recuerdo no envejece. La experiencia de un hecho contingente (la magdalena) no se conserva, puesto que esto sería envejecer, cambiar, sino que la recordamos idéntica a como fue vivida primitivamente por nosotros (Gabriel Marcel. *Diario metafísico*. Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 167-180).

(189) David Hume. *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the principles of Morals*. Reprintend from the 1977 edition by L. A. Selby-Bigge. Third Edition with text revised an notes by P.

H. Nidditch, Section I. Sobre el tema proustiano de la importancia de la costumbre en la relación causal, II IV, V, y VII. Oxford University Press, Third edition, 1975.

(190) Gilles Deleuze. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

(191) *Ibidem*, p. 185.

(192) *Ibidem*, pp. 107-108.

(193) G. Genette. "Proust palimpsesto" en *Figuras*. Córdoba. Nagelkop, p. 59.

(194) Roland Barthes. "Un tema de investigación " en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós comunicación, 1987.

(195) Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*. II, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1987, pp. 322-369. La referencia en el texto a Maurice Blanchot corresponde a "La experiencia de Proust" en *Proust*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.

CAPITULO X

(196) M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición de Pierre Clarac y André Ferré, Pléiade, 1954. Marcel Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, edición citada. M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Edición dirigida por J.-Y. Tadié, ya citada.

(197) M. Proust. *Jean Santeuil*. Edición citada y *Contre Sainte-Beuve*, edición de Bernard de Fallois. Cahiers Marcel Proust. *Le Carnet de 1908*. Texto establecido por Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976.

(198) M. Proust. *Matinée chez la princesse de Guermantes*. Edición citada. En esta primitiva versión, en su tramo final, no aparece Vington, como lo indican los índices de nombres de personas de esta edición crítica de Bonnet y Brum. En cambio aparece brevemente en la primera parte de la versión de 1910-1911, es decir en "Combray", como se comprueba en la edición de la *Recherche* ya citada, dirigida por J.- Y. Tadié, tomo I, Esquisses L, donde todavía es denominado Lington en p.795 y fundamentalmente en Esquisses LI, pp. 796-801 y LII, pp. 802-805.

(199) M. Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Edición citada. En "Notes pour *Le temps retrouvé*" puede comprobarse el desarrollo del personaje de Vinteuil y de su música en "Le Quatuor de Vinteuil" (pp. 292-296), es decir del cuarteto como música consagrada a la matinée; en "Le Quatuor et les critiques" (pp. 297-

298); "Swann et la sonate" (p.331), donde se compara la sonata con un sexteto.

(200) Cahiers Marcel Proust. *Le Carnet de 1908*. Establecido y presentado por Philip Kolb. Paris, Gallimard, 1976, pp. 60-61.

(201) M. Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Edición citada, pp. 144 y 172-174.

(202) G.Steiner. *Op. cit.*, p. 75.

(203) M. Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Edición de la *Recherche* dirigida por J.- Y. Tadié ya citada.

(204) M. Proust. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Edición citada, pp. 125-131.

(205) *Ibidem*, pp. 144 y 172-174.

(206) *Ibidem*, pp. 318-319. Confrontar edición de la *Recherche* de J.-Y. Tadié. Esquisses XXIIV, pp. 798-832, "L'Adoration perpétuelle", sobre la importancia de Wagner. La relación entre Wagner y Proust fue señalada por algunos de los primeros comentaristas proustianos: Pierre Abraham. *Proust*. Paris, Les Editions Rieder, 1930. Según este autor la evocación musical corresponde detalladamente a la obra proustiana. En el Prefacio u obertura a *Du côté de chez Swann*, resuenan los motivos conductores de la obra entera, a la manera de las tablas temáticas del *Anillo del Nibelungo*. Estos motivos son el insomnio, el sueño y el recuerdo que se alternan al ritmo caprichoso del tiempo y en combinaciones

infinitamente variadas forman la continuidad melódica (10-11). Y Benjamín Crémieux. *Marcelo Proust*. Madrid, Revista de Occidente, 1925, Tomo V. El autor francés, tan estimado por Ortega indica la influencia wagneriana sobre Proust. Los personajes, en fusión con otros, son, casi todos, presentados en la introducción de *Por el camino de Swann*, al modo de motivos conductores wagnerianos. Para las cartas y opiniones de Baudelaire, críticas de Fauré y Hahn y fechas de representación de las obras de Wagner en París ver *Wagner et la France*, Bibliothèque Nationale, Paris et Théâtre national de L'Opéra de Paris, 1983. Con respecto a la construcción de la obra de Proust: Henri Bonnet. *Marcel Proust de 1907 a 1914*. Paris, Nizet, 1959.

(207) M.Proust y J. Rivière. *Correspondance*. Paris, Plon, 1955.
Carta del 7 de febrero de 1914.

(208) *Ibidem*.

(209) G. Steiner. *Op. cit.*, p. 73.

(210) *Ibidem*, p. 73.

(211) Jean-Jacques Nattiez. *Proust Musicien*. Paris, Christian Bourgois, 1984, especialmente primera parte.

(212) G. Steiner. *Op. cit.*, p. 75.

INDICE

- Introducción: página 2.*
- 1 *La experiencia musical. La primera audición de Swann de la sonata de Vinteuil: página 17.*
- 2 *Experiencia musical y experiencia amorosa. La sonata de Vinteuil en el salón Verdurin y los amores de Swann y Odette: página 30.*
- 3 *Experiencia musical y experiencia metafísica. La sonata de Vinteuil en la sesión Sainte-Euverte: página 58.*
- 4 *Recepción, interpretación y recreación desde la temporalidad de la música. La recepción del héroe de la sonata de Vinteuil: página 70.*
- 5 *La realidad del arte desde su autocontemplación. La recepción del héroe de la sonata de Vinteuil y la música de Richard Wagner: página 97.*
- 6 *De los intérpretes y otros mediadores en el circuito musical. Entre Morel, "las señoritas Vinteuil" y la Berma: página 113.*
- 7 *El septeto de Vinteuil y la develación musical del modo de ser del arte. Las hipótesis metafísicas y la función estructurante de la música: página 131.*
- 8 *La pianola de Albertina y una vuelta a Swann. La música y las otras artes: impresiones y reminiscencias: página 166.*

9 *La música en "El tiempo recobrado". Teoría estética y teoría literaria:* página 132.

10 *Conclusiones sobre la música y la literatura. (En torno a la versión de 1910-1911):* página 210.

Notas: Introducción: página 223.

Capítulo 1: página 226.

Capítulo 2: página 229.

Capítulo 3: página 234.

Capítulo 4: página 236.

Capítulo 5: página 239.

Capítulo 6: página 241.

Capítulo 7: página 245.

Capítulo 8: página 249.

Capítulo 9: página 251.

Capítulo 10: página 254.

Índice: página 257.