

II Jornada Walter Benjamin: La política después de la caída de la experiencia

Centro de Investigaciones en Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

5 de julio de 2018

Título del trabajo:

Fisiología de la cháchara: lenguaje, experiencia y crisis, de Benjamin a Proust.

Autora: Analía Melamed

Pertenencia institucional: CIEFI-FaHCE-UNLP

Madame de Verdurin le preguntó:

- ¿Ha probado usted mi naranjada?

Monsieur de Charlus, con una sonrisa graciosa, en un tono cristalino que rara vez tenía y con mil muecas de la boca y movimientos de la cintura, contestó:

-No, he preferido la bebida vecina, creo que era fresa, algo delicioso.

Es curioso que cierto tipo de actos secretos se traduzca exteriormente en un modo de hablar o de gesticular que los revela. Si un señor cree o no cree en la Inmaculada Concepción, o en la inocencia de Dreyfus o en la pluralidad de los mundos, y quiere callárselo, no se encontrará en su voz ni en sus andares nada que permita percibir su pensamiento. Pero oyendo a Charlus decir, con aquella voz aguda, con aquella sonrisa, con aquellos movimientos de brazos: «No, he preferido la bebida vecina, la fresa», se podía decir: «Pues le gusta el sexo fuerte» con la misma seguridad que la que permite a un juez condenar a un criminal que no ha confesado... (Proust, 1987, p. 418).

La observación de Benjamin en “Para una imagen de Proust” de que la *Recherche* realiza una “reconstrucción interna de la sociedad como fisiología de la cháchara”, por una parte encuentra en lo cómico de la novela un elemento fundamental de su crítica. Pero también sugiere que es en el plano lingüístico, especialmente en el modo de hablar de los personajes, donde se registran las marcas de los mecanismos sociales. El lenguaje es fetiche y síntoma justo allí donde todo es impostación y ocultamiento, en los salones mundanos, el lugar de “la camorra de los consumidores”, de una “banda de delincuentes” (Benjamin, 1970, pp. 245, 246).

La fisiología de la cháchara como reconstrucción de la sociedad resulta así un motivo que permite articular múltiples dimensiones de la novela, algunas de las cuales son objeto de este trabajo. En primer término el papel decisivo que desempeñan en Proust la técnica y el estilo literarios; también la presencia de una reflexión en términos ficcionales sobre el lenguaje, sus aspectos míticos o mágicos, sus funciones de comunicación oblicua o indirecta; finalmente la posibilidad de establecer dimensiones lingüísticas de la crisis de la experiencia, que en la *Recherche*, conjuga aspectos voluntarios e involuntarios y se expresa en el particular énfasis con que Proust detalla los errores lingüísticos en la cháchara de los personajes.

Sobre la técnica y el estilo literario:

[en la *Recherche*]...la experiencia del poeta se hace dueña del don de imitación... En sus parodias encuentra, como juego con el ‘estilo’, lo que, en la lucha por la existencia, ese espíritu ya había encontrado con otra cara en la glorieta social (Benjamin, 1970, p. 246).

Proust concibe el lenguaje literario como un instrumento, en el sentido musical del término, porque según nuestro autor, un artista, no se define por sus temas ni por sus contenidos, sino por su sonido. El interés por la técnica literaria puede apreciarse desde el período de formación, en la época de escritura de las parodias donde se dedica a describir un episodio policial – el *affaire Lemoine*– al modo de los autores admirados. Las parodias, una especie de purga o purificación, son el camino para encontrar la propia voz. Jean Milly señala que Proust pretende imitar voluntariamente para evitar la imitación involuntaria (1970). La imitación parece ser entonces un procedimiento fundamental, ya que también constituye una de las principales motivaciones del modo de hablar y del comportamiento

de los personajes, lo cual indica según Anne Henry la influencia de la sociología de Gabriel Tarde y su *Les lois de l'imitation* (Henry, 1983). La imitación conjuga en Proust oído musical y sentido del humor.

En los escritos más teóricos y críticos, en particular en “A propósito del ‘estilo’ de Flaubert” considera que el escritor expresa en el lenguaje su ritmo singular. Cada escritor, entonces, debe hacer su lengua como cada violinista está obligado a hacer su sonido (Milly, 1970, p. 37). Este acento propio, su rasgo distintivo, no es otra cosa que el estilo. El estilo manifiesta una musicalidad y una perspectiva única, es un modo de ver, un cristal. De manera que involucra también una cuestión de óptica. De modo que, junto a otra serie de artefactos, el estilo que se plasma en una obra conforma para Proust uno de los elementos que condicionan la posibilidad de experiencia entendida un sentido kantiano. En efecto, en un desplazamiento del apriorismo hacia lo cultural, lo social, lo estético y lo técnico, considera todo una gama de determinantes en la constitución espacio-temporal de la experiencia, desde los diversos lenguajes, artísticos o no, hasta desarrollos de máquinas que transforman la relación espacio temporal como trenes, teléfonos, automóviles, aviones. Debe subrayarse la afinidad con Benjamin en cuanto al mencionado condicionamiento socio-histórico de la experiencia y en este sentido la relevancia de la técnica literaria y artística en general, con consecuencias para la relación entre arte y política. En este marco se puede también apreciar la afirmación de Benjamin en *El libro de los pasajes* sobre un fragmento de “A propos de ‘style’ de Flaubert”, donde Proust vincula el sonido de la frase de Flaubert con el ritmo de una máquina:

Una pequeña muestra de análisis materialista, más valiosa que la mayoría de las cosas que existen en este terreno «Nos gustan esos pesados materiales que la frase de Flaubert levanta y deja caer con el ruido intermitente de una excavadora. Porque si, como se ha escrito, la lámpara nocturna de Flaubert tenía para los marineros el efecto de un faro, es posible decir también que las frases lanzadas por su “garganta” tenían el ritmo regular de las máquinas que sirven para hacer los desmontes. Felices los que oyen ese ritmo obsesivo.» Marcel Proust, *Chroniques*, París (1927), p. 204 [A propósito del “estilo” de Flaubert.] (Benjamin, 2005, p. 400).

Si en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin presenta una breve historia de las fuerzas productivas estéticas (1989, pp. 18-20), en “El autor como

productor”, apunta a la literatura como técnica y al escritor como parte de la fuerza productiva. En efecto, para determinar si una obra es reaccionaria o revolucionaria, dice, se debe establecer cómo está en las relaciones de producción de su época, lo que equivale a preguntarse por la función de la obra dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo (Benjamin, 1999). Por su parte en Proust los aspectos más importantes de las relaciones entre literatura, arte y política pueden encontrarse, por decirlo así, de modo más oblicuo. Hay que buscarlos en su énfasis en la importancia de la técnica literaria como instrumento musical y como aparato óptico, en sus afirmaciones en *El tiempo recobrado* sobre que un autor se compromete con su patria al comprometerse con su propia obra (1993, pp.237, 238).

Reflexión ficcional sobre el lenguaje:

En este marco de énfasis sobre el estilo, *En busca del tiempo perdido* resulta una exploración ficcional sobre el lenguaje. Se trata de un caleidoscopio de caleidoscopios lingüísticos, una estructura de montajes, a veces palimpsestos, de diversos lenguajes que interactúan, se iluminan y modifican mutuamente. Como una prueba de este papel central, en 1913 Proust planeaba titular las tres partes que componían la novela por entonces del siguiente modo: “La edad de los nombres”, “La edad de las palabras” y “La edad de las cosas”. En este sentido, es conocida la afirmación de Roland Barthes sobre que la concreción de la *Recherche* fue posible cuando Proust finalmente encontró el “sistema de los nombres”, pues son los nombres propios de la novela los que tienen una capacidad constitutiva y poética tal que dan sustento y consistencia al mundo novelesco (Barthes, 1973). En los nombres Proust también explora una dimensión onírica del lenguaje. Las ensoñaciones nominales del héroe son fuente de toda una mitología de la infancia (en el sentido de las *Mil y una noches*, una entrada hacia lo fabuloso y mágico), sueños que finalmente resultan refutados por el desencantamiento del devenir novelesco.

Magia y mito resultan anudados en “La edad de los nombres” de la infancia del héroe proustiano, donde se produce el estallido entre significante, significado y referente. Allí casi desaparece la dimensión funcional y de representación del lenguaje y lo que se libera es la capacidad de asociar. Con una fuerte impronta de Hume, filósofo muy presente en Proust, las cadenas de asociaciones toman la forma de metáforas y metonimias. La musicalidad de la palabra, su semejanza con otra, su contigüidad con determinados contextos discursivos, lingüísticos, dispara en el narrador la capacidad de los nombres de vincularse con otras ideas/imágenes surgidas de impresiones auditivas, táctiles, gustativas,

etc. Los nombres propios, como los de ciudades, Balbec, Venecia o Florencia, o los de personas -Parma, Guermites- son en Proust brumas de imágenes. Jean Pierre Richard, en línea en este punto con Gerard Genette y con Barthes, sostiene que “El nombre se sueña como un envoltorio concreto, lleno o a llenar de deseos y de imágenes: envoltorio más o menos en relación de homología con su contenido” (Richard, 1974, p 148, y n. 2). No es frecuente que especialistas en Benjamin vinculen algún aspecto de la reflexión de Benjamin sobre el lenguaje con Proust. Entre los que lo sugieren, Robert Kahn (2015) y Hans Mayer (1992) han señalado que, por ejemplo, la topografía de *Infancia en Berlín* remite a la geografía espiritual de Combray. También Peter Szondi (2016), aunque establece diferencias discutibles. Otro autor como Alfred Menninghaus afirma sobre *El libro de los pasajes* que:

La topografía mitológica de París tiene, además de los pasajes, el orden de los barrios, las calles y las catacumbas, otro objeto: sus *nombres*. Un primer motivo para ello es una consecuencia de la (anti) hermeneútica de Benjamin, según la cual el contenido de verdad de las obras de arte emerge recién cuando los contenidos objetivos han desaparecido (...) Allí donde con frecuencia las únicas reliquias de las cosas son sus nombres, éstos se vuelven trampolines de la interpolación fisionómica (Menninghaus, 2013, p. 69).

No establece aquí el autor ninguna relación con Proust, aunque ésta parece clara. En la topografía de París aparece una dimensión onírica, espacial/espiritual de los nombres de corte proustiano. En los fragmentos estudiados por Menninghaus, Benjamin se refiere a “la magia de los nombres de las calles” (Benjamin, 2005, p. p. 520), a que “la ciudad es un cosmos lingüístico”. Y más adelante encontramos:

La avenida Rachel conduce al cementerio de Montmartre. Al respecto, Daniel Halévy [Pays Parisiens, <1932> p. 276]: «Rachel, la actriz trágica, aquí la introductora y la patrona» (Benjamin, 2005, p. 524).

Aquí Benjamin, a través de Halévy, un amigo y discípulo de Proust, abre en el nombre “Rachel” una múltiple referencia, el punto geográfico de la ciudad, la actriz histórica a quien la calle pretende recordar (Rachel Elisabeth Félix 1820-1858) pero podemos pensar que alude también a Rachel, la actriz ficcional de la *Recherche* que

tantos sufrimientos ocasiona y a una suerte de diosa de la muerte, que en esa calle que lleva al cementerio es “introdutora y patrona”. El nombre –aquí “Rachel”, pero también “Halévy”- sugiere múltiples asociaciones, se convierte en depósito o huella de múltiples mundos y de una dimensión onírica. En textos como en *Denkbilder* encontramos otros ejemplos: “*Marsella*: dentadura amarilla de una foca a la que se le escapa entre los dientes el agua salada” (Benjamin, 2014, p. 82), donde se advierte otro desplazamiento metonímico a la Proust.

Además del nombre, hay en la novela proustiana un trabajo especial sobre el lenguaje en la construcción de los personajes. Sobre estos, Ortega ha sostenido que “carecen de silueta, son más bien mudables concreciones atmosféricas, nubes de espíritu que vientos y luces a toda hora transforman” (Ortega y Gasset, 1957, T. II, p.706). Esa imagen nebulosa, puede reformularse diciendo que un personaje para Proust es ante todo una bruma lingüística. La expresión “bruma” da cuenta del carácter difuso, dinámico, así como ambiental, de ensoñación y finalmente inaprehensible de los otros. Si cada uno de ellos es presentado en situación, ligado a un paisaje (la duquesa de Guermantes en la iglesia de Combray, la bandada de muchachas en flor frente al mar, Odette en sus habitaciones abarrotadas) también lo hace en un entorno lingüístico. Pero más aún, cada personaje es por sí mismo una estructura polifónica, que integra diversas capas comunicantes a menudo en contradicción interna: gestos, tono de la voz, actitud corporal, expresión verbal, vestimenta. En este sentido Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* afirma:

Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar ‘hacerse romper el trasero’, el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha en una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede recurrir y que por esa consecuencia otros le prestan (Barthes, 2008, p. 42).

A menudo, la imagen del otro se altera por una leve variación lingüística porque agrega Barthes: “dice una palabra diferente, y escucho zumbar de una manera amenazante *todo otro mundo*, que es el mundo del otro (Op cit. Loc. cit.).¹

Puede advertirse también aquí el efecto mágico que el narrador atribuye a algunas palabras, que son el “ábrete sésamo” para el amor, para los celos, para la locura.

Sobre la fisiología de la cháchara y la crisis de la experiencia:

A medida que el héroe empieza a acceder a los círculos mundanos encuentra el lenguaje encriptado de los salones. Resulta en principio curioso la extensión que tienen en la novela los pasajes sobre los cotilleos mundanos, puesto que la conversación de los salones, para Proust, como elemento impostado y frívolo, es lo opuesto de la literatura. En la fragmentación de los yoes, la vida en sociedad obliga a enmascarar y ser infiel a un yo más auténtico, que sólo puede expresarse artísticamente. En esta cuestión puede establecerse una afinidad con los desarrollos de Heidegger sobre las habladurías y la avidez de novedades de *Ser y Tiempo*, así como con la distinción entre conversación y dialogo. Sin embargo en la dedicada, minuciosa, atención de Proust no podemos dejar de advertir que, como luego para Benjamin, es en los desechos de la sociedad –en este caso en las formas más vacías y degradadas de la comunicación- donde encuentra sus claves. Es así que el lenguaje mundano constituye en la novela, para utilizar una expresión de Marx, un jeroglífico en el que se inscribe toda la violencia de las relaciones sociales sobre los individuos. En ese sentido, en Benjamin y Proust valdría la afirmación de que para los jeroglíficos sociales como para las imágenes ligadas a ellos, interesa , tanto o más que su desciframiento, sus condiciones de producción.

La narración, una lupa, el zoom de una cámara, pone en primer plano en cada escena el elemento lateral, aparentemente insignificante, el gesto mínimo, el temblor, la mirada furtiva. El narrador se desempeña entonces como lingüista, intérprete y traductor de la semiología mundana (Cf. Serça, 2014, pp. 549, 553). A lo largo del texto entre paréntesis o guiones aparecen los segundos significados de lo que los personajes afirman, a veces anteponiendo un “traducción” (Proust, 1987, p.423). En efecto, en la descripción de los mundos sociales hay una combinación de traducción y extrañamiento, porque el texto está conformado por un montaje de múltiples idiolectos y sociolectos que, son en muchos casos reconstrucciones de la oralidad de distintas

¹ Agradezco la cita a Julio Moran

geografías francesas rurales y urbanas y que dan cuenta de las dotes de imitador de Proust.

Pueden interpretarse en estos extensos desarrollos una dimensión lingüística de la crisis de la experiencia. Rene Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* describe la estructura de los salones como un sistema cuya cohesión interna se logra lingüísticamente por un régimen de gestos y de palabras rituales. Se trata de una suerte de cultura cerrada que expulsa a quien amenaza su unidad espiritual. El salón no es un mero lugar de reunión, es una manera de ver, de sentir, de juzgar (Girard, 1985, p. 180). Al final de la novela, cuando estalla la guerra, queda en evidencia, señala Girard, que el patriotismo del salón es afín al patriotismo cívico y nacional, y que entre el microcosmos del salón y el macrocosmos de la nación en guerra, sólo existe una diferencia de escala (*Op. cit.* p. 186). En *Los orígenes del totalitarismo* Hannah Arendt presenta un análisis afín al de Girard de los salones en la *Recherche* (2010, I. pp 188 y ss.).

El sistema de gestos y palabras se constituye entonces también en una suerte de maquinaria que condiciona la experiencia. El lenguaje social es el reino del terror, de la desesperación, de la locura. Pero desde la óptica de Proust, muy especialmente del humor, del malentendido y del error. En esta dirección, los estudios narratológicos de Gerard Genette subrayan la importancia que tienen las dificultades en el uso del lenguaje, esto es, el papel central del error en el comportamiento lingüístico. Así, en “Proust et le langage indirect” (1969) sostiene que numerosos personajes pueden considerarse como verdaderos ejemplares estilísticos (La Duquesa de Guermantes habla el francés de Enrique IV, Francisca el de la Francia campesina, etc) pero muchos son también colecciones de accidentes lingüísticos. Los duques de Guermantes, Francisca, Cottard, Odette, Bloch, personajes de todas las clases sociales, letrados e iletrados, de manera involuntaria y a menudo voluntaria, se destacan por sus faltas lingüísticas: anglicismos, sustituciones, deformaciones, impropiedades. Genette señala asimismo no sólo el error, sino la perseverancia en el error. Es así que constata una especie de sordera lingüística a los intentos de corrección, consecuencia al parecer de que el testimonio de los sentidos está teñido por la convicción, y que, dice Genette, la escucha es un acto más espiritual que sensorial.

El personaje que lleva a cabo dentro de la novela la pasión por el lenguaje es el doctor Cottard. Este “..nunca sabía de modo exacto en que tono tenía que contestarle a uno, y si su interlocutor hablaba en broma o en serio. Y por si acaso, añadía a todos sus gestos

la oferta de una sonrisa condicional y previsor...” (Proust, 1992, p. 241). La ingenuidad y una especie de tara retórica del médico le impiden atravesar el sentido literal del lenguaje. El no poder distinguir los usos irónicos y figurados resulta un obstáculo fundamental para sus aspiraciones sociales, pues no accede al lenguaje cifrado de los Verdurin. Pero esto lo lleva a obsesionarse por el lenguaje y finalmente dominarlo. En la relación de Cottard con el salón Verdurin se enfatiza el hecho de que toda incompetencia social es ante todo lingüística, pero más que nada pone en evidencia la fetichización del lenguaje en los círculos mundanos.

Por su parte el personaje de Charlus, que intenta enmascarar su condición sexual con frecuentes afirmaciones contrarias a la homosexualidad, genera un palimpsesto de tensiones con su estilística gestual, donde lo reprimido emerge de diversas formas. Estos episodios de lenguaje indirecto son afines sin duda a los análisis de Freud, contemporáneo de Proust, pero ignorantes el uno de la existencia del otro.

Encontramos aquí una de las formas del motivo de la extranjería en Proust. Si la imposibilidad de escucha es una de las fuentes del error lingüístico, como arriesga Genette, también la multiplicidad de idiolectos resulta a los oídos de los otros como un idioma extranjero. “Entre uno y cada persona hay el muro de una lengua extranjera” (Proust, 1991, p. 593), dice justamente Charlus quien por su condición de homosexual, junto con los judíos, forma parte de los extranjeros entre extranjeros (cf. Arendt, 2010, Loc. cit.). Esta condición de extranjería, esta suerte de solipsismo lingüístico anuncia la creciente fragmentación y atomización del mundo novelesco.

La cháchara de la novela, dice Benjamin, como el rumor de las olas, es el sonido con el que esa sociedad cae en el abismo de la soledad (1970, p. 248). En los círculos mundanos los personajes, en su intento de integrarse y mimetizarse con los demás, son “como esos insectos que sobre las hojas, las flores y los tallos disimulan totalmente su existencia, hasta que un salto, un movimiento de alas, sirve para denunciar al observador sorprendido que una vida independiente e incontrolable se ha inmiscuido en un mundo extraño” (Benjamin, 1970, p. 246).

En la lucha denodada para mantener un prestigio social así como para construir una imagen de sí, y en la emergencia de las recurrentes dificultades lingüísticas, se advierte otra manera de crisis de la experiencia en la *Recherche*. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin advertía en el episodio de la Magdalena un síntoma de la crisis de la experiencia, pues el carácter involuntario de la memoria, su subordinación al azar, señalaba un aislamiento respecto del pasado individual así como de la tradición. Aquí,

en cambio, en esta dimensión lingüística, en la cháchara de los personajes, en los errores lingüísticos, en los palimpsestos, en los fallidos, lo que aparecen son los efectos traumáticos de la maquinaria social en los individuos.

El culto a los gestos, a la impostación de la voz, a la mímica, aproxima la puesta en escena mundana de la *Recherche* a una función de ópera, cuyo trasfondo es como a menudo en la ópera misma, el aprisionamiento de los personajes en un sistema ciego e inconsciente de sí mismo. En este sentido la narración cargada de síntomas así como la actividad detectivesca del narrador como descifrador e intérprete, tarea que se traslada al propio lector, ubican a Proust en la línea de los maestros de la sospecha, Marx, Freud, Nietzsche.

A modo de conclusión:

La ensoñación lingüística de la infancia deja paso en la novela al espejismo lingüístico, ligado a los jeroglíficos sociales y al lenguaje cifrado de los salones mundanos. Estos, en guerra entre sí, son un índice de toda la violencia social, exigen el sacrificio de sus acólitos. En este marco donde los lenguajes se relativizan, se degradan y se ponen en crisis mutuamente, se plantean las posibilidades y límites de la intersubjetividad así como el carácter dificultoso y fragmentario de la experiencia. El lenguaje se torna un espiral sin salida, cerrado sobre sí mismo, un lenguaje de la desesperación y de la muerte como es el de *Albertina desaparecida*. La muchacha en flor deviene una figura espectral, que parece volver de la muerte a través de notas, que como la propia Albertina, son equívocas e indescifrables. En una simbiosis entre arte y vida, la escritura se convierte en una compulsión sólo interrumpida por la muerte del escritor. Proust muere de inexperiencia, la misma que le permite escribir su obra, cita Benjamin a Jacques Rivière, y agrega, también de asma nerviosa (Benjamin, 1970, p. 250).

“Los espejos que cuelgan turbios y olvidados en los bares son el símbolo propio del naturalismo de Zola; y el modo peculiar de reflejarse de unos en otros, desplegando una serie inacabable, hace juego evidente con el recuerdo infinito del recuerdo que recuerda el recuerdo en que la vida de Proust se transformó precisamente gracias a su propia pluma”, dice en *Denkbilder* (Benjamin, 2014, p. 82).

En “para una imagen de Proust” se describe el lenguaje de la *Recherche* como un Nilo lingüístico por sus largas cadenas paratácticas. Estas yuxtaposiciones, así como la estructura de la continuidad que está en la base de las analogías, de metáforas y metonimias, hacen posible ubicar a la novela en la dimensión de lo simultáneo, de lo

espacial, en esta trama de figuras, de jeroglíficos y de imágenes. Entonces se trata de la sintaxis de un tiempo suspendido en el que en la novela se pretende reconstruir un pasado como a medias vivido y a medias olvidado, como una “tela de Penélope del olvido” (Benjamin, 1970, p. 240). El tiempo se recupera pero al modo de una gran pintura, tal vez un fresco cubista, cuyas figuras se exponen como ideogramas. Lo sucesivo se da en lo superpuesto, y el pasado, también la fisiología de la chachara presentada a lo largo de tantas páginas, se da como destino. Porque la obra está planificada “como lo están los recorridos de las líneas de nuestras manos” (Benjamin, 1970, p. 249).

Referencias bibliográficas:

- Arendt, H. (2010). *Los orígenes del totalitarismo*. Bs. As.: Aguilar.
- Barthes, R. (1973). Proust y los nombres. En *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1970). Para una imagen de Proust. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1999). El autor como productor. En *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2014). *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Bs. As.: Taurus.
- Bröcker, M. (2014). Lenguaje. En M. Opitz y E. Wizisla (eds), *Conceptos de Walter Benjamin*. Bs. As.: Las cuarenta.
- Genette, G. (1969) Proust et le langage indirect. En *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, M. (2000). *Ser y tiempo*. Buenos Aires: FCE.
- Henry, A. (1983). *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion.
- Kahn, R. (2015). Présentation. En W. Benjamin, *Sur Proust. Traduit de l'allemand et présenté par Robert Kahn*. Caen: Nous.

- Mayer, H. (1992). *Walter Benjamin, el contemporáneo*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Menninghaus, A. (2013). Mito y lenguaje (símbolo y alegoría). En *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Bs. As.: Biblos.
- Milly, J. (1970). *Les Pastiches de Proust*. Edition critique et commentée par Jean Milly. Paris: Armand Colin.
- Moran, J.C. (2017). Escenas escandalosas en la *Recherche* y lecturas afines. En *Actas Jornadas Marcel Proust*. CIEFi, Fahce, UNLP (en prensa).
- Ortega y Gasset, J. (1957). Tiempo, distancia y forma en el arte de Marcel Proust Proust. En J. Ortega y Gasset, *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Proust, M (1971). A propos du 'Stylo' de Flaubert. En *Essais et articles*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Clarac et Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu* (versión de Jean-Yves Tadié). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido.1 Por el camino de Swann*. Bs. As: Alianza.
- Proust, M. (1991). *En busca del tiempo perdido.3 El mundo de Guermantes*. Bs. As: Alianza.
- Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido.4 Sodoma y Gomorra*. Bs. As: Alianza.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido.7 El tiempo recobrado*. Bs. As: Alianza.
- Richard, J-P. (1974). *Proust et le monde sensible*. Paris: Éditions du Seuil.
- Szondi, P. (2016). *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*. Bs. As.: El cuenco de Plata.
- Serça, I. (2014). Langage. En A. Bouillaguet y B. Rogers (Dirs.) *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Bs. As.: Paidós.