

# Las modulaciones de la temporalidad en *Il Gattopardo* de G. Tomasi di Lampedusa

**María Eugenia Bottino**  
euge\_b91@hotmail.com

Licenciatura en Letras Modernas. Directora de TFL: Dra. Silvia Cattoni  
Recibido: 15/05/16 // Aceptado con modificaciones: 19/07/16

---

## Resumen

En este artículo se presentan los resultados de una investigación realizada como Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas que tuvo como objetivo el análisis de la temporalidad en la novela *Il Gattopardo*, del escritor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

El marco teórico seleccionado, integrado principalmente por las contribuciones de G. Lukács, P. Ricouer, G. Genette y H. Bergson, entre otros autores y críticos relevantes, aportó las categorías pertinentes para el análisis de las modulaciones del tiempo narrativo en el corpus propuesto y posibilitó, además, una reflexión sobre los mecanismos estilísticos que vinculan esta obra al género de novela histórica propio del siglo XX.

*Palabras clave: temporalidad, novela histórica, Il Gattopardo.*

---

## 1. Introducción

Presentamos la investigación realizada durante los años 2014-2015 como Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. Nos enfocamos en el análisis del tiempo narrativo en la novela *Il Gattopardo*, del escritor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La participación en congresos vinculados a la italianística en el marco del equipo de investigación "*Tensiones y dinámicas en el campo literario: el contacto intercultural*" dirigido por la Dra. Silvia Cattoni, nos permitió avanzar sobre los objetivos previstos y aportó líneas de lectura pertinentes para el análisis del corpus propuesto.

Comenzaremos destacando una reflexión estilística del autor que ha orientado nuestra investigación y ha motivado la selección del tema de nuestro trabajo. A propósito de Stendhal, en su ensayo sobre literatura francesa, el escritor examina detalladamente una serie de elementos que considera importantes en la composición de toda novela:

[...] in un romanzo ci dovranno particolarmente interessare il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l'ambiente, di trattare il dialogo [...]. È come smontare un'orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento (Tomasi di Lampedusa, 1995:1796)<sup>1</sup>

En efecto, para Tomasi di Lampedusa, el tiempo es el más importante de estos elementos, es la pieza clave de la construcción de la novela. Así, el gran escritor es aquel que logra dominar los mecanismos de aceleración y de desaceleración del ritmo. En este sentido, la modulación de la temporalidad es la pieza clave, la luz que guía al genio creador, pues su carencia corrompería cualquier otra facultad inventiva.

La ponderación de la temporalidad como elemento clave está enmarcada en una reflexión, además, por parte del escritor sobre los aspectos técnicos de la construcción de la novela, basada en la lectura de autores europeos contemporáneos: Woolf, Proust, Joyce, Stendhal, etc. Así, para Tomasi di Lampedusa, la calidad de un escritor se advierte en el modo de narrar.

Su forma de tratar al tiempo, característico de la ficción narrativa, difiere de aquel cronológico-objetivo, de relojes y calendarios. Es un tiempo en clave subjetiva, medido a partir de la vinculación con el espacio, desde lo anímico y psicológico, evocado también en otro de sus textos, como el relato *I luoghi della mia prima infanzia* (1995), adonde alude a su concepción de la temporalidad, un tiempo liberado del imperativo cronológico, regido por el devenir psicológico del héroe y su percepción subjetiva. En *Il Gattopardo* se priorizan los sentimientos e impresiones del

protagonista, Fabrizio di Salina, su perspectiva sobre el espacio siciliano y su reflexión acerca de la psicología de sus habitantes. Por eso, la topografía adquiere, en la obra, un valor central: en el cronotopo siciliano se formula la expresión mimética del tiempo.

A través de las huellas temporales en el espacio, la novela impugna el modelo canónico de novela histórica y se enmarca en el filón narrativo de la renovación.

#### *Sobre Il Gattopardo*

La obra, compuesta entre 1954 y 1956, fue rechazada por las editoriales Einaudi y Mondadori. Sin embargo, poco después del fallecimiento del autor (en julio de 1957), Elena Croce la envió a Giorgio Bassani, quien la hizo publicar en la editorial Feltrinelli en 1958.

Resignificada en el clima de desencanto y desilusión que alcanzó a gran parte de la intelectualidad europea en la segunda mitad de la década del 50, *Il Gattopardo* fue un éxito editorial en el momento de su publicación. En 1959, obtuvo el Premio *Strega*, el más importante galardón literario de Italia. En 1960, superó las cincuenta ediciones. En 1963, el cineasta Luchino Visconti la llevó al cine, potenciando su éxito y difusión. Y hoy, nadie duda en reconocer a la obra como un clásico de la literatura italiana.

Tomasi di Lampedusa plantea en su novela, entre otros puntos, el problema del estado nacional y su nueva clase dirigente: la



burguesía. Desde la perspectiva de una clase aristócrata que detentó por siglos el poder, revela una profunda desconfianza de los procesos revolucionarios y las transformaciones sociales y políticas que la historia promueve. Su reflexión desencantada es muy significativa en el contexto de producción en el cual se inscribe la obra. El análisis lúcido y melancólico que el autor presenta bajo la (polemizada) forma de novela histórica, replica el clima de desencanto y desilusión que algunos intelectuales italianos experimentaron a fines de la década del 50, respecto a la vigencia del programa de construcción de la estructura cultural de la república italiana de posguerra. Por ello, la novela debe interpretarse en el contexto político y cultural de los años 50 y 60, cuando las distintas ideologías que pugnaban en la Italia de ese momento se centraban sobre todo en las ideas de compromiso del intelectual. La escasa tradición crítica en torno a la obra obedece al efecto que la hegemonía de la crítica de izquierda mantuvo hasta 1955, año de la crisis del Realismo Nacional Popular, provocada por el debate en torno a la obra de Pratolini. Es por esto que la publicación de la novela de Tomasi di Lampedusa generó una fuerte polémica y provocó la encendida reacción de los escritores de extracción marxista.

*Il Gattopardo* está ambientada en Sicilia y situada temporalmente en la segunda mitad del siglo XIX, durante el desembarco de las tropas garibaldinas en la isla. A lo largo de ese siglo, se habían perfilado una serie de proyectos que tenían como objetivo la unificación italiana.

Inscrita en la tradición meridional, la novela destaca los costos políticos y sociales que la unificación y su incorporación al reino de Italia le demandaron a la isla. La obra está centrada en la figura del Príncipe de la casa de los Salina: Fabrizio, quien asiste —entre la ironía, la resignación y el estoicismo— a la decadencia de su propia clase social —la aristocracia siciliana— y la desaparición paulatina de su propio mundo ante el ascenso inminente de la burguesía, producto del proceso de unificación de Italia.

El tema fundamental de la obra, la indiferencia entre la historia y el destino individual, se estructura en el esquema de novela histórica, en tanto instrumento auxiliar que soporta la desconfianza de Tomasi di Lampedusa en el poder transformador de la historia, su crítica a la unificación italiana y al problema de integración de Sicilia al resto de Italia y al estado nacional.

Sin embargo, podemos decir que *Il Gattopardo* es más que una novela histórica; en su ejecución se aúnan distintos relatos: la gran historia (de la unificación y desembarco de las

tropas garibaldinas), pero también la historia de la familia Salina en su decadencia y la de los Sedàra en su florecimiento burgués y, por sobre todo, la historia introspectiva y rica del príncipe Fabrizio, objeto de estudio en el presente trabajo.

A diferencia de las novelas históricas del siglo XIX, elaboradas a partir de una determinada idea de progresión temporal que asume el devenir histórico, *Il Gattopardo* presenta un tratamiento del tiempo que rompe con el modelo canónico decimonónico. El tiempo de la aventura, subjetivado a partir de la focalización restringida del narrador, asume una marcada dimensión interior que complejiza su desarrollo. Aquí, la temporalidad adopta, mediante el ingreso de la reflexión y el análisis agudo de la realidad, un ritmo lento, detenido, casi inmóvil, que posibilita una narrativa sostenida en el cálculo crítico y racional de la palabra. El tono de la reflexión y el análisis, marcado por la ironía incisiva y amarga, imprime al texto fuertes marcas de subjetividad, suspendiendo la percepción del tiempo real y presentando a la historia como correlato lírico de la experiencia individual.

### **1.a El problema de investigación y su abordaje teórico-metodológico**

En este punto, consideramos pertinente recordar las preguntas que orientaron nuestro análisis y ayudaron a formular las hipótesis de

lectura para el análisis de la obra: ¿Cómo opera la temporalidad en la trama narrativa de *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa? ¿Mediante qué técnicas o recursos el autor modela la temporalidad en la obra? ¿Qué valor adquiere la reflexión y el análisis lúcido de la realidad en el desarrollo de la trama? ¿Cómo modela la melancolía la conciencia del héroe protagonista? ¿Qué elementos son funcionales para la construcción del poema fúnebre que recorre la novela?

A partir de estos interrogantes, establecimos que esta obra, a diferencia del modelo canónico de novela histórica del siglo XIX, que concibe al tiempo como sucesión lineal y cronológica de acontecimientos, en *Il Gattopardo*, la temporalidad se modula según el ritmo de la conciencia del personaje principal.

Esta hipótesis general nos permitió deslindar una serie de hipótesis secundarias que guiaron y ordenaron el análisis del texto. En efecto, establecimos que el punto de vista restringido del protagonista, Fabrizio di Salina orienta la narración y favorece la dilación temporal; en consecuencia, el tiempo cronológico de la diégesis es reemplazado por el ritmo ensayístico del discurso que, mediante el análisis y la reflexión, subjetiviza el devenir temporal de la trama narrativa. Por otra parte, la simbología de una Sicilia inmóvil y el *pathos* del sensualismo fúnebre confieren a la novela

una marcada valencia lírica que suspende el curso de la temporalidad.

### **1.b Principales líneas teóricas**

En primer lugar, los aportes de Lukács (1966) nos posibilitaron definir y sistematizar los rasgos relevantes de la novela histórica canónica, de los que *Il Gattopardo* se distancia. Paralelamente, para el tratamiento de la temporalidad incluimos los aportes de Ricoeur (1995) y Vargas Llosa (2011) vinculados a la configuración del tiempo en el relato de ficción. Asimismo, las contribuciones de Bergson (1989) permitieron precisar los aspectos que definen la subjetivación de la temporalidad modulada por el ritmo de la conciencia del héroe.

Del mismo modo, las propuestas teóricas de Genette (1989) y Bajtin (2008) aportaron elementos fundamentales. La categoría de cronotopo (Bajtin, 2008), entendida como la interrelación esencial de las vinculaciones temporales y espaciales artísticamente asimiladas en la literatura, permitió analizar cómo en la obra de Tomasi di Lampedusa, el tiempo se hace tangible en el espacio, signado por la inmovilidad.

Por otra parte, nos pareció fructífera la implementación de un plano mítico-simbólico, donde la articulación de los símbolos, a través de imágenes y metáforas, sugiere ese tiempo detenido que, percibimos, atraviesa la obra. La

definición de imagen que ofrecen Welleck y Warren (1979) en tanto construcción con eficacia visual y con capacidad evocadora que insinúa una construcción unitaria y autónoma presentada en unidades formales claramente definidas, permitió identificar la vasta simbología figurativa fúnebre como *correlativo objetivo* (Eliot, 1922) de la inmovilidad temporal que presenta el texto. Así también, las definiciones proporcionadas por Ricoeur (1985), Durand (1971) y Eliot (1919) se tornaron relevantes para el análisis de los procedimientos retóricos de la temporalidad desplegados en la novela. Finalmente, nos servimos de los aportes de Freud (1930), Burton (2006) y Starobinski (1947), vinculados al concepto de melancolía, para definir los aspectos que complementan la subjetividad temporal.

### ***El tiempo de las ficciones***

El tiempo de las ficciones es sustancialmente distinto al tiempo real en que se ubican el autor y los lectores, porque aquél es un tiempo que puede transcurrir rápidamente, dando pasos agigantados; o por el contrario, avanzar con lentitud y detenimiento; saltar del presente al futuro (prolepsis) y de éste al pasado (analepsis); puede dilatarse, contraerse o tornarse simultáneo, posibilidades a las que, con excepción de los sueños, es improbable que podamos acceder. El tiempo narrativo está

entregado a las variaciones imaginativas que ofrece la ficción. Al respecto, Mario Vargas Llosa señala:

[...] puede decirse, sobre todo de las novelas modernas, que la historia circula en ellas en lo que respecta al tiempo como por un espacio [...] La historia se mueve en el tiempo de la ficción como por un territorio, va y viene por él, avanza a grandes zancadas o a pasitos menudos, dejando en blanco (o aboliéndolos) grandes periodos cronológicos y retrocediendo luego a recuperar ese tiempo perdido, saltando del pasado al futuro y de este al pasado con una libertad que nos está vedada a los seres de carne y hueso en la vida real. Ese tiempo de la ficción es, pues, una creación, al igual que el narrador. (Vargas Llosa, 0773)

Esta particular disposición de la temporalidad en el escenario ficcional es desarrollada por Ricoeur (1995). La ficción posee recursos que le permiten inventar sus propias medidas temporales, excediendo el convencional tiempo cronológico y la sucesión rectilínea, presentando otras modalidades temporales como la experiencia del tiempo bifurcado, invertido, yuxtapuesto, trastocado, formas que exceden el molde lineal del relato tradicional.

### ***La subjetivación de la experiencia temporal***

En relación al descrédito del narrador olímpico «cuya pluma omnisapiente sometía el contenido diegético a un rígido esquema» (Villanueva, 1994: 43), el tiempo se reformula filtrado por la conciencia del héroe. La historia se privatiza a partir de la subjetivación de la

experiencia temporal y la eliminación de la objetividad y fidelidad histórica propias del modelo canónico de la novela realista decimonónica. Esta tendencia a privatizar la historia es característica del período en el que se inicia la decadencia de la gran literatura realista (Lukács, 1966), donde se elimina la objetividad histórica y cuanto mayor es la precisión con que se fundamentan psicológicamente los actos particulares de sus personajes y más sutil es la finura con que se lleva a cabo esta psicología privada, tanto mayor es el carácter azaroso de la acción si se la contempla desde una perspectiva histórica. Así, «la historia se revela como una grande y pomposa escenografía que sirve de marco a un asunto puramente privado, íntimo, subjetivo» (Lukács, 1966: 242-243).

Estas concepciones acerca del tiempo subjetivo, interior o psicológico, sus distorsiones y sus formas de afectar la conciencia de los personajes se imponen a la lógica cronológica fijada por el modelo clásico de novela histórica. Lejos de mimetizar la realidad como en el relato de corte tradicional, la subvierte y subjetiviza, destilándola a través de la conciencia del héroe. Siguiendo a Bergson, algunos críticos hablan de “tiempo psicológico” (Vargas Llosa, 2011) o “tempo novelístico” (Baquero Goyanes, 1974) para referirse al tiempo literario. Según Vargas Llosa, hay un tiempo cronológico y otro

psicológico. Aquél existe objetivamente con independencia de nuestra subjetividad, pero hay también un tiempo psicológico, del que somos conscientes en función de lo que hacemos o dejamos de hacer y que gravita de manera muy distinta en nuestras emociones.

### **Tiempo y relato**

El concepto de *anisocronías* proporcionado por G. Genette en *Figuras III* (1989) resulta fundamental en nuestro análisis de las modulaciones de la temporalidad en tanto determina los efectos de ritmo que prevé la narración, es decir, incluye toda alteración, tanto por aceleración o desaceleración, en virtud del uso de procedimientos que aceleran o retardan el “tempo” del relato.

Para el análisis del corpus se tornaron relevantes la elipsis, la pausa descriptiva y digresiva, dado que constituyen los procedimientos más recurrentes en la novela seleccionada.

Otro de los conceptos que adquiere particular relieve en este trabajo a propósito de la subjetivización de la experiencia temporal es el de perspectiva o *focalización*. En la novela moderna «el movimiento general del texto está dirigido por el desplazamiento o la mirada de uno o varios personajes, y su desarrollo se amolda a la duración de ese recorrido [...] o de la contemplación inmóvil» (Genette, 1989: 135).

## **2. Las modulaciones de la temporalidad en *Il Gattopardo***

### **2.a El tiempo como forma de la conciencia del héroe**

El marco temporal objetivo de la Unificación del estado italiano aparece subordinado a la imposición del protagonista, el príncipe Fabrizio di Salina que subjetiviza dicho tiempo histórico a partir de su particular percepción de los hechos. No se sigue miméticamente el desarrollo cronológico de los acciones, sino que la historia se *privatiza*, en términos de Lukács, y la narración se ubica en un *adentro*, para describir este acontecimiento a partir de una óptica individual. Al imponerse este personaje como una figura fuerte en la novela, la Unificación se transforma en un telón de fondo. Por ende, la novela se construye como una evasión de la historia —en tanto hechos externos— para otorgar centralidad a la historia introspectiva de Fabrizio di Salina. Si bien en una primera impresión podría pensarse que la historia aparece como algo puramente ornamental, la tensión entre lo «externo» (el desembarco de las tropas garibaldinas, la unión de Sicilia a Italia, la disolución de la aristocracia como clase dominante, la ascunción de la burguesía) y lo «interno» (los pensamientos y emociones de Fabrizio, su melancolía y su lucidez), es ambivalente y vacilante. La novela, incluso, describiría cierta

interiorización de lo externo: lo que en apariencia queda «afuera» del modo de concepción del príncipe, aparece subrepticamente. La historia política, los cambios a los que se ven sometidas las clases sociales permean objetos, espacios, intersticios simbólicos, reductos de un pasado que entra en tensión con el presente. Objetos y espacios que, igual que el príncipe —incluso Concetta o el Padre Pirrone— intentan defenderse del cambio, negándolo, ocultándolo. Y en ese afán de sobrevivir, acaban extinguidos o momificados.

A partir de ello, el cronotopo siciliano no se representa de manera lineal y cronológica, sino desde una perspectiva individual y subjetiva. La incorporación de Sicilia al nuevo Reino Unificado, el declive en una clase social y el intento de negación del cambio y el futuro, se expresan a través de un tiempo decadente, lento e inmóvil.

## **2.b La estructura temporal de la trama narrativa**

La ruptura de la linealidad cronológica tiene como correlato en la novela una estructura narrativa fragmentada, constituida por capítulos que conforman bloques temporales desconectados, encabezados por una fecha histórica determinada.

La estructura del texto es una continua sucesión de instantes temporales que pueden

ser homologados con instantáneas de un álbum familiar, retazos de la memoria selectiva y nostálgica. El movimiento precipitado de la historia es ajeno, externo a los integrantes de la familia Salina porque, dentro de su mundo, la vida lleva un ritmo más pausado, y poco a poco, van languideciendo en su propia inmovilidad. Aunque el tiempo de la historia, cronológico y objetivo dura cincuenta años aproximadamente (desde mayo de 1860 a mayo de 1910), el tempo interior, psicológico y anímico es intenso: con la sensación de desmoronamiento interior y exterior desgranándose poco a poco, debilitando el impulso vital hasta acabar en la muerte.

La novela se presenta en ocho episodios que comienzan con el desembarco de las fuerzas de Garibaldi en mayo de 1860, y terminan en el 1910, con el desmantelamiento, por el cardenal de Palermo, del almacén de reliquias de santos (entre las que languidecen, vueltas reliquias también, las hijas del príncipe Fabrizio).

Brevemente, enunciamos las ocho partes o bloques en los que está dividida la novela:

—Parte I (Villa Salina, veinticuatro horas, desde la tarde del 12 de mayo hasta la del 13 de mayo de 1860).

—Parte II (Donnafugata, agosto del mismo año; abarca también un lapso de veinticuatro horas).

—Parte III (Donnafugata, octubre 1860. Abarca aproximadamente doce horas).



—Parte IV (Donnafugata, noviembre de 1860, comprende dos semanas).

—Parte V (San Cono, finales de febrero de 1861; abarca tres días).

—Parte VI (palacio Ponteleone, en Palermo; noviembre de 1862, desde las 10 de la noche hasta las 6 de la madrugada).

—Parte VII (habitación del hotel Trinacria, Palermo, julio de 1883; abarca pocas horas).

—Parte VIII (palacio Salina, Palermo, mayo de 1910; abarca 24 horas).

## **2.c La percepción subjetiva de la temporalidad**

La mirada de Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, es el *foco situado* de la novela, como héroe protagonista, su conciencia modula la temporalidad. A la descripción física del personaje se añade el retrato y delinado de sus estados de ánimo, lo que conduce a alejar a la obra de la novela histórica canónica.

La tensión entre lo externo (vigor y fuerza física) e interno (desazón e inactividad) del propio Fabrizio se traslada a las modulaciones temporales. También podrían pensarse como dos pulsiones que conviven en el príncipe: la pulsión del *eros* —la sensualidad, la búsqueda de placeres carnales— y la del *thánatos* —la inmovilidad, la desilusión, en última instancia, la muerte— que permean la novela y tiñen la Sicilia post-garibaldina.

—*Parte I.*

La primera parte relata un tiempo ordenado por los hábitos y la cotidianeidad, irrumpidos por la «Historia»: el desembarco de las tropas garibaldinas en la isla; luego el tiempo del «orden» del príncipe y su familia es restaurado cíclicamente. La rutina de los Salina está construida por una serie de actos: el rezo, la bajada al jardín, la cena familiar, incluso el viaje a Palermo para la aventura amorosa con Mariannina, el trabajo en la administración de su «feudo», el aburrimiento que ello conlleva y el escapismo a su refugio donde observa las estrellas.

Todos estos hechos —excepto el viaje a Palermo— son consumados dentro del espacio cerrado e íntimo —guardado, amurallado— de la mansión de Villa Salina o, en el caso de la visita a la amante, el viaje en la seguridad del *coupé*. El único momento en que Fabrizio arriesga su seguridad es para la consumación de sus pasiones ilícitas.

Estos espacios, comunes y seguros para Fabrizio, son, sin embargo, invadidos por la amenaza del cambio y la revolución; el tiempo histórico permea estos lugares y sus tiempos monótonos, protegidos y ritualizados. Sin embargo, son pasados a un segundo plano por la subjetivación que hace el príncipe de estos acontecimientos: los esconde o los niega para sí.

El tiempo objetivo de la Unificación Italiana y desembarco de las tropas garibaldinas es un

tiempo dinámico, revolucionario y amenazante para la curia y la aristocracia. Empero, desde Fabrizio, el ritmo de la historia se atenúa, modulado por su conciencia que, pese a percibir el peligro, lo silencia, elije rechazarlo, «dormirse».

—*Parte II.*

Desde mayo de 1860, han pasado tres meses del desembarco de Garibaldi en Marsala; sin embargo, el príncipe Fabrizio continúa aferrándose a la continuidad de la rutina: la cena, el rezo, su escapada al observatorio. El interrogante que guía esta parte es ¿todo cambió o, por el contrario, todo sigue igual? Desde la perspectiva del príncipe, las cosas son igual que antes. El nuevo escenario socio-político no deja de ser un «carnaval» de inevitable necesidad, donde los representantes del viejo orden perviven transformados en la Italia de la Unificación. Esta sustitución de poderes (como el cambio del retrato del rey Fernando II por uno de tema neutral), en apariencia, no lo perturba. Pero el enriquecimiento de Calogero Sedara y la de su hija Angelica, desorganizan su mundo. Un signo visible, cercano, que el príncipe percibe como amenazador, síntoma del ascenso social de una clase social, es que Calogero tiene tanta fortuna como él.

La pérdida del poder político y social de la aristocracia no es del todo asimilado por Fabrizio —si para él nada ha cambiado, los

demás creen que quien ha cambiado es él— que empieza a dar muestras de debilidad. Esta se percibe en la relación entre los partidarios del revolucionario y la familia de Fabrizio —relación horizontal en lugar de vertical o jerárquica—, los Salina precisan de los salvoconductos para «disfrutar de su veraneo» y salir de su propia mansión. No solo se relata la pérdida de estos privilegios, sino también cierto desmoronamiento personal: la novela va cediendo lugar a la presencia de los jóvenes y al triángulo amoroso de Tancredi, Concetta y Angelica. Vemos, además, una tensión entre tiempos y sucesos estáticos (momentos introspectivos) y aquéllos dinámicos (como los viajes o desplazamientos).

Durante el viaje, el tiempo se despliega en el espacio. La temporalidad asume la forma de la topografía siciliana retenida por la violencia del clima y del paisaje. El tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal. En esta ocasión, durante el traslado a Donnafugata, el paisaje es una lucha o tensión entre dos elementos predominantes: el sol —representante de la Sicilia solar, pero también símbolo del estado monárquico, borbónico— y el polvo —que forma parte de la isotopía de la decrepitud y la suciedad—. En este marco, y coincidiendo con el análisis de Fernández (2011), el viaje de la familia compone una especie de cortejo

fúnebre, donde la familia y el príncipe se invisibilizan, exteriorizando una tierra perezosa, árida, centenaria y decadente. En esta parte continúa la tensión entre lo inmóvil y fijo, conjugado sobre todo, a partir de la configuración de los espacios interiores; y lo voluptuoso, sensual y vivificante. Además, la tensión entre lo viejo y lo nuevo, y la incapacidad de Fabrizio de asimilarse por completo a una isotopía determinada —vive pequeños instantes vitales, de recuperación ilusoria de la juventud, oprimidos casi inmediatamente por la conciencia de la decrepitud y la vejez

—*Parte III.*

Como la contemplación de las estrellas en el observatorio de villa Salina, la caza representa para Fabrizio una salida del mundo y una búsqueda de espacios sin tiempo donde no sucede nada.

Encontramos que, por primera vez, un escenario exterior puede ser calmo, diáfano y tranquilizante para Fabrizio, en la recreación de la cacería como hábito aristocrático. Esta reproducción de épocas pasadas implica, además de un escape de la realidad, la nostalgia por una Sicilia pastoril, lejos de todo, espacial —y más aún— temporalmente; es su deseo de revivir el pasado y perpetuarse en él. Fabrizio se siente prisionero en esa cárcel que es lo real y por eso ocurre la evasión, el observatorio, las estrellas, las bibliotecas, la

caza, el intento de inmovilizar un tiempo que ya no es y no puede volver a ser.

Lo que inicia como una idílica jornada que recrea los tiempos pasados, acaba con la realidad del presente: el príncipe Salina asiste a la degradación de su familia: Tancredi se propone a Angelica Sedara y, Fabrizio, por ser tío de Tancredi acabará emparentado, simbólicamente y genealógicamente, con Peppe Mmerda.

—*Parte IV.*

Distinguimos dos momentos importantes: el primero, la llegada de Angelica a Donnafugata; el segundo, la plática de Fabrizio Salina con el caballero Chevaley, donde se patentiza la percepción siciliana de la Unificación.

La llegada de Angelica exhibe una sensualidad recatada, pero sutilmente preparada que hace que Fabrizio “caiga” rendido ante la nueva burguesía. La burguesía invade el corazón simbólico de la nobleza, pues Angelica irrumpe en el hogar doméstico de la familia y pasa a formar parte de él.

La segunda venida de Angelica se realiza ya en presencia de Tancredi y se desata entre ambos el «ciclón amoroso», un encuentro de erotismo contenido y sensualidad voluptuosa y fúnebre, donde Tancredi «toma posesión» de Angelica, y con ella, de la nueva Sicilia. La muchacha carga de voluptuosidad la mansión de los Salina, erotizando los espacios y a quienes viven en ellos: los jóvenes enamorados vivifican

los espacios dormidos y muertos —cubiertos de polvo—; por otro lado, los salones vacíos y laberínticos favorecen el juego sensual.

Durante el diálogo entre Fabrizio y Chevaleley de Monterzuolo, el tiempo se detiene dando lugar a la reflexión que el príncipe efectúa, tras rechazar el cargo de senador del nuevo reino unificado. Se establece una tensión entre la visión continental de la unificación y la siciliana, la dicotomía entre los tiempos de ambas Italias, donde es imposible que puedan comprenderse mutuamente. Fabrizio —como Sicilia— se halla dominado por la pereza y la inmovilidad. La isla, evocada en la palabra del príncipe, se convierte en un personaje más, caracterizada por la vejez, el cansancio y el vacío.

Incluso la sensualidad que pareciera vivificar por momentos aquel tiempo inmóvil que rodea a los Salina, no deja de ser, subjetivada por la perspectiva decadente del príncipe, un deseo de olvido e inmovilidad voluptuosa, propia del paisaje siciliano.

—*Parte V.*

En un transcurso temporal lento se describe la llegada de padre Pirrone a San Cono. El tiempo se detiene continuamente en los diálogos que el jesuita mantiene con sus amigos y el herbolario y luego en la plática breve con el príncipe Salina. En esta parte, el narrador deja a un lado la focalización sobre el príncipe Fabrizio, para dar lugar al padre Pirrone, quien

en un viaje largo regresa a su lugar de origen que, modernizado, también ha sufrido cambios histórico-sociales.

—*Parte VI.*

La familia Salina es invitada al baile en el palacio palermitano de Pantaleone, y el príncipe advierte que su clase social está condenada a desaparecer ante el cambio de los tiempos. El baile, que ocupa todo el capítulo, es el último momento de vitalidad antes del deceso del protagonista. El desplazamiento de la familia Salina —el viaje en coche— resulta incómodo y prelude una serie de elementos que se repetirán el resto de la velada: la sensualidad (el crujir de las sedas), la incomodidad (unidos al tedio y el aburrimiento) y lo fúnebre (las callejuelas oscuras, la noche, la imagen del agonizante).

El momento del baile es, a su vez, manifestación de un periodo de mundanidad, una expresión epicúrea de vitalidad que arrastra a Fabrizio al tiempo efímero y vital de los enamorados (baila con Angelica). Se alternan las imágenes de juventud y decrepitud: el príncipe encuentra a viejas amantes, con los rastros del tiempo en sus cuerpos.

El príncipe no encuentra un lugar de pertenencia o felicidad: ni entre los viejos ni los jóvenes, ni los hombres, ni las mujeres: las mujeres están gastadas, las jóvenes, abúlicas. Este estar fuera de lugar es, a la vez, estar fuera

de tiempo. Por eso piensa en escapar y en la posibilidad, absurda ya, de haber faltado al baile. Por otra parte, el espacio está caracterizado por una opulencia consumida. Estas sensaciones, confusas y laberínticas se las debe —entiende lúcidamente— a la nueva burguesía, a Calogero Sedara, que arrastra con él esa sensación de muerte, de ruinosidad, de fin.

—*Parte VII.*

La certeza de la muerte está presente en el príncipe Fabrizio desde siempre, es parte de su lucidez. Pero la muerte también significa el gran cambio, el fin de todo. A partir del resumen de su vida, repasa los momentos vividos y recupera a los seres queridos (o, al menos, la imagen que de ellos le queda). El lenguaje se embellece con las imágenes de la arena, el río, el mar, elementos que sirven para describir la vida que se escapa; y la muerte que llega en forma de mujer. El tiempo se lentifica, se detiene en un cúmulo de sensaciones, describiendo la fuga del flujo vital que va saliendo, en una experiencia multisensorial adonde convergen sonidos y aromas. Su muerte se extiende, durativa, durante todo el capítulo, casi nos atreveríamos a decir, durante toda la novela. El paisaje acompaña a esta muerte dilatada, proyectándose en el sol inmóvil, la atmósfera silenciosa, donde no se oye otro sonido que el de la vida que se escapa.

—*Parte VIII.*

La temporalidad se detiene en las reliquias de la familia real que evocan el pasado latente en el presente; y veintisiete años después de la muerte de Fabrizio, sus hijas —Concetta, Carolina y Caterina—, ancianas y solteronas, se han vuelto reliquias también. Veintisiete años después del deseo del príncipe, en la mansión y sus habitantes se patentiza la pérdida del poder de la aristocracia, ya moribunda, y la fagocitación de ese poder por parte de la curia y la nueva burguesía. La religiosidad que al principio de la novela veíamos como una mínima parte de la rutina de la vida del príncipe, tras su muerte, se ha extendido e invadido los tiempos y espacios de la familia; la regularidad y continuidad del culto ejecutado por las hermanas solteronas; la mansión que se ha convertido en un mero receptáculo de dudosas (falsas) reliquias religiosas. Ya no aparecen las figuras voluptuosas —la sensualidad gattopardesca que ostentara antaño Fabrizio; las imágenes del Olimpo palermitano— sino que es un tiempo muerto e inmóvil. Aquello que en el pasado había constituido uno de los mayores orgullos de la familia Salina —su capilla personal, a la que solo el círculo familiar tenía acceso— ha sido humillado.

A partir de este análisis, podemos decir que la percepción subjetiva del Fabrizio di Salina retarda e inmoviliza la temporalidad, tras un

rechazo del tiempo histórico-objetivo —la Unificación del estado italiano— que le depara el fin de los privilegios. El tiempo narrativo mimetiza la actitud contemplativa en la que se sume, sujeto ante el ocaso de su mundo. La inmovilidad que implica la contemplación se traduce en una temporalidad detenida que exterioriza la conciencia del protagonista ante la ruina de su patrimonio.

En efecto, el ritmo delineado en la trama narrativa no es regular sino relativo a la percepción del observador. El príncipe se mueve, paradójicamente, entre el deseo de suspender el tiempo y la desidia que produce ese tiempo suspendido. Detener o paralizar la temporalidad significa parar el proceso que conduce a la muerte —tomada metafóricamente como el fin de una clase social—. En definitiva, es el deseo de preservar la realidad inalterada de forma que se pueda anular su fecha de caducidad. Este tiempo detenido tiene, sin embargo, una cara oculta: el sentimiento de monotonía, la indiferencia, o el pesimismo; un sentimiento de desidia hacia el entorno cercano. La atmósfera intimista de la narración, en la que el discurso del narrador externo y en tercera persona, va haciendo aparecer ante el lector, no los hechos que constituyen la historia, sino las impresiones que éstos provocan en el príncipe, la forma en que los percibe, las opiniones que se forma al respecto. Mostrando además, a una Sicilia

incomprendida a los ojos de la Italia continental.

## **2.d Efectos del ritmo narrativo en *Il Gattopardo***

En el texto, en virtud de los efectos de ritmo que prevé la narración, —las *anisocronías*— podemos identificar *pausas descriptivas*, evidenciadas sobre todo en los cuatro primeros capítulos, en los cuales el narrador abunda en descripciones espaciales, costumbristas y personales que proliferan, especialmente, en la primera parte. Aquí, la mayor porción de la narración se deshace en evocaciones que el narrador efectúa desde el punto de vista del personaje principal.

Además, es posible advertir un efecto rítmico contrario, la *elipsis narrativa*. Efectivamente, podemos afirmar que la historia del príncipe se acelera en el pasaje de un capítulo a otro —sobre todo en la segunda mitad de la novela—. Sin embargo, ya en el interior de los mismos, vuelve a lentificarse, mediante pausas descriptivas y digresivas que favorecen la dilación temporal.

## **2.e Estrategias retóricas de la temporalidad**

En la obra, la fábula lineal y monocorde, característica del modelo clásico de novela histórica decimonónico, es cohibida por dos estrategias retóricas fundamentales: la ironía y

el símbolo que acentúan la ruptura de la linealidad temporal y dan lugar a una estructura narrativa sostenida en la reflexión lúcida, desplegada por la conciencia del héroe.

*Il Gattopardo* presenta un tratamiento particular del tiempo que rompe con el modelo canónico decimonónico. La temporalidad, adopta, como vimos, un ritmo lento, detenido, casi inmóvil que posibilita una narrativa sostenida en el cálculo crítico y racional de la palabra. El tono de la reflexión y el análisis, marcado por la ironía incisiva y amarga, imprime al texto fuertes marcas de subjetividad, suspende la percepción de tiempo real y presenta a la historia como correlato lírico de la experiencia individual.

Con respecto a la ironía, el pesimismo de la inteligencia se impone y anula el optimismo de la voluntad. La novela muestra la posición interior del príncipe y su exquisita sensibilidad teñida de cierta dosis de humorístico cinismo, características que lo llevan a posicionarse con paradójica objetividad ante los cambios históricos que acontecen a su alrededor, su vitalismo lúcido y pesimista, la fina ironía para valorar las transformaciones políticas y económicas de la nueva y unificada Italia, que anuncia el nacimiento de un mundo del que se siente excluido y del que no desea formar parte.

## 2.f. La simbología fúnebre y la inmovilidad temporal

La simbología fúnebre confiere al texto una marcada valencia lírica que acentúa la desaceleración temporal de la trama narrativa, asignándole al tema de la muerte un valor poético decisivo.

Las imágenes fúnebres desplegadas en la obra, funcionales a la isotopía de la decadencia, conforman metáforas diversas de la muerte que la novela construye, no solo para significar el ocaso político de la clase aristocrática en el momento de la conformación del estado italiano y el advenimiento de los sectores burgueses al poder, sino además, como metáfora general del cronotopo siciliano caracterizado por la inmovilidad. Es significativa la configuración del espacio narrativo, una Sicilia solar, arcaica e inmóvil.

La categoría de *correlativo objetivo* de Eliot permite reconocer en la novela una serie de imágenes que, vinculadas al campo semántico de lo fúnebre, son funcionales a la idea de muerte e inmovilidad. Advertimos la sucesión de íconos significativos que preludian la decadencia de la clase aristocrática y alimentan la connotación fúnebre que Tomasi di Lampedusa atribuye al destino humano.

Estas representaciones, funcionales a una percepción del tiempo, niegan la fuerza de la historia como instancia transformadora, acompañando el ritmo ensayístico del texto,

dotado de la lucidez racional y del cálculo específico de la palabra.

Algunas de las imágenes que encontramos son:

—El jardín: aparece ribeteado de notas ligeramente fantásticas (la recurrencia a las estatuas de seres mitológicos) y sensuales, pero también fúnebres y decadentes, un espacio de preservación y protección frente al mundo exterior que, sin embargo, no logra su cometido, El jardín no protege de la Historia, al contrario, se vulnerabiliza a partir del hallazgo del cadáver del soldado borbón, otorgándole un matiz fúnebre. Este espacio, en esta tensión entre voluptuosidad y muerte, es tanto un rincón de apaciguamiento y reposo (relativamente, porque se ve vulnerado por el exterior, sin cumplir su cometido de refugio) que se contrapone al vértigo del exterior; un espacio erótico en su mezcla de olores, fragancias y frutos.

El jardín, lejos de representar un signo de contención y repliegue, condensador del tiempo inmutable del príncipe, se convierte en un símbolo ambivalente: a través de sus muros la historia se filtra y se conjura en un elemento más de la caída de la familia Salina.

—El paisaje solar: desprovisto de vida y sometido a la tiranía del sol, representanta al viejo orden monárquico. El paisaje contribuye a caracterizar la crueldad del clima que se cierne sobre Sicilia: no es el sol benigno y dador de

vida, sino un sol destructivo que desgasta lentamente, reteniendo a los habitantes sicilianos en un estado de permanente sopor o ensueño.

—Los conventos y monasterios: muestran una forma de vida en la que el tiempo parece detenerse, pequeños reductos para la quietud, la meditación, el silencio y la oración musitada en voz baja. En la obra, se intensifica su carácter simbólico y se les asigna, además, un aspecto sombrío, asociándolos a la idea de muerte y falta de vitalidad (los elementos arquitectónicos religiosos que se parecen a unos senos vacíos).

—Las habitaciones de la mansión Salina: el espacio físico del palacio se establece como un lugar de protección y poder, limitado por el adentro y el afuera: el adentro es aquello que le brinda ese poder —ostentado a lo largo de los siglos por la aristocracia— y el afuera es todo lo que viene a perturbar ese orden. A lo largo de la novela se suceden estas tensiones entre dentro-fuera, hasta que finalmente el afuera penetra e invade los espacios comunes del príncipe, aquellos que le otorgaban su identidad, autonomía y prestigio (tal es la invasión de este *otro* que viene de afuera de la casta Salina, que el príncipe acaba muriendo no en su casa, sino en un albergó).

—Las estrellas: en la contemplación de los astros, el héroe logra evadirse del tiempo histórico. En el espacio sideral, se anula la



dimensión temporal; todo es inmóvil, eterno e inmutable, oponiéndose a lo fugaz y perecedero del tiempo humano.

—La presa muerta: la imagen del conejo muerto durante la cacería y su detallada descripción intensifica el carácter fúnebre de la obra. De igual modo, el vuelo de las cornejas intensifica el mal augurio sobre la familia Salina.

—Las reliquias de la familia real: la muerte se hace presente en las reliquias a través de la ruina física de las hijas del príncipe Fabrizio y en la imagen del perro Bendicó, embalsamado. Ambas imágenes sugieren, desolación, vacío y soledad y representan un tiempo momificado e inmóvil.

La simbología fúnebre de la novela acompaña el pesimismo del príncipe, y los íconos fúnebres se asimilan a la idea de un tiempo narrativo que adquiere una dimensión interior y subjetiva: un tiempo muerto, sostenido en el recuerdo nostálgico del pasado que inmoviliza el presente y aniquila el futuro.

### 3. Conclusiones

El desarrollo del trabajo de análisis significó una posibilidad de aproximación al estudio de la novela *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Una experiencia invaluable de aprendizaje ya sea de los aspectos más relevantes de la temporalidad en la obra como de las formas novedosas de las figuraciones

de la conciencia autoral que el siglo XX ofrece en su horizonte narrativo. Es, sin dudas, un trabajo perfectible y que puede ampliarse a nuevos desafíos analíticos, pero que posibilitó una reflexión exhaustiva y profunda de los modos en que la temporalidad puede estructurar una novela. En tal sentido, haber reflexionado en torno a las modulaciones temporales en la obra y a la dimensión configurativa de la experiencia narrativa del príncipe Fabrizio di Salina implicó, en términos del análisis literario, la posibilidad de iniciar, además, una reflexión filosófica que postula la relación entre el tiempo del mundo, de la vida, de la escritura y de la lectura.

A modo de síntesis, y con el fin de recuperar las principales nociones teóricas que nos posibilitó el análisis de esta novela, realizaremos un breve recuento del recorrido que hasta aquí hemos desarrollado, a fin de ensayar una primera evaluación de las hipótesis planteadas.

En la novela *Il Gattopardo*, el tiempo se modula según el ritmo de las impresiones psicológicas del protagonista. No es el temor hacia la fuga temporal ni el advenimiento de su propia muerte lo que condiciona la sensación de un tiempo subjetivo que desplaza en su factibilidad la realidad subyacente del tiempo cronológico, sino el anquilosamiento afectivo hacia los recuerdos de la grandeza pretérita, que imprimen el sello distintivo de la

aristocracia. Las reliquias fúnebres nos revelan apenas un tenue destello del esplendor de antaño, una sombra empalidecida por la degradante disolución de la vida, que permanecen inanimadas como un consuelo de la corrupción material que ejerce la muerte.

La temporalidad permanece estancada de manera indefinida, en una suerte de perennidad en la que nada pasa ni nada cambia. La percepción temporal del príncipe Fabrizio —y también de algunos de sus allegados, como las percepciones del padre Pirrone, o el tiempo momificado de su hija Concetta y sus hermanas— se plasman, a su vez, en el espacio siciliano, condicionado por su naturaleza árida y fértil, voluptuosa y decadente, tirana y subyugada. Escenarios que modelan la razón de ser de sus habitantes, quienes no pueden ser pensados fuera de ese reducto espacio-temporal.

El protagonista de *Il Gattopardo*, al igual que la isla, vive aislado e incomprendido: Fabrizio, pese a su numerosa familia, se siente solo e incómodo, fuera de lugar y se autoexilia en su búsqueda de una duración eterna y atemporal del destino; Sicilia, ante los ojos de la Italia de la Unificación es lejana, violenta, incomprensible, queda fuera del proyecto nacional porque no lo acepta verdaderamente. Tal como establecimos en las hipótesis planteadas, a diferencia de la novela histórica canónica, en la que el narrador omnisciente

garantiza la presencia de la historia como sucesión de acontecimientos, la novela de Tomasi di Lampedusa, innova a través de fuertes marcas de subjetividad.

La imposición del personaje protagonista como figura fuerte en la novela subjetiviza el devenir temporal de la trama narrativa. La intratemporalidad del héroe se impone y niega el ritmo cronológico de la historia. El despliegue de un tiempo subjetivo obedece a la centralidad y fortaleza del protagonista que privilegia la pertinencia de otras temporalidades —como la astronómica o sideral— inversas a la historia.

El tiempo histórico queda subyugado al tiempo individual. El contexto socio-político de la Unificación Italiana se revela solo como un soporte escenográfico ya que no es la sucesión de los hechos exteriores la que predomina, sino la percepción que el personaje efectúa de éstos. El tiempo objetivo está supeditado al tiempo individual y lo individual se antepone a lo histórico y lo desacredita porque el devenir de la temporalidad no se puede concebir escindido de la percepción humana. La recuperación de sus recuerdos —memoria que conforma no solo su identidad personal, sino la memoria de una clase social a punto de extinguirse— está afectada por distorsiones temporales (dilataciones y contracciones), fruto de tensiones psicológicas e históricas. Mediante este procedimiento, Tomasi di



Lampedusa impugna los aspectos constitutivos de la novela histórica tradicional del siglo XIX.

La melancolía paraliza el accionar del héroe que se vuelca a la contemplación pasiva y resignada de los acontecimientos. La nostalgia del pasado y la percepción dolorosa del presente colocan al personaje a caballo entre dos tiempos.

El sensualismo fúnebre que recorre la novela modula —retarda y estanca— la temporalidad.

La certeza de decadencia que impregna la conciencia lúcida del héroe niega el desarrollo lineal y cronológico de la trama como manifestación de una visión desencantada y pesimista de la historia. La sucesión de estas imágenes decadentes confiere a la obra una marcada simbología figurativa y despliega un gran poema fúnebre, dentro de la estructura de la novela- ensayo, que actúa como complemento poético de la reflexión crítica.

Para finalizar, a modo de reflexión, agregaremos que, si existe una finalidad que asignarle a la dimensión temporal, tanto en la ficción como en la vida, es, precisamente, la de operar como parcelación personal de las vivencias que, como una proyección filmica, se desplazan, en su discontinuidad, a medida que tejemos el entramado de la vida. De esta manera, la conciencia del protagonista de *Il Gattopardo*, como la de las demás personas que componemos el mundo real, percibe un punto de vista diferente y único en relación al

tiempo, del cual nos apropiamos para moldearle la forma que mejor se ajusta a nuestras necesidades, deseos y temores. Así, nos situamos en el presente y desde allí nos movilizamos, a través de la conciencia, hacia un remanente del pasado o a la prolepsis de una manifestación futura, indistintamente conforme al color del que teñimos nuestras emociones más firmemente arraigadas.

#### 4. Notas

<sup>1</sup> «En una novela nos deberán interesar particularmente el modo de expresar el tiempo, de concretizar la narración, de evocar el ambiente, de tratar el diálogo [...] Es como descomponer un reloj, observando en su justo lugar los resortes, los engranajes, los disparadores y los pernos que dan cuenta del movimiento».

#### 5. Bibliografía

##### a. Corpus:

LAMPEDUSA, Tomasi Di (1995). *Opere*. Arnoldo Mondadori Editore. I Meridiani.

##### b. Bibliografía crítica

BAJTIN, Mijail. (1989) «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica» en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Tarus.

BAJTIN, Mijail (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1974) *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.

BERGSON, Henri Louis (1989). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid: Francisco Beltrán



- BURTON, Robert (2006). *La anatomía de la melancolía*, Madrid: Editorial Alianza.
- DURAND, Gilbert (1971) *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919) «Hamlet y sus problemas» en *Criticar al crítico y otros ensayos*. Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, Ana del Río (2001). *La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Tesis doctoral. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- FREUD, Sigmund (1917) *Duelo y melancolía*, Buenos Aires: Amorrortu, Obras Completas T.XIV.
- FREUD, Sigmund (1930) *El malestar en la cultura*, Buenos Aires: Amorrortu, Obras Completas T.XXI.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III* (1989). Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- LUKÁCS, Georg (1966) *La novela histórica*, Ediciones Era.
- RICOEUR, Paul (1985) "Palabra y símbolo", en *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires: Docencia.
- RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y Narración I y II: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Traducción de Agustín Neira, Barcelona: Siglo veintiuno editores.
- RICOEUR, Paul (1996). *Tiempo y Narración III: El tiempo narrado*, Traducción de Agustín Neira, Barcelona: Siglo veintiuno editores.
- STARONBINSKI, Jean (1947) *La malinconia allo specchio*.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011) *Cartas a un joven novelista*, Buenos Aires: Alfaguara.
- WELLECK, René. – WARREN, Austin (1979). *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos.