

# Proust asesino: el crimen y la escritura

## Killer Proust: crime and writing

### Luciano Brito

Brasileño. Crítico literario, Doctor en literatura comparada por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle. Francia.  
lucbbraga@gmail.com

*Victor Hugo dice: Es necesario que crezca la hierba y mueran los niños.  
(El tiempo recobrado)*

### Introducción

Las dos primeras sesiones de este seminario sobre el escritor francés, Marcel Proust han consistido en presentar la obra proustiana de manera telescópica, de lejos; las dos sesiones restantes serán de análisis y de lectura, por consiguiente, microscópicas, según una metáfora proustiana. Lo que se propone hoy es realizar, a través de la familiarización con el estilo y la frase de Proust (principalmente en el episodio del baile de las cabezas, en *El tiempo recobrado*), una reflexión sobre la fascinación del narrador proustiano por el crimen y sobre la relación entre esta fascinación y la voluntad de escribir. En último lugar, a través de la escucha de algunos procedimientos de la frase proustiana, nosotros mostraremos que no hay en Proust una oposición fácil entre pensamiento y crimen; y que, más subversivamente, en Proust, la pulsión criminal parece estar por detrás del motor mismo de la literatura.

### Crimen: actualidad de la cuestión

Antes de entrar en el texto proustiano, es posible suponer que la diferencia de contexto entre Francia de los siglos XIX y XX, Francia en el siglo XXI y Latinoamérica en el comienzo del siglo XXI puede, sin embargo, inferir una relación. Propongo, a partir

de la reflexión que haremos sobre Proust, pensar también sobre cómo la idea de crimen se inscribe en Latinoamérica actualmente, a través por ejemplo, del crimen organizado o de la idea de crimen cometido por los estados. En Latinoamérica, los discursos sobre el crimen están entre los más presentes en la esfera pública. Por ejemplo, el nuevo presidente brasileño Jair Bolsonaro fue electo entre otros con el argumento de que tiene un proyecto para acabar con el crimen organizado en Brasil, al mismo tiempo que quiere hacer disponibles armas de fuego para la población, mientras olvida muchos crímenes cometidos por la policía. El problema de la criminalidad es una de las cuestiones más abordadas no solamente en la política, sino también en los periódicos latinoamericanos y en las redes sociales.

En Francia hoy en día, similarmente, los discursos sobre el crimen integran parte de los principales discursos mediáticos, principalmente después que ocurrió lo que se denominó el atentado terrorista en el Bataclan, en París, en noviembre de 2015. Durante los años siguientes, para poder entrar en la Sorbona o en otra universidad pública en París, era necesario mostrar una tarjeta de identidad comprobando el vínculo con la facultad.

En Francia, particularmente, los discursos mediáticos

iban generalmente en un mismo sentido: la idea que existe una oposición clara entre una cultura civilizada francesa que pertenecería a un centro despolitizado y el otro lado irracional del crimen y de la barbarie. Esa presentación de la cuestión muestra que, tanto en Latinoamérica como en Francia, los discursos sobre el crimen ocupan un lugar considerable en la arena pública.

Cuando nos quedamos atentos a los signos contemporáneos, en la crítica, en los periódicos, en las narrativas sobre el crimen y la cultura, ¿cómo situar a Proust con relación a estas cuestiones? Proust no puede ser puesto, sin problematización en todo caso, al lado de una “cultura civilizada”, donde el crimen, la pulsión y la locura criminales no existen. Sin embargo, Proust es uno de los principales, tal vez el principal, en todo caso el exponente lo más traducido de la cultura francesa del siglo XX, y sin duda comprendido como una especie de memoria, en Occidente, de lo que sería una cultura civilizada. Es posible entonces problematizar, partiendo de la lengua y del estilo de Proust, a partir de la manera de escribir de Proust, la cuestión de la oposición o de la asociación entre crimen y cultura. Un objetivo al final de la sesión de hoy es de proporcionar instrumentos, o de dar más instrumentos a los que ya los tienen, o llaves de lectura, a partir de Proust, para el pensamiento crítico delante los discursos que circulan – que sean universitarios, mediáticos, literarios y en otros campos de las ciencias humanas – y que son trabajados por la asociación o por la disociación entre crimen y literatura.

Otra intención es pensar la obra proustiana de una manera un poco menos burguesa al mismo tiempo de manera más afín al estilo de Proust. Y de abordarla de una forma interdisciplinar, sin inscribirla en la esfera del conocimiento sectario y especialista, rechazado por la propia obra, que se interesa por varias disciplinas y formas de conocimiento.

### ¿Proust criminal?

Seamos claros: Proust nunca asesinó a nadie; en todo caso no hay registros de eso. La documentación más próxima que hay de un Proust asesino, y no es exactamente fiable, es que Proust, cuando iba al burdel d'Albert Le Cuziat, el modelo del burdel de Jupien en *En busca del tiempo perdido*, pedía ratas vivas y a él le gustaba matar las ratas con una pinza.

Walter Benjamin guardó una memoria de un escritor llamado Maurice Sachs que habría dicho que esto es verdad, y que incluso Proust tenía un apodo en este burdel: “el hombre de las ratas”. El documento no es fiable, pero es intrigante, porque es sabido que Proust tenía miedo a las ratas y que, en un pasaje de *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano sueña que sus padres colocaron ratas dentro de una jaula. Esa es la única documentación histórica que conduciría a la idea de un Proust asesino.

En la obra *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano no asesina a nadie tampoco. Sin embargo, hay una gran fascinación por el asesinato (Carlo Ginzburg llama la fascinación de Proust por el crimen “el lado Dostoïevski de Proust”), una enorme fascinación por la muerte (en un pasaje de *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano dice que está muerto desde su infancia), y también hay muchas veces una gran voluntad de matar: principalmente la madre; Albertine, por quién el narrador está apasionado y necesita desmitificar esa pasión en la segunda mitad de *En busca del tiempo perdido*; y los invitados del último baile de la novela, el baile de las cabezas (“*Le bal de têtes*”), que es una larga escena en el último tomo, *El tiempo recobrado*. Propongo así una lectura de cerca de esta escena, a partir de algunas frases seleccionadas.

### El baile de las cabezas

Contemos un poco lo que ocurrió en esa parte de *En busca del tiempo perdido*. El manuscrito de *El tiempo recobrado* es un texto que Proust no tuvo tiempo de terminar (o de costurar, para usar una metáfora del narrador). El texto avanza rápidamente de un momento al otro, o avanza lentamente a lo largo de decenas de páginas; existen incoherencias, como la muerte doble de dos personajes, Cottard y La Berma. Pero es posible averiguar cuatro momentos en *El tiempo recobrado*: el momento en torno de los Goncourt, cuando el narrador proustiano dice no soportar más escritores que se imitan los unos a los otros, y que intentan hacer algo que esté de moda. Enseguida, el momento de la Primera Guerra Mundial. Enseguida, la “matinée” de la Princesa de Guermantes, cuando el narrador tiene la revelación que nació para escribir y que desliza lentamente, casi formando un solo movimiento, el baile de las cabezas, que es consecuentemente la escena final de esta novela de 3000 páginas.

En esos cuatro momentos, existen algunos sinónimos posibles para el verbo “asesinar”: un sentido metafórico/hermenéutico, que puede significar al mismo tiempo “desmitificar”, “interpretar”, “extraer el sentido”, “comprender”, “entender” algo, como cuando el narrador “entiende” que los escritores que imitan a los otros son escritores menos interesantes que aquellos que intentan escuchar sus ritmos interiores. Existe también un sentido literal, próximo de la profanación: la voluntad de matar a Albertine es una manera de profanar y de deshumanizar el amor del narrador proustiano, y al mismo tiempo sugiere una muerte literal y no-metafórica.

En el interior de esa nube semántica, el verbo “matar” se aproxima a la idea del acceso al conocimiento. La voluntad de matar a Albertine se convierte en una forma de anticipar el acceso al pensamiento, no hay oposición clara entre asesinato y literatura; al contrario, hay una aproximación. Es problemático, por ejemplo, que durante el baile de las cabezas sus páginas se encuentren inmediatamente cercanas a las páginas en que el narrador tiene su gran revelación: que toda su vida, la verdadera vida “descubierta y esclarecida y plenamente vivida” es la literatura. Ese descubrimiento y el acceso al conocimiento se encuentran sorprendentemente cerca de las páginas mortíferas del Baile de las cabezas.

### **El crimen por la lengua**

Una posible pregunta de plantearse enseguida es: si existe de hecho una proximidad entre el pensamiento y el crimen en Proust, ¿cómo esa proximidad se concretiza en la lengua? Deleuze tiene razón de observar que, en *En busca del tiempo perdido*, el estilo criminal se concretiza con algo que recuerda al silencio de los vegetales: “Lo que es descubierto, es el mundo en que ya no se habla, el silencioso universo vegetal, la locura de las Flores de la que el tema parcelado viene a ritmar el encuentro con Jupien” (Deleuze, s/f, parr. 6).

Se trata en realidad de una referencia a las metáforas botánicas del comienzo de Sodoma y Gomorra al episodio del burdel de Jupien en *El tiempo recobrado*. Ellas conciernen a Charlus, que es un personaje más evidente para hablar de inocencia y crimen. Pero el pasaje también concierne al narrador proustiano porque se trata de una idea que anticipa el baile de las cabezas, un episodio en que el silencioso universo

vegetal es también, al mismo tiempo, criminal e inocente:

“Las partes blancas de barbas hasta entonces enteramente negras volvían melancólico el paisaje humano de aquella reunión vespertina, como las primeras hojas amarillas de los árboles, cuando aún creíamos poder contar con un largo verano y, antes de haber empezado a disfrutarlo, vemos que ya es el otoño” (Proust, 2014)

La comparación entre el pelo emblanquecido o las arrugas de los invitados del baile con plantas y frutos que se secan es polisémica: ¿Qué es lo que está indicando? ¿Un deseo de precisión? ¿O una voluntad de anticipación, una maldición? Una gran violencia, desde el punto de vista estilístico, es el “como” (“comme”), que marca la distancia y sugiere una adecuación entre tema y estilo: la muerte descrita es una variante temática de la muerte inherente a la escritura y al arte.

Existe en Proust una idea de que hay el tiempo de la vida, que es el tiempo de la experiencia, de la juventud, de vivir la violencia de los signos sin entender lo que están transmitiendo. Enseguida, está el tiempo de la muerte, que es el tiempo de la distancia con relación a la experiencia; el tiempo de la escritura. A partir del momento en que nosotros pasamos de la experiencia vivida para la comprensión de esa experiencia, este pasaje para Proust es una especie de muerte. Esa idea proustiana, persistente y convincente, la encontramos en muchos pensadores franceses del posestructuralismo que sucederán a Proust, como Barthes, Derrida, Cixous. La idea es que un escritor, a partir del momento en que se transforma en un artista, está muerto. Un proceso que, por un lado, si es comprendido como una metáfora, puede ser cíclico: nosotros podemos estar viviendo nuevas experiencias frescas y enseguida estar pasando por una muerte cuando transformamos esas experiencias en palabras.

Al mismo tiempo, el proceso no es cíclico. Es por eso que la experiencia de leer a Proust puede ser triste y asombrosa, porque existe siempre este recuerdo que el tiempo perdido no vuelve más, que la piel envejece y nunca va a ser joven de nuevo. Posiblemente muchos que leerán a Proust ya vivieron esta experiencia literaria, la del orden de una tristeza.

Volvamos al “como”, que es el propio de la metáfora: el “como” crea una proximidad entre dos elementos, pero la enunciación (o sea, la voz del narrador proustiano) declina la responsabilidad sobre esa proximidad. Lo que corresponde a lo que Leo Spitzer identificó como algo característico de la frase proustiana: la capacidad de citar sin identificarse con lo que se dice, el “yo digo lo que me dijeron”. Es algo que puede ocurrir gracias a la citación y a las aspas citas, como frecuentemente es el caso en el baile de las cabezas, pero que ocurre acá gracias a la asociación de la metáfora.

Es como si el narrador estuviera matando un invitado del baile de las cabezas de forma desinteresada, como si no fuera él un agente por detrás de esa comparación, pero si él lo es: “Algunos hombres cojeaban y se notaba perfectamente que no era a consecuencia de un accidente de automóvil, sino de un primer ataque y porque tenían ya —como se suele decir— un pie en la tumba” (Proust, 2014). Ocurre aquí una variación del mismo fenómeno estilístico. La imagen de los hombres que se mueven con dificultad, próxima de la imagen de hojas que se secan o de árboles que se curvan y caen, recurrentes en el episodio del baile de las cabezas, anticipa el sintagma “un pie en la tumba”. Con el “como se suele decir”, el narrador declina la responsabilidad sobre esa asociación, o sugiere la asociación sin buscar a afirmarla, o aún sugiere que él, el narrador, está marcando la distancia no con relación a la asociación, sino con relación a una expresión que en su opinión sería banal, “un pie en la tumba”.

Otra posibilidad, tan terrible como las otras, es que el narrador está buscando señalar la banalidad misma de la muerte. Hay una dimensión violenta en Proust de que la muerte no es poética ni una letanía romántica, sino un fenómeno biológico como cualquier otro. Por esa razón también, la lectura de Proust es a veces terrible, porque existe la intención de tratar la muerte de forma medicinal y atonal. Y la manera de marcar esa distancia silenciosa, como Deleuze a través de un silencio vegetal, se concretiza en la frase “como se suele decir”.

Enseguida: “En aquel cruce de dos generaciones y dos sociedades que, por estar, en virtud de razones diferentes, en malas condiciones para distinguir la muerte, la confundían casi con la vida, la primera se había mundanizado, se había vuelto un incidente

que calificaba más o menos a una persona sin que el tono con el que se hablaba de ella pareciera significar que dicho incidente era el fin de todo para ella. Se decía: «Pero se ha olvidado usted de que Fulano está muerto», como se habría dicho: «Está condecorado», «es miembro de la Academia» o —y equivalía a lo mismo, ya que impedía también asistir a las fiestas— «ha ido a pasar el invierno en el Sur», «el médico le ha recomendado ir a vivir a las montañas» (Proust, 2014). Acá también, el tema de la muerte se mezcla con las maneras de decirla y de sentirla. La dificultad en separar las ausencias (vacaciones, enfermedades, muertes) se relaciona con la voluntad proustiana de encontrar un tono desinteresado e impersonal (“Se decía”, “On disait”) con respecto a la muerte, que se torna casi insignificante, ni poética ni una letanía, al mismo tiempo un hecho cotidiano, terreno o mundano y un hecho biológico e indiferente a los seres vivos que la experimentan.

### **El no-estilo**

En esa manera proustiana de escribir, existe una casi confusión entre la muerte y la vida, lo que parece ser una forma de sustraer el sentido de la muerte, que no es más comprendida en términos de oposición o negación del viviente. La distinción que podría caracterizar la muerte se transforma en una amorfía semántica: la muerte ya no se comprende como una diferencia (lo que es el propio del sentido: la capacidad a clasificar y a separar, a diferenciar), pero sí como un neutro activo, que sustrae el sentido sin oponerse. El tono que el narrador proustiano busca aquí, a la manera de un evento de importancia secundaria contado, corresponde a la aplicación formal de la indiferenciación semántica.

Por eso, Deleuze hace la hipótesis de un non-estilo en Proust, a la imagen de un sistema de plantas desordenado y sin armonía, que no es totalizable o unificable, y que sobrepasa y sustituye el sistema zoológico del prefacio de la Comedia humana, de Balzac. Ese es un punto de encuentro posible entre Proust y los signos y un artículo que Proust escribió sobre Balzac, “Sainte-Beuve y Balzac”, publicado en *Contra Sainte-Beuve*, en lo que Proust imagina, como Deleuze para él, un no-estilo. Según Proust, el no-estilo de Balzac es un “estilo por venir que no existe”. Se puede decir entonces que el no-estilo de Proust sería, -en vez de ese no-estilo que anticipa,- un pos-estilo, a la imagen del silencio vegetal mortífero que

caracteriza el tono del baile de las cabezas. Por esa razón, el no-estilo o pos-estilo pueden relacionarse con la utopía de la obra autónoma en Proust: el estilo no como la marca de un individuo (un narrador o un autor) que habla, sino de un ambiente (la naturaleza, el reino vegetal, el no-estilo) indiferente e involuntario, que se transforma en una máquina, y que habla. El tono desinteresado e impersonal (perfectamente ilustrado por la fórmula “Se decía”, “On disait”) está de acuerdo con un mecanismo característico del período proustiano: la asociación entre dos o más elementos distintos (dos mujeres amadas; experiencias vividas o escuchadas; Paris, Balbec y Venecia en el comienzo de la fiesta de Guermantes) libera esencias infinitamente móviles y hace coexistir una gradación infinitamente expandida de matices, que resuena como la voz de ese universo vegetal.

Al final de la lectura del baile de las cabezas, no existe ningún personaje para lo cual la muerte no sea anticipada o sugerida por el narrador proustiano, con procedimientos estilísticos semejantes. Sobre la Mme de Forcheville: “Parecía una rosa esterilizada” (Itálicos míos.) Sobre Bloch: “Yo pensaba: «Viene a salones en los que hace veinte años no habría entrado», pero también tenía veinte años más. Estaba más cerca de la muerte. ¿De qué le servía? (...)”. En el final del párrafo, el narrador proustiano casi repite la frase, como si se estuviera poniendo una magia en Bloch: “¿De qué le serviría?” Sobre la princesa de Nassau: “Seguía siendo una María Antonieta con nariz austríaca, mirada deliciosa, conservada, embalsamada (...) Y, en efecto, corría hacia su tumba” Enseguida: “Y así el salón de la princesa de Guermantes estaba iluminado, olvidado y florido, como un apacible cementerio”. Por intermedio de Charlus: “«Hannibal de Bréauté, ¡muerto! Antoine de Mouchy, ¡muerto! Charles Swann, ¡muerto! Adalbert de Montmorency, ¡muerto! Boson de Talleyrand, ¡muerto! Sosthène de Doudeauville, ¡muerto!»”. Parecía, como, seguía una casi repetición, citas, puntos de interrogación, discursos supuestamente dichos por otras personas (Proust, 2014).

A veces los invitados no son nombrados, lo que refuerza el efecto de amorfía, de un cambio posible entre un personaje y otro o de desinterés en la enunciación: “Ciertas caras, bajo la cogulla de su pelo blanco, tenían ya la rigidez, los párpados sellados, de quienes van a morir” (Proust, 2014). Y

después: “Pero en otras —y en hombres también— la transformación era tan completa, la identidad tan imposible de reconocer (...)” (Proust, 2014).

La preservación del anonimato de algunos de los invitados provoca la impresión que el salón se transformó en una morgue, con los cadáveres descompuestos y poco reconocibles, lo que conduce a las fórmulas sintácticas que marcan la indefinición. Los pocos que no tienen el pelo emblanquecido, el sirviente del príncipe de Guermantes o el narrador, no escapan a diagnósticos que confirman el envejecimiento del cuerpo. El narrador somete esos casos a un alargamiento o dilatación microscópica que permite ver la acción del tiempo sobre el cuerpo: los hexágonos de arrugas son comparados a las nervaduras sobre la superficie de una planta. El bermellón (o enrojecimiento) sobre la piel es comparado a las hojas rojas de otoño, indicando un tiempo tardío y posterior al verano. Las espaldas curvadas son comparadas a árboles envejecidos. Las piernas que tiemblan del duque de Guermantes son comparadas a patas de palo frágiles y a hojas secas, listas para caer. Así, el envejecimiento de la piel es constantemente en Proust comparado a plantas que se ponen mustias. El silencio vegetal, presente simultáneamente en el tema y en el estilo, se liga aún a la rigidez vegetal: las imágenes de árboles maduros se juntan a imágenes de petrificación: cuerpos humanos que parecen rocas y estatuas. Entonces los rostros recuerdan a las máscaras de yeso. Las mejillas de Berma y el rostro del duque de Guermantes se muestran al lector a través de arterias endurecidas o petrificadas. El libro presenta una imagen de sí mismo como un cementerio de nombres apagados.

En todo el final de *En busca del tiempo perdido*, a cada vez que el imaginario vegetal aparece para los otros personajes más allá del narrador (hablaremos del caso del narrador en la sesión siguiente), el imaginario vegetal siempre es aplicado con pesimismo, para sugerir la putrefacción, la descomposición y la infertilidad. Los otros personajes, según el narrador proustiano, no “maduraron” bien. Él observa uno después del otro anticipando la acción destructiva del tiempo, sus finales y la renovación desinteresada de los ciclos hereditarios (por ejemplo, Gilberte que sustituye la madre) y mundanos (por ejemplo, la duquesa de Guermantes que se torna “una Mme de Villeparsis”).

Incluso Albertine, que ya había muerto en un accidente centenas de páginas antes, en el tomo anterior, y que no participa naturalmente del baile de las cabezas, vuelve en las últimas páginas en una alucinación: “Profunda Albertine a la que yo veía dormir y estaba muerta” (Proust, 2014) Este caso es flagrante: es como si el narrador proustiano no pudiera soportar la idea de no haber sugerido o anticipado la muerte de Albertine, y que es necesario que la mate, aunque sea simbólicamente. Existe así esa idea de una muerte que el narrador contendría: él dice a un momento que ya nació muerto, que contiene la muerte y anticipa la muerte. Esa muerte puede ser comprendida de forma metafórica, lo proponemos en el comienzo de la sesión: una muerte ligada a la comprensión o al cambio (tornarse en alguien que no ama Albertine, y enseguida tornarse en alguien indiferente al hecho de no amar más a Albertine), y también relacionado con la escritura (tornarse otro, alguien que ve el mundo por primera vez y piensa).

### Conclusión

Los trazos estilísticos que hemos analizado hoy (Ciertas, Pero en otras, Parecía, Se decía, Como se suele decir) conducen a una ausencia de diferenciación: las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido* pueden en hecho ser leídas como una selva indiferenciada. Una cuestión que trataremos en la sesión siguiente es observar como esa indiferenciación mortífera puede conducir a algo constructivo y a la creación. Mientras tanto, destaquemos que esas frases comportan un elemento melancólico, inocente y nostálgico con relación a la muerte por venir, pero que también corresponden al delirio mismo del acceso al conocimiento y al pensamiento. Es lo que caracteriza la mirada destructura y creadora del narrador proustiano: la capacidad de destruir el sentido y de imaginar el mundo a partir de cero.

Además, y para retomar lo que ha sido dicho en el comienzo de la sesión, la lectura de las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido* anulan una parte considerable de los discursos contemporáneos sobre el crimen, en que hay una distancia caricaturesca entre el pensamiento y el crimen. En Proust, muchas veces comprendido como un gran modelo de la cultura occidental, el pensamiento y el crimen están cercanos; no son confundidos, pero están cercanos. El baile de las cabezas, donde se opera una masacre

estilística de personajes, es también el pasaje donde aparece la emergencia y el descubrimiento de la vocación por la literatura, de parte del narrador proustiano.

El trabajo realizado por el escritor no se trata de apagar el crimen o de reprimir el crimen, para utilizar un término psicoanalítico, sino de pensar como la locura criminal, en vez de concretizarse como crimen (como el crimen organizado, como el crimen de estado, con diversas formas de violencia inaceptables), puede transformarse en creatividad y en escritura. Para Proust, eso significa convertirse en un intelectual: un criminal en potencia que consigue transformar la voluntad de matar en voluntad de escribir. No es un trabajo de negación sino de sublimación.

Curiosamente, la lectura de Proust podría ser útil en lugares que efectivamente sufren al mismo tiempo de problemas ligados al crimen, como Latinoamérica o Francia, y que sufren también de discursos mediáticos que refuerzan clichés ligados al crimen. Si Proust comporta una memoria de la civilización occidental, el escritor es una prueba de que el crimen no es algo exterior a la barbarie, sino uno de los elementos inherentes a la producción del pensamiento, uno de sus motores. Un misterio o ejercicio, sería observar como ese motor puede llevar a una forma sublimada de crimen, más satisfactoria: la literatura. Esa parte referente a la escritura más iluminada y posiblemente menos desagradable acerca de la idea de un “Proust asesino”, será el tema de la sesión siguiente.

### Referencias Bibliográficas

- Deleuze, G. (s/f). Presencia y función de la locura – *La Araña, Herramienta: Revista de debate y crítica marxista*. <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1854>
- Carlo Ginzburg (2001). *L'étrangement : l'histoire d'un procédé littéraire, À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traducción de Pierre-Antoine Fabre, París: Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires.
- Proust, M. (1999). *À la Recherche du temps perdu*

(1913-1927), París: Gallimard, coll. « Quarto ».

Proust, M. (2013-2014). *En busca del tiempo perdido* (7 tomos), traducción de Carlos Manzano, Barcelona: RBA Libros.