

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas**

**El realismo mágico en el cuento “Il segreto”  
de Massimo Bontempelli**

**Tesina  
que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas  
(Letras Italianas)**

**Presenta  
José Luis Rodríguez Flores**

**Asesor  
Dr. Fernando Ibarra Chávez**

**México  
2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A mi madre Antonia Flores Madrigal “Toñita”  
y a mi hermano Hilario Torres Flores “Lalo”  
por su amor, por lo que me enseñaron y  
por la falta que me hacen.

A mis hermanos y hermanas por su apoyo.

A te... Tania Paola Gómez Carmona.

A Lia Rodríguez Gómez por existir.

Al Dr. Fernando Ibarra por creer en  
mi proyecto y hacerlo realidad.

A todos mis maestros, compañeros y amigos  
por los recuerdos y el tiempo compartido. En  
especial a Ricardo García Paz, Narciso Álvarez,  
Julio Reyes y Lourdes Hidalgo, Gracias por  
tantos años de amistad y solidaridad.

## Índice

Presentación	
Capítulo I: Un acercamiento a Massimo Bontempelli	5
1.1. Massimo Bontempelli periodista	6
1.2. Bontempelli músico	8
1.3. La poesía de Bontempelli	9
1.4. Bontempelli académico y literato	12
1.5. El teatro de Bontempelli	13
1.6. Bontempelli y su narrativa	18
Capítulo II: La revista <i>900</i> y el realismo mágico	22
2.1. La revista <i>900</i>	22
2.2. El realismo mágico	28
Capítulo III: El realismo mágico en el cuento “Il segreto”	33
Conclusiones	47
Bibliografía	50
Apéndice: “Il segreto”	53

## **Presentación**

El objetivo principal del presente trabajo es mostrar las características de lo que el escritor italiano Massimo Bontempelli llamó realismo mágico y cómo lo aplica en sus narraciones. Para lo anterior se mencionarán sólo algunas obras cuya importancia es esencial debido a que marcaron etapas fundamentales en la producción del autor. Sin embargo, se debe aclarar que la producción del autor es vasta.

La estructura del trabajo está constituida por 3 capítulos. En el primero se da un panorama general de las actividades que desarrolló Massimo Bontempelli, desde sus orígenes como poeta hasta su narrativa previa al realismo mágico, mencionando también su trabajo como periodista, académico, músico y dramaturgo. El segundo capítulo inicia con un panorama general de las revistas en la cultura italiana y la importancia que tuvo para el escritor la revista *900*; además, se presenta la poética del realismo mágico. El tercer capítulo está enfocado al análisis del cuento "Il segreto", relato con el cual se pretende demostrar la forma como su autor concebía al realismo mágico y la manera de plasmarlo en su obra.

## Capítulo I

### Un acercamiento a Massimo Bontempelli<sup>1</sup>

Con el “Boom” de la literatura latinoamericana los nombres de escritores como Isabel Allende, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa, comienzan a proyectarse ya no sólo a nivel regional, sino también hacia un público europeo.

La fascinación que logran estos escritores con sus obras se refleja en la década de los ochenta, cuando se le otorga el premio Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez, considerado como el mejor exponente del realismo mágico, sin embargo, es justo recordar que este término fue empleado por primera vez en literatura, en 1926, por un escritor italiano llamado Massimo Bontempelli.

Massimo Bontempelli, hijo de Alfonso y Maria Cislighi de acuerdo con sus biógrafos, nació en la provincia de Como el 12 de mayo de 1878. Editorialmente se dio a conocer con un libro de poesías en 1904, pero es hasta después de haber experimentado en distintas corrientes literarias que acuña el término realismo mágico para definir la última parte de su obra.

De Massimo Bontempelli se puede decir que fue un hombre inquieto y que su obra es el producto de una constante actividad pública y editorial, pues se dedicó al periodismo, a la crítica literaria, a la academia y, en menor proporción, a la música.

---

<sup>1</sup> Para la redacción de este capítulo, se tomaron como textos de referencia: Enrico Falqui, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950; Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello*, Sempere, Valencia, 1927; Fulvia Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979 y Pietro Pancrazi, *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari, 1939.

### 1.1. Massimo Bontempelli periodista.

Una de las actividades más productivas de Bontempelli fue la del periodismo. Colaboró en la revista *Il Marzocco*, fundada en 1896, dirigida por Enrico Corradini y los hermanos Angiolo y Adolfo Orvieto. Ésta era la revista “oficial” de los intelectuales nacionalistas que proclamaban como valores “la nazione e la bellezza, l’esaltazione della patria e l’affermazione individualistica di pochi eletti”.<sup>2</sup> En ella se asumía una actitud polémica en contra del positivismo, del método histórico, de la cultura académica y de la moral burguesa, y se exaltaban el esteticismo, el interés en las culturas modernas, la moral del súper hombre y el nacionalismo.

También trabajó en el *Nuovo Giornale*, la *Nazione*, y el *Corriere della Sera*. Fue jefe de redacción en *Cronache Letterarie* y en *Nuova Antologia* tuvo una columna fija. En 1915 aceptó el cargo de responsable cultural del *Istituto Editoriale Italiano* y se mudó a Milán para colaborar en *Secolo* como corrector de estilo y editorialista. A través de esta publicación promovió una campaña nacionalista e intervencionista. Además trabajó para *Il Messaggero* como corresponsal de guerra y para el periódico militar *Il Montello*. Más tarde, para hacer patente su adhesión a la política exterior italiana de aquella época, en 1917 se enlistó en el ejército italiano como oficial de artillería y a su regreso, en 1918, fue condecorado en Milán con dos medallas al valor y tres cruces de guerra.

En 1920 comenzó a colaborar en el *Tempo di Roma* y a trabajar como reportero de la *Fiera del Navigante*. Ese mismo año publicó la novela *La vita intensa* que ya había publicado en episodios en la revista *Ardita*, que era el suplemento

---

<sup>2</sup> Miguel Jesús Garcilano González, *Historia de la literatura italiana. Vol.II. De la unidad nacional a nuestros días*, Universidad de Salamanca, España, 2001., p. 153.

mensual del periódico *Il Popolo d'Italia*. En 1921, también en Roma, tuvo a su cargo un espacio llamado "La vita rosa" en *Il Mondo*. El otoño de ese mismo año inició su colaboración con un *elzeviro* en la tercera página del *Corriere della Sera*.

Debido a su estancia como periodista en París, del 1921 al 1922, se pone en contacto con las nuevas vanguardias. A este período corresponden sus libros *Eva ultima* y *La scacchiera davanti allo specchio*, novelas con influencias surrealistas.

En 1926, junto a Curzio Malaparte fundó la revista *900: Cahiers d'Italie et d'Europe*, que en los dos primeros años apareció publicada en francés para los intelectuales cosmopolitas del movimiento llamado *Stracittà* o *Novecentismo*, y que fue la tribuna desde la cual expuso su poética del realismo mágico. La vida de esta publicación termina en 1929, un año después de que Massimo Bontempelli fuera nombrado secretario nacional del Sindacato Fascista Autori e Scrittori. El escritor aceptó este cargo debido que estaba convencido de que el fascismo era el medio político apto para la transición a una nueva sociedad moderna italiana. Además, Luigi Pirandello había patrocinado su nominación a *L'Accademia d'Italia* en la cual fue aceptado el 23 de octubre de 1930.

En Frascati, en 1933, Bontempelli y Pier Maria Bardi crearon la revista de arte *Quadrante*, la cual lo llevó a recorrer Egipto, Grecia, Sudamérica, España, Bélgica, Escandinavia, Rumania y Europa central. En ella se promovía la vinculación entre política y sociedad, la pintura abstracta y la arquitectura racionalista de Michelucci y Terragni (que se caracteriza por la adopción de estructuras de acero o de hormigón y paredes ligeras, muchas veces simples superficies de cristal, con ausencia de ornamentación, en una estrecha relación entre forma y función).

En 1938, debido a un polémico discurso (un elogio fúnebre para Gabriele D'Annunzio), fue sancionado con un confinamiento en Venecia y con una suspensión por dos años de cualquier actividad editorial, misma que reinició en 1940, cuando publicó sus artículos en el *Corriere della Sera* y en *Domus*, donde fue codirector. Además en la revista *Il Tempo* dispuso de una página para sus "Colloqui con i lettori" hasta 1949. Debido a su participación y posterior expulsión del partido fascista en 1938, Bontempelli se vio obligado a trasladarse continuamente a varias ciudades italianas, tras la caída de Mussolini tuvo que ocultarse en casa de amigos por las amenazas de muerte que recibió. Pero al final de la guerra, en 1945, regresó a Milán y junto a Ugo Betti, Sem Benelli, Diego Fabbri y otros autores, creó el Sindacato Nazionale Autori Drammatici, con el objetivo de salvaguardar el trabajo de los dramaturgos y de los escritores teatrales.

Después de la liberación de Roma, en 1944, Massimo Bontempelli, Paola Masino, Alberto Moravia, Alberto Savinio y Guido Piovene crearon la revista semanal *Città*. Finalmente, abandonada Milán, publicó en 1951, en Roma, su último cuento, "Idoli", en *L'Unità*, el 15 de febrero de ese mismo año.

## **1.2. Bontempelli músico.**

Bontempelli, compuso música de cámara que fue interpretada en Roma, París y Nápoles. En 1928 creó la partitura para un ballet ideado por Luigi Pirandello: *La salamandra*. También escribía fragmentos musicales para sus obras teatrales: *Siepe a nordovest*, escrita en 1919 y estrenada en 1923, y *Nostra Dea* (1925). Debido a su afición a la música fue invitado como orador para dar dos discursos,

uno sobre Giuseppe Verdi, en el teatro “La Fenice” de Venezia y otro sobre Domenico Scarlatti en la sala del “Mappamondo” de “L’Accademia Musicale Chigiana” de Siena. Al referirse al trabajo de los músicos Bontempelli escribió:

Per molti anni sebbene fin da ragazzo mi fossi imparato da me la grammatica musicale e a leggere alla meglio un testo di piano forte, avevo creduto che lo scrivere musica fosse una cosa misteriosa e irraggiungibile per chi non avesse passato molti anni a battere a palmo a palmo due complicatissime regioni, piene di monti aspri e stagni traditori; due regioni stregate che si frappongono tra il mortale comune e il mortale che scrive musica... queste regioni si chiamano armonia e contrappunto.<sup>3</sup>

Para Massimo Bontempelli, los músicos eran una especie de magos, de alquimistas, que se encontraban por encima del hombre común y por los cuales sentía un profundo respeto y admiración. Y aunque su labor en la música no es muy prolífica, sus composiciones quedan como testimonio de su versatilidad.

### **1.3. La poesía de Bontempelli.**

Como poeta, Massimo Bontempelli no tiene una gran acogida por parte del público, aun cuando se dio a conocer con cinco libros de poesía: *Egloghe* (1904), *Verseggiando* (1905), *Odi siciliane* (1906), *Settenari e sonetti* (1906), volumen que incluye el tomo de *Verseggiando, Odi* (1910), que comprende *Odi Siciliane*. Estos libros no correspondieron a las expectativas del autor ni tampoco lograron entusiasmar a la crítica.

Por otra parte, con la aparición de *Il purosangue* (1916) y de *L’ubriaco* (1918) se puede apreciar una evolución en su discurso poético, pues deja a un lado la influencia de Carducci para crear una poesía más fresca, y libre. El aspecto a destacar como poeta es la evolución que observamos en su creación. A la tradición

---

<sup>3</sup> Massimo Bontempelli, *Nostra dea*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 87-88.

literaria, cargada de una influencia clásica, se fue imponiendo un estilo menos clasicista, influenciado por el futurismo, que para Massimo Bontempelli fue el movimiento que “nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principi e le sue audacie lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrirebbe”.<sup>4</sup> Y si bien Bontempelli no negó la importancia del futurismo ni la influencia de este movimiento en su obra, tampoco se consideró un futurista y lo puntualizó con la siguiente declaración: “Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori”.<sup>5</sup>

Un ejemplo del cambio en su poesía, al que nos referimos, lo podemos apreciar al confrontar dos de sus poemas. El primero, “Appressamento alla Sicilia” escrito en 1906, corresponde a sus inicios cuando al igual que muchos escritores de su tiempo se veía imbuido de un clasicismo rígido.

Oh benedetta, salve a te. La prora  
è dritta, cade il cieco orror del vento:  
e in questo fresco splendore d’aurora  
viva ti sento.  
Ti riconosco o non veduta mai  
e in tanti errori dell’accesa mente  
già colorata, già chiamata assai  
bramosamente.<sup>6</sup>

El segundo, “Isola” (1918), pertenece al período en el que siente la atracción por el movimiento futurista.

Il tempo s’è fermato d’un tratto  
tutto, in torno a me, sino al mare  
di là dall’orizzonte intorno

---

<sup>4</sup> M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1974, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> M. Bontempelli, *Odi siciliane*, Sandron, Milano, 1906, p. 8.

fascia tutta la sfera del globo  
 il cristallo del tempo fermo  
 fino a me riva  
 perché io sono in un'isola sempre  
 dovunque vado rimango nell'isola  
 e su dentro il cielo  
 ove non salgono aeroplani  
 né aquile  
 né pensieri  
 perché fin sopra il capo d'Iddio  
 tutto il tempo s'è fermato intorno  
 il tempo  
 il ritmo  
 l'infinito  
 il mio pensiero solo si muove vertiginosamente  
 il mio pensiero solo è  
 ritmo  
 tempo  
 vita  
 mondo  
 eternità.<sup>7</sup>

Si comparamos los poemas anteriores, las diferencias formales entre uno y otro son evidentes. En “Appressamento alla Sicilia” hay una obvia influencia clásica italiana: se trata de un poema de estrofas sáficas con rima ABAB, en el que se destaca el uso del endecasílabo, que además fue el tema de la tesis en Letras de Bontempelli y que había sido utilizado ininterrumpidamente desde la Scuola Poetica Siciliana (siglo XIII). En “Isola” es manifiesta la libertad del verso, y la ausencia casi total de los signos de puntuación es patente; no hay rima, pero sí ritmo, el elemento más importante en un poema. Según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristain,

el ritmo es pues una figura retórica [...] y constituye el principio organizador del lenguaje poético [...] que] determina la estructura y a él se adecuan la forma y el significado [...] El verso puede prescindir [...] de las unidades métricas y sintácticas [...] pero] la única unidad que se conserva es la del ritmo.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> M. Bontempelli, *Il puro sangue*, La Prora, Milano, 1933, pp. 19-20.

<sup>8</sup> Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2006, pp. 430-431.

Como se dijo anteriormente, su obra poética al igual que sus composiciones musicales corresponden a sus obras menores y que el teatro y la narrativa son los productos más logrados y por lo tanto más sobresalientes.

#### **1.4. Bontempelli académico y literato.**

Otro aspecto que también es importante en la vida de Massimo Bontempelli es su actividad como académico. La inició en Cherasco como maestro de literatura en una escuela de educación media aunque poco tiempo después se trasladó a Ancona para seguir enseñando. En 1910 abandonó la enseñanza para dedicarse al periodismo y se estableció en Florencia donde comenzó a trabajar para la casa editorial Sansoni, haciéndose cargo de la edición de los libros escolares *Il Poliziano* e *Il Magnifico* (1910) y de *Le prose di fede e di vita nel primo tempo dell'Umanesimo* (1914). Ahí, en la misma ciudad, se puso en contacto con los círculos *carduccianos* que polemizaban con la nueva crítica *crociana*. Sus artículos que habían sido publicados en *Cronache Letterarie*, formarían parte de la antología que se publicó con el nombre de *Polemica carducciana* en 1911.

En 1917 aceptó el cargo de responsable cultural del Istituto Editoriale Italiano y se mudó a Milán. Ahí se hizo cargo de la publicación de libros clásicos de la literatura italiana.

Se debe recordar su actitud solidaria con Attilio Momigliano, pues rechazó la cátedra universitaria que le habían quitado a este último después de la implantación de las leyes raciales. Se decía, a partir de 1937, en los ambientes antifascistas italianos de París, que entre las personas con la que se podía contar estaba Massimo Bontempelli.

De igual forma, en su condición de intelectual, se debe mencionar el artículo “Le rane chiedono tanti re”, publicado el 29 de junio de 1938, en el que se opone a la creación de un padrón que serviría para censurar los textos de los escritores de su época porque para él “la sola norma morale che sia veramente valevole per uno scrittore è la sua norma intima, di cui egli per natura, per pensiero, si è impossessato e imbevuto, che fa tutt’uno con lui, con la sua arte e il suo spirito”. El artículo termina con una frase contundente “io preferirei mi si togliesse addirittura di mano la penna piuttosto che sentirmi uno dietro le spalle intanto che scrivo”.<sup>9</sup>

También como académico sobresalen los discursos sobre Giovanni Verga, Giuseppe Verdi, Giacomo Leopardi, Domenico Scarlatti, Pietro Aretino, Luigi Pirandello, pero sobre todo por el de Gabriele D’Annunzio, en el cual criticó explícitamente la obediencia militar que, para esas fechas, parecía haberse convertido en un hábito nacional, y esto le costó la expulsión del Partito Fascista.

### **1.5. El teatro de Bontempelli.**

Las piezas teatrales de Massimo Bontempelli tuvieron una acogida más entusiasta que su labor como poeta, pues con el teatro se van definiendo con mayor claridad los perfiles característicos de su poética del realismo mágico. Debido a un artículo que escribió sobre el teatro, fue objeto de críticas de las que se defendió con el prefacio de su antología teatral, en él escribió:

(Me l’hanno tirata tanto in ballo, non so quale mia antica avversione al teatro – e allora perché ci vai? – e allora perché parli tanto di Goldoni? e allora come va che

---

<sup>9</sup> M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, pp. 324 y 325, respectivamente.

ogni tanto scrivi una commedia? - ecc. - che m'è venuta voglia e forse era un mio preciso dovere, mettere qui a modo di prefazione il pezzo che abbia dato origine a quella diceria. Lo lascio tal quale lo scrissi, diciotto anni fa). Mi piglia una rabbia infinita tutte le volte che mi trovo ad avere scritto un dramma o una commedia, del teatro di prosa insomma, tanto il teatro mi appare una cosa oltrepassata, inardita, esaurita, morta.<sup>10</sup>

Después de leer el fragmento anterior podemos deducir que su aversión no es hacia el teatro, sino hacia sus propias obras; pues él pensaba que sus trabajos teatrales sólo eran una copia de lo que había surgido como una moda, que eran una imitación y que en realidad no aportaban nada nuevo, porque en ese momento toda posibilidad de innovación había sido agotada, debido a que el teatro para Bontempelli:

è spettacolo: come tale, risponde a necessità tipiche di un'epoca, e ogni epoca o tempo o civiltà genera il proprio spettacolo, che non può pienamente servire se non ai bisogni di quella [...] e lo spettacolo come tale riconosce la sua vita dall'essere immediato, contingente, transitorio, strettamente legato ai costumi e agli interessamenti anche più caduchi di un'epoca, al suo linguaggio o gergo, persino alle sue depravazioni e ai suoi capricci.<sup>11</sup>

Como podemos ver Massimo Bontempelli consideraba como el verdadero teatro el creado por la *Commedia dell'arte* que “fu il più autentico legittimo e perfetto teatro che la necessità teatrale abbia saputo creare. In essa lo spettacolo diventa veramente un linguaggio: che è comunicazione spontanea e di forma immediata”.<sup>12</sup>

Y en aquella época, Bontempelli, pensaba también que:

tutte le forme del teatro di prosa e di musica, tragedia, melodramma, dramma musicale, commedia o in prosa di ogni genere, non perdurano se non come sopravvivenze, come testardi epigoni, come larve fatue vaganti ostinatamente sui terreni della loro morte, che fu lenta e penosa morte per esaurimento.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 379.

Sin embargo, esta crisis en el teatro es superada, según Bontempelli, con la llegada del futurismo, pues con su manifiesto del teatro futurista, publicado en 1915, se proponía desechar la técnica tradicional para adoptar procedimientos sintéticos y dinámicos. Se buscaba que la obra fuera breve, que condensara en pocos minutos (en pocas palabras y unos pocos gestos), las innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones y hechos que se representaban en las obras de teatro tradicionales. La síntesis futurista constaba deliberadamente de breves performances de una idea. El manifiesto condenaba el teatro apegado al pasado por su tentativa a presentar el espacio y el tiempo de manera realista. Y por el contrario, el teatro sintético futurista debía, mecánicamente, “a fuerza de brevedad, lograr un teatro por completo nuevo y perfectamente acorde con nuestra rápida y lacónica sensibilidad futurista”.<sup>14</sup>

Otro elemento que caracterizaba al teatro futurista era la simultaneidad, que nace de la improvisación, de la intuición como una iluminación, de la realidad sugerente y reveladora. Pues los futuristas creían que una obra era valiosa sólo “en la medida que era improvisada (horas, minutos, segundos) antes de su presentación, y no aquella que era extensamente preparada (meses, años, siglos)”.<sup>15</sup> Ésta era la única manera de capturar los confusos “fragmentos de actos interconectados” que se encuentran en la vida cotidiana, y esto para ellos era muy superior a cualquier intento de teatro realista. Algunas de estas representaciones

---

<sup>14</sup> Victoriano Peña Sánchez, “Sobre teoría y práctica teatral: la escena futurista”, en Joaquín Espinoza Carbonell (ed.), *El teatro Italiano. Actas del VII congreso de Italianistas*, Universitat de València, 1996, p. 522.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 523.

podían definirse “obra como imagen”, otras describían sensaciones, e incluso otras síntesis tenían que ver con los colores.

Siguiendo estos conceptos Bontempelli escribió, en 1916, *Guardia alla Luna*, obra que consta de siete actos que se suceden de manera inmediata. En ésta se narra la historia de una madre que cree que su hija le fue arrebatada por medio de un engaño por la Luna, y por esta razón viaja por el mundo para encontrar el sitio desde el cual surge el claro de luna y evitar que se extienda sobre la tierra con su maligna luz.

Vieni. Presto: prima che io muoia voglio afferrarti, infame, voglio che tu mi restituisca quello che mi hai rubato...  
 È l'ultima notte. Non arriverai mai più sulla terra. Morirai. Lo so, che non posso più salire a te, ladra: ma morirò, qui stretta, diventerò montagna, e non potrai trapassarmi, mai più... ho... salvato ... il mondo ... le mamme che restano ... sole ... sul ... mondo ...<sup>16</sup>

En esta obra se tomó la consigna futurista de “Uccidere il chiaro di Luna” que su autor definió como “sette quadri ... come i quadri di una rappresentazione cinematografica. La *Guardia alla Luna* mette in scena un viaggio: il viaggio d'una idea fissa”.<sup>17</sup>

Otra obra que se podría catalogar como futurista es *Siepe a Nordovest*. En ella Bontempelli pone en el mismo plano escénico dos mundos distintos: el de los humanos y el de las marionetas, sin que haya, por ello, antagonismo entre las dos realidades, ya que ni unos ni otras se percatan de su existencia aun si están conviviendo en el mismo tiempo y espacio.

---

<sup>16</sup> M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, Einaudi, Roma, 1989, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 33.

Sin embargo, y a pesar de haber escrito obras con influencia futurista, Bontempelli no se considera un miembro del grupo de Marinetti y, si algunas de sus obras se ubican dentro del género del teatro de lo grotesco, él tampoco se siente identificado con esta clasificación. Más bien se considera un miembro del grupo teatral *Degli undici*, que reunió a algunos escritores con inquietudes teatrales y que recibieron todo el apoyo que les pudo brindar Luigi Pirandello. Al referirse a este grupo Bontempelli expresó lo siguiente:

La creazione del teatro Degli undici in Roma, ne ebbero l'idea fin dai primi mesi del '24 e subito ne gettarono le fondamenta pratiche, Stefano Landi e Orio Vergani. Il teatrino ebbe vita brevissima e feconda e molto importante; oggi pochi lo ricordano, e in confuso [...]. Stefano e Orio insieme con altri nove (o dieci?) fondammo nel settembre di quell'anno la Compagnia degli undici [...] Chiedemmo timidamente consiglio e aiuto a Pirandello; il quale si buttò a tutt'uomo nell'avventura, preparò un vario repertorio, incitò più d'uno a preparare i copioni, scelse la compagnia e fu il regista [...] di tutte le rappresentazioni.<sup>18</sup>

De las obras puestas en escena que Bontempelli recuerda se encuentran *La sagra del signore della nave* de Luigi Pirandello, *Il calzolaio di Messina* de A. De Stefani y *Gli dei della montagna* de Dunsay. A este período corresponden dos de sus obras teatrales más importantes: *Minnie la candida*, que cuenta la historia de una jovencita cuya candidez e inocencia la llevan al suicidio, pues debido a una broma, a una serie de situaciones fortuitas y al uso del lenguaje, llega a creer que no es un ser humano común como los demás, sino una copia perfecta.

Minnie – oh cari, cari. Dio quanto sono belli. Ma guardate signor Tirreno, questi pesci sono Splendidi.

Tirreno – Sì, sono ben fatti.

Minnie – Che modo di parlare. “Ben fatti” si dice delle cose che si fanno con le mani.

Tirreno – Potrei farvi osservare che Skagerrak, e forse altri, vi hanno detto chi sa quante volte che voi siete ben fatta [...] Del resto ho detto che quei pesci sono ben fatti, appunto perché sono pesci finti.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> M. Bontempelli, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1987, p. 705.

<sup>19</sup> M. Bontempelli, *Teatro di Massimo Bontempelli. 1916-1935*, Edizioni di Novissima, 1936, p. 193.

Y *Nostra Dea*, cuyo personaje central es una mujer que cambia de ánimo, de sentimientos e incluso de tono de voz según la vestimenta que lleva puesta, y que al carecer de ella, da la apariencia de ser un maniquí. En esta obra, Bontempelli nos brinda la visión de un mundo materialista en el que la persona es lo que posee y en el cual el sujeto pensante no existe en sí, sino que es una creación de aquello que lo circunda y lo viste, que cambia esencialmente con el cambio de ambiente y de vestido, y cae en la nada cuando estos dos elementos ya no influyen en él.

Dottore – La mia medicina è nuova. Si fonda tutta sulla semiotica ambientale... Dove si mescolano, individuano e segnalano i sintomi, i residuali della vita? Dove? Dove? ... Nell'ambiente. Cretino, cretini!<sup>20</sup>

Esta obra teatral es la más cercana a lo que el escritor pretendía crear con su poética del realismo mágico, pues en ella el uso del lenguaje, el manejo de las situaciones, la forma en que influyen los objetos y el medio ambiente sobre los personajes, así como la anulación del tiempo y del espacio, se ve reflejada con claridad. Esto era lo que el autor buscaba crear y que puso de manifiesto en la revista *900*, la tribuna desde la cual convocaba a una nueva cultura, a una renovación en la literatura.

#### **1.6. Bontempelli y su narrativa.**

En la narrativa de Massimo Bontempelli se pueden distinguir tres períodos. El primero que se caracteriza por la influencia de la literatura verista de principios de siglo. Aunque hay quien opina que sus narraciones se relacionan técnica y estilísticamente con las de Guy de Maupassant. En sus primeros cuentos que

---

<sup>20</sup> M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, p. 103.

conforman el volumen de *Socrate moderno*, sus protagonistas son tomados de la realidad; son personajes que trabajan como maestros (como el autor lo hiciera), pero que no son considerados sólo por su aspecto y acciones públicas, sino que son vistos desde una perspectiva interior por un narrador omnisciente que entra a un nivel psicológico. En estos textos se narran las desventuras, más que las aventuras, de profesores que poseen características de vida, que obedecen a impulsos y sentimientos de todos los días y que sufren y aman como consecuencia de su personalidad: “E ricominciava a distrarsi, a non ascoltare con attenzione consueta la lezione dei suoi alunni stupiti che sentivano il rapido mutarsi di quell’anima rigida al soffio della prima passione della sua vita. Perchè era una passione ormai”.<sup>21</sup>

Si bien este libro no logró satisfacer ni a Bontempelli ni a la crítica, en los años de la *Polemica carducciana*, de entre varios autores como Romagnoli o Borsi, él, según Pietro Pancrazi “sembrò subito di tutti, il piú libero e intelligente”.<sup>22</sup> Con el tiempo, el autor rechazó todo lo que había escrito en sus primeros años y lo expresa con las siguientes palabras “molti si erano meravigliati... s’erano tanto meravigliati quando tornando nel ’19 con l’anima fresca, ho rinnegato, buttato via, calpestato tutto quanto avevo scritto prima”.<sup>23</sup> El rasgo más importante que sobrevivió a *Socrate moderno* fue el gusto por la lógica y la buena literatura, aspectos que influenciaron esta obra, pues debemos recordar que Massimo Bontempelli editó

---

<sup>21</sup> M. Bontempelli, “La vendetta del flauto”, en *Socrate moderno*, S Lattes & C. Librai Editori, Torino, 1908, p. 95.

<sup>22</sup> Pietro Pancrazi, p. 96.

<sup>23</sup> M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, p. 191.

antologías de autores clásicos que a través de las modas y el tiempo perduraron como una constante en su trabajo.

En su segundo período como narrador Massimo Bontempelli, al igual que otros escritores, se sintió atraído por el movimiento futurista, pero debido a su bagaje cultural en el que predominaban los textos clásicos, las obras que escribió fueron particulares tanto en fantasía como en estilo. Sus personajes ya no eran los que la vida real podía ofrecerle, sino aquellos que su imaginación dotada de una buena dosis de lógica podía crear, debido a que su naturaleza se inclinaba más hacia la razón que hacia el lirismo. Así nació el libro *Sette savi* (1912), obra en la que se narran las acciones de siete locos cuya locura es muy particular, pues ellos razonan y llegan a conclusiones “lógicas”. Cada uno de ellos desarrolla un sofisma inicial para luego llegar a una ilusoria y catastrófica conclusión.

Ogni uomo è, in condizione, sempre perfettamente felice. Io fui sempre felice. Anche in quest'ora. M'uccido perché non ho di che vivere [...] Ma ho dimostrato a me stesso che sono felice, che tutti gli uomini sono e non possono essere che felici sempre. Io solo ne ho avuto la chiara coscienza, e da quest'altezza la do, salutandolo, al mondo.<sup>24</sup>

Con esta serie de cuentos, el autor, inventa, escribe y describe en el plano lúcido de una lógica árida y perfecta con la intención de jugar con lo absurdo, tratando de hacer razonable lo que muchos podrían catalogar como ilógico. Y si con el libro *L'ubriaco* se percibe un cambio en la poesía de Bontempelli, en la narrativa el libro que marca el cambio es precisamente *Sette savi*, pues en él se pueden vislumbrar ciertos aspectos que el autor buscaba para sus narraciones y que tiempo después publicaría en su poética del realismo mágico, que corresponde a su tercer periodo.

---

<sup>24</sup> M. Bontempelli, “La paura di morire”, en *Sette savi*, Vallecchi, Firenze, 1922, p. 353.

En conclusión, se podría decir que sus dos primeras etapas como narrador le sirvieron a Bontempelli como campo de experimentación literaria. Si en la primera sus relatos están cargados de realismo y en la segunda trata de jugar con la imaginación, en la tercera logra mezclar estos dos aspectos que podrían parecer antagónicos como el mismo término realismo mágico.

## Capítulo II

### La revista 900 y el realismo mágico

#### 2.1. La revista 900.

Un aspecto importante de la cultura italiana de principios del siglo XX es la labor realizada por las revistas. A través de ellas los intelectuales realizaban, como en todas las publicaciones literarias, sus críticas sobre los aspectos literarios y culturales de su época, además manifestaban su adhesión, rechazo o indiferencia por las tendencias políticas de su entorno. Así encontramos revistas como *La voce*, fundada en 1908 por Giuseppe Prezzolini en Florencia, cuya temática era la renovación de la cultura. Para influir en la sociedad, buscaba soluciones prácticas a problemas complejos que después de la unidad italiana se habían esbozado; tocó temas difíciles como el capitalismo, el problema del modernismo teológico que fue condenado por la Iglesia en 1907, el feminismo y el divorcio. Otra publicación que aparece en 1919 en Roma fue *La Ronda*, revista que se mantiene al margen de cualquier aspecto político y se centra sobre todo en los temas literarios. En contraparte, en 1924, aparece *Il Baretto*, que toma en cuenta la relación entre cultura y sociedad, coincidiendo con las ideas expresadas por Antonio Gramsci en *Ordine nuovo* y de Piero Giobetti en *La rivoluzione liberale*.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Para la elaboración de este capítulo se tomaron como textos de referencia: Giorgio Luti, *La letteratura del ventennio fascista: cronache letterarie tra le due guerre, 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1995; Fulvia Airoldi Namer, *De Marco Polo a Savinio: écrivains italiens en langue française* Sorbonne, Paris, 2003; Massimo Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2006.

De entre estas revistas encontramos la que se puede considerar como uno de los instrumentos literarios y publicitarios del fascismo: *Il Selvaggio*, revista que comenzó a publicarse el 13 de julio de 1924 y que dio origen a una corriente denominada *Strapaese*. Su principal propuesta era la continuidad de las tradiciones nacionales, en ella se exaltaban la raza y la vida rural en contraste con la cultura burguesa de la ciudad, de las modas, del pensamiento extranjero y de las culturas de vanguardia que amenazaban con envenenar y destruir las cualidades propias de los italianos. Entre los escritores representantes de *Strapaese* encontramos a Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Fausto Tombari y Guelfo Civinini.

En abril de 1926 la casa editorial “La voce” anunció que saldría a la luz la revista *900*, la cual sería publicada trimestralmente en francés. Para aclarar por qué en esta lengua, Bontempelli explica:

La rivista sarà redatta in francese perché ha l'intenzione: 1) di segnalare bene la parte che l'Italia ha nella formazione di un'atmosfera poetica nuova...; 2) di fare più intenso tale contributo col buttare addirittura audacemente in gara i giovanissimi valori italiani con i men giovani valori delle altre nazioni; 3) di ottenere che siano essi valori italiani, esportandosi e penetrando, a premere sugli stranieri e informarli di sé [...] Per ottenere questi fini mi occorre una lingua che sia ampiamente letta in Europa.<sup>26</sup>

Sin embargo, la revista duró de esta manera sólo dos años, pues en 1928 la editorial “Sapientia”, que había adquirido los derechos, anunció que se publicaría en italiano, con una regularidad mensual. De esta forma se mantuvo sólo un año. En esta publicación se promovía la apertura de la cultura, no sólo a nivel nacional sino europeo, por lo que contó con la colaboración de escritores como Virginia Woolf, André Marlaux, Rainer Maria Rilke, Román Gómez de la Serna, Pier Mac Orlan, George Kaiser, Ilja Ehrenburg y James Joyce. Este movimiento fue conocido como

---

<sup>26</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p. 510.

“Stracittà” o “Novecentismo” y en él prevaleció por una parte el compromiso político y por la otra el deseo de crear una nueva literatura.

il movimento novecentista vorrà vestire di sorriso le cose più dolenti, e di meraviglia le cose più comuni; fare dell'arte invece che un tedio un miracolo, invece che il disbrigo di una pratica un atto di magia [...] Vorrà dire ritrovare il senso del mistero e l'equilibrio tra il cielo e la terra.<sup>27</sup>

Estas dos corrientes, *Strapaese* y *Stracittà*, representaban aspectos complementarios de una problemática socio-cultural en el ámbito fascista: por un lado el rural, el de la provincia, y por el otro, el industrial, de las ciudades. Ambas libraban una lucha por la hegemonía cultural, pero con el mismo referente político.

Además la revista *900* le brindó a Bontempelli la tribuna para publicar su convocatoria hacia una nueva literatura acorde con el nuevo siglo: una narrativa que tomaba algunos aspectos del Futurismo, pero que se alejaba de todo tipo de polémica social y de cualquier ruptura radical. Para explicar la diferencia entre Futurismo y Novecentismo Bontempelli expuso: “[il Futurismo] è stato lirico e soggettivo [...] prevalentemente stilistico, avanguardista e aristocratico, puro e assolutista”,<sup>28</sup> en cambio el novecentismo

vuole contrapporre ai funambolismi futuristi un'arte altrettanto nuova, ma più classica, cioè prevalentemente narrativa e obiettiva, antiformalistica, senza altra poetica che l'immaginazione popolare applicata, consapevole di sé stessa come di un mestiere da svolgere quotidianamente.<sup>29</sup>

De esta manera se establecía la diferencia entre su movimiento y el de Marinetti. Pues el Futurismo, según Massimo Bontempelli, terminó siendo un movimiento elitista que no cubrió las expectativas que había creado, en cambio el Novecentismo

<sup>27</sup> Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie tra le due guerre, 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1995, p. 151.

<sup>28</sup> M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2006, pp. 29-30

<sup>29</sup> *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I contemporanei vol. I*, Marzaroti, Milano, 1973, p.239

proponía una narrativa más imaginativa, más popular, pero con un sentido clásico. No olvidemos, como se dijo en el capítulo anterior, que su estilo se inclinaba más hacia la razón que hacia el lirismo.

El Novecentismo también buscaba una nueva forma de expresión, de comunicación, porque para Bontempelli “Il pericolo che corre la letteratura oggi non è di mancare di eleganza, ma di vita, non di raffinatezza, ma d’immaginazione non di squisiteria, ma di comunicabilità”.<sup>30</sup> Con esta premisa el movimiento novecentista deseaba crear obras que se alejaran del estetismo dannunziano, del psicologismo del siglo XIX, representado por la obra de Antonio Fogazzaro, del verismo verghiano y del poverismo manzoniano. Pero la tarea no era fácil si recordamos la influencia que tienen estas corrientes en los escritores de principios del siglo XX, por lo que Bontempelli tenía la convicción de que había un empobrecimiento en la literatura. “Convaincus comme nous le sommes que l’appauvrissement de notre littérature dans les derniers temps est dû au manque d’imagination, à la faiblesse de la construction, à l’amour du petit et du fragmentaire, en un mot, à la paresse”.<sup>31</sup> Debido a este empobrecimiento, los novecentistas, decidieron crear una serie de novelas.

cinq novécéntistes italiens m’ont fait le serment, en cet été torride de Rome, d’écrire et publier chacun un roman par an pour cinq ans; et je me suis ajouté à leur serment: de sorte que, dans cinq ans, nous aurons donné à l’Italie trente romans novécéntistes.<sup>32</sup>

Para lograr su objetivo necesitaban reconstruir el tiempo y un nuevo espacio porque para ellos “Il compito più urgente e preciso del secolo XX sarà la

---

<sup>30</sup> M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1974, p.150

<sup>31</sup> Fulvia Airoidi Namer, “Bontempelli e i ‘Cahiers du ‘900’”, en *De Marco Polo a Savinio: écrivains italiens en langue française* Sorbonne, Paris, 2003, p. 174.

<sup>32</sup> *Idem*.

ricostruzione del tempo e dello spazio”.<sup>33</sup> Una vez reconstruidos estos dos elementos, ellos podrían iniciar su labor.

Quand nous aurons réussi à croire de nouveau a un temps et a un espace objectifs et absolus, s'éloignant de l'homme à l'infini, ce sera chose aisée que de séparer la matière de l'esprit, et de recommencer à combiner les variations innombrables de leurs harmonies. Nous pourrons à ce moment aborder avec confiance notre deuxième effort: la redécouverte de l'Individu, sûr de soi, sûr d'être lui-même et pas autre, avec ses certitudes et ses responsabilités, avec ses passions particulières et une morale universelle.<sup>34</sup>

Así, con esta nueva visión, Bontempelli decide crear una nueva era, la tercera según él y cancelar las dos anteriores. La primera fue la pagana: en ella prevaleció el estetismo como apreciación y representación de la naturaleza; la segunda abarca desde el cristianismo hasta el romanticismo y se caracterizó por el psicologismo. Por lo que afirma “La terza età del mondo sta per cominciare annunciata dalle ‘distruzioni’ salutari del futurismo ed essa ricostruirà sulle rovine dell’idealismo un nuovo Spazio e un nuovo Tempo”.<sup>35</sup>

De esta forma la nueva literatura se caracterizaría por la aventura, el misterio, la magia en un nuevo espacio y con un nuevo tiempo –situaciones propicias para la creación de nuevos mitos–, pero para que éstos fueran considerados como tales debían formar parte de una conciencia colectiva, sin embargo ésta se encontraba fragmentada, por lo cual el único medio para crearlos era la imaginación. Este era el recurso del cual se podía valer el escritor para “rimparare l’arte di costruire per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare”.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2006, p. 15.

<sup>34</sup> F. Airoidi Namer, art. cit., p.174.

<sup>35</sup> Fulvia Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 16.

Estos mitos debían ser creados por autores que aspiraran al anonimato, que se puede interpretar como el anhelo del escritor de que su obra sea leída por el mayor número de personas para que forme parte de una conciencia, de un conocimiento colectivo y en consecuencia pierda todo nexo con su individualidad. Así el mito formaría parte del patrimonio de los hombres, haciéndolos olvidar su origen artificial, adquiriendo vida autónoma. Después de todo, ¿quién no conoce a Don Quijote? Por lo tanto “Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventano patrimonio comune degli uomini”.<sup>37</sup>

La aventura, el espacio, la magia, el misterio, Bontempelli los toma de la realidad, pero ésta deja de ser simple y banal, pues la forma de observarla ya no es como lo hacía el escritor del siglo XIX, en donde el narrador se sentía en un mundo seguro, estable, conocido y organizado, por lo que la visión de su entorno era, o pretendía ser objetiva e impersonal. Con la llegada del siglo XX, el equilibrio literario logrado por el realismo (llámese naturalismo o verismo) se altera. A partir de ese momento la realidad, al ser filtrada por el sujeto, se subjetiva, y el relato adquiere una nueva composición, como lo dice Erich Auerbach:

En los primeros años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebotante de formas de vida [...] algunos escritores sobresalientes por su instinto y su inteligencia encuentran un procedimiento que disgrega la realidad en reflejos de conciencia múltiple y de variadas significaciones.<sup>38</sup>

De esta forma, en la narrativa como en las artes, la realidad ya no era algo independiente que daba marco a un relato o a una pintura, sino que iba más allá:

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 25

<sup>38</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en literatura*, F.C.E., México, 1950, p. 519.

podía tener varias interpretaciones como el cubismo de Pablo Picasso o como alguna vez lo manifestó Jorge Luis Borges cuando escribió “Yo conocí de chico ese horror de la duplicación o mutilación espectral de la realidad”.<sup>39</sup> Con lo anterior se puede comprender mejor la visión de Bontempelli y su concepción del arte *novecentista*.

L’arte, dunque come spettacolo simbolico della realtà; trasfigurazione distaccata e assoluta del vero: Questo è puro ‘novecentismo’ che rifiuta la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose.<sup>40</sup>

## 2.2. El realismo mágico.

Para denominar este tipo de narrativa –que se caracteriza sobre todo por la búsqueda de la magia en lo cotidiano, que trata de ver más allá de las apariencias, que va al fondo de la simple realidad, hacia las cosas pequeñas, pero significativas– Bontempelli acuñó el término realismo mágico.

Il *Realismo Magico* è più che mai la simulata testimonianza del voyeur spettatore del prodigo; il romanziere non crea ma riferisce sul mito vivente da lui incontrato, valendosi a tratti di un tipo di linguaggio simbolico già messo alla prova. Esso secerne il miracolo proprio perché racconta fatti coerenti di un personaggio prodigioso sì, ma senza le forti tinte delle leggende.<sup>41</sup>

Esta narrativa no buscaba episodios clamorosos, como las obras de D’Annunzio, sino que revelaba simpatía por obras como *En busca del tiempo perdido* de Proust. Un estilo que daba más énfasis a los pequeños eventos de la vida diaria. En este género se podría decir que el lirismo es representado por hechos que no son una copia fiel de la realidad, pero que podrían ser verdaderos. Una muestra de este arte Bontempelli lo encuentra en las obras de los pintores del

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges, “Los espejos velados”, en *El hacedor*, Nepeus, Buenos Aires, 1960, p. 7.

<sup>40</sup> M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, p. 22.

<sup>41</sup> F. Airoidi Namer, *op. cit.*, p. 103.

Quattrocento italiano “Per ora, i pittori che più attraggono i nostri gusti di novecentisti, [...] sono pittori italiani del Quattrocento [...] Per quel loro realismo preciso avvolto in una atmosfera di stupore”.<sup>42</sup> Y profundiza más en su ejemplo:

Quanto maggior presa e solidità dava alla sua materia [il pittore del *Quattrocento*], tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per *qualche altra cosa* attorno o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell’Altra. Più sentivasi fedele e geloso della natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d’un pensiero fisso alla soprannatura. Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento.<sup>43</sup>

Por lo que hoy, al observar las pinturas de Mantegna, Masaccio o Piero della Francesca, realizadas hace siglos, nos parecen lejanas y sorprendentes, pero a la vez cercanas y creíbles. A la pintura del Quattrocento se sumaba también la pintura de Giorgio de Chirico, considerada como la precursora del surrealismo, pero que tiene una estrecha relación con la pintura renacentista.

Mientras que todos los artistas contemporáneos que quieren innovar rechazan la perspectiva del Renacimiento, él [de Chirico] ve una “turbadora” relación entre la perspectiva y la metafísica [...] lo que pone ante nuestra mirada es a la vez identificable y misterioso, familiar y desconcertante [...] Se tiene la impresión de que en cualquier instante [las estatuas] pueden bajar de su pedestal para mezclarse a nuestra existencia.<sup>44</sup>

De la obra de Giorgio de Chirico, Juan Eduardo Cirlot expresa:

[En Turín] es donde se descubrió el ‘sentido’ segundo de las arquitecturas, monumentos, plazas, y se fraguó su estilo, de mágico realismo con objetos sumidos en una claridad sin atmósfera, donde todo acontece como en un sueño [...] de Chirico, aparte de crear una pintura de gran belleza, consigue imponer la sensación del misterio en la mayoría de esas obras.<sup>45</sup>

Como podemos observar, el realismo mágico no era un fenómeno nuevo en el arte, pero sí en la literatura, pues la realidad era observada con nuevos ojos; los

---

<sup>42</sup> M. Bontempelli *Realismo magico e altri scritti sull’arte*, p. 27.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>44</sup> Joseph-Emile Muller, *Un siglo de pintura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966, p. 192.

<sup>45</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Arte del siglo XX. Pintura*, Labor, Barcelona, 1972, p. 663.

personajes ya no eran, como en las novelas veristas, única y exclusivamente los habitantes de las zonas marginadas u olvidadas, y el poverismo manzoniano quedaba atrás. A partir de ese momento la fantasía se utiliza para recrear el mundo en el relato, para crear imágenes con las cuales el autor describe los objetos, las situaciones, el ambiente, utilizando por lo general un lenguaje denotativo, para darles la apariencia de que son hechos cotidianos, porque

L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia intensa, quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta.<sup>46</sup>

El realismo mágico, pues, nació sobre todo de la imaginación y de la fantasía, las cuales no fueron empleadas de manera exagerada ni indiscriminada, sino que se aprovecharon para dar la sensación de realidad al testimonio del escritor, quien es considerado como una especie de *voyeur*, que no crea, sino refiere el hecho prodigioso o el mito descubierto por él (respecto a este tema tanto Paul Valéry como Jorge Luis Borges coinciden al comentar que el verdadero creador no es aquel que inventa, sino el que descubre), valiéndose de un lenguaje simbólico para narrar hechos coherentes, aunque a veces se puede decir que Bontempelli sustituye la narración por la descripción de los acontecimientos de la vida cotidiana o de un personaje extraordinario, pero sin darles la grandiosidad de quien quiere narrar episodios clamorosos o de leyenda.

De la imaginación y de la fantasía nacen también sus mitos, los acontecimientos mágicos, y, sin embargo, éstos tienen una dosis de realismo y un equilibrio. De esta manera Bontempelli nos hace considerar el arte como un

---

<sup>46</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p .351.

espectáculo que toma como referencia a la realidad, pero que rechaza el naturalismo del siglo XIX y la fantasía por la fantasía como sucede con el surrealismo.

Una de las preocupaciones de Bontempelli era la reconstrucción del tiempo y del espacio, considerados como “la malattia che minaciava gravemente la fine del secolo scorso”,<sup>47</sup> porque hasta ese momento se continuaba manejando el concepto “empirico di spazio e di tempo, cioè di un universo reale esistente intorno a noi, all’infuori di noi [...] Il mondo biblicamente preesistente all’uomo”.<sup>48</sup>

Estos, una vez reconstruidos podrían dar paso a la tercera edad del hombre, en la cual convivirían de manera armónica las personas con los mitos, olvidando el origen artificial de estos. Para lograrlo, esperaba que sus obras fueran populares, pero no por esto quería imitar la novela *postmanzoniana* o *verghiana*, que están llenas de compasión y realismo. Es cierto que también quiere ser comunicativo, pero tampoco piensa en compromisos políticos o sociales; cuando desea ser objetivo no recurre a la crónica verista y, finalmente, si bien habla de la falta de imaginación en la narrativa de su época, no se sirve de un arte abstracto y subjetivo. Su originalidad está precisamente en conciliar y mantener un balance entre estos aspectos.

Además, en la narrativa de Bontempelli también se puede apreciar la adaptación de elementos literarios que van desde el surrealismo y el pandeterminismo a la simbología kafkiana. Si con Dino Buzzati se pueden entrever intenciones alegóricas (si pensamos en *Piccola Circe* o en *Il Colombre*) y con Kafka la necesidad de una sensibilidad moral, con Bontempelli, en cambio, se aprecia una

---

<sup>47</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p. 43.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

secreta inquietud existencial –recordemos que vivió las dos guerras mundiales–, pero sin querer dar alguna advertencia social o moral. Esto es lo que da más fuerza a su inventiva, pues él extrae la poesía de las cosas más sencillas, de las combinaciones psicológicas más simples y de caprichos puramente fantasiosos.

La literatura necesitaba urgentemente, según el autor, una renovación, que se había iniciado con el Futurismo. Sin embargo, él no se estancó en dicho movimiento, sino que buscó una nueva vía de expresión, una narrativa en la que elementos como la imaginación, la comunicabilidad de las historias, el tiempo, el espacio y los personajes fueran tratados con una nueva perspectiva, pero sin desdeñar el bagaje clásico que poseía. Ésta es la aportación que Bontempelli hacía a la literatura italiana, pues desarrolló su idea literaria durante los años hasta crear lo que llamó realismo mágico, que es el fruto de varias experiencias literarias y de vida.

La producción de Massimo Bontempelli llegó a su fin en 1953 con el cuento “Idoli” publicado en *L’Unità*.

## Capítulo III

### El realismo mágico en el cuento “Il segreto”

Para muchos historiadores de la literatura el realismo mágico es un movimiento literario que nació y se desarrolló en Latinoamérica, sin embargo, el término fue acuñado por el alemán Franz Roh para referirse a unas pinturas presentadas en una muestra post expresionista llevada a cabo en 1925 en Alemania. Años más tarde, Ángel Flores se apropió del término para catalogar una serie de obras de la literatura latinoamericana, como él mismo lo comenta: “Valiéndome del término ‘realismo mágico’ [...] empecé a aplicarlo, allá por el año 1950, a un fenómeno que vislumbraba surgir en la narrativa hispanoamericana”.<sup>49</sup> Sin embargo, se debe puntualizar que a partir de 1926 Massimo Bontempelli lo utilizó para describir sus trabajos de narrativa. A partir de este año el escritor italiano empezó a escribir relatos con características específicas que tiempo más tarde coincidieron con la corriente latinoamericana.

Entre 1940 y 1946 Massimo Bontempelli publicó una serie de cuentos que años después conformarían el que sería su último libro: *L'amante fedele*, obra que apareció en 1953, la cual contiene narraciones escritas por un autor cuya madurez es evidente y que le valió recibir el premio Strega, el galardón de literatura más importante de Italia. Este ejemplar agrupa un conjunto de relatos con rasgos propios del realismo mágico. Desde “Nitta”, que narra la historia de una niña que aparece de la nada dentro del auto de un sujeto una noche llena de experiencias sensoriales.

---

<sup>49</sup> Ángel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premia, Puebla, 1990, p. 7.

“Era una notte avvizzita. Il nero che copriva il cielo era pieno di strappi ove tremava qualche stella piccola, da quel nero colava per l’aria un impuro grigiore. Andando non sentivo dormire la terra, come nelle notti vere. Anche l’aria dei prati respirava a stenti” .<sup>50</sup>

“Il Ladro Luca”, otro de los cuentos del libro, refiere los aspectos humanos de los protagonistas, que son también antagonistas. El relato habla de un policía que persigue a un ladrón. En un momento ambos se encuentran sobre un techo, el policía resbala y el ladrón le tiende la mano para salvarle la vida. Al final – contrariamente a lo que el lector podría suponer– el policía se queda sentado, fumando y llorando, mientras la noche sirve como marco para un desenlace en el que las estrellas son vistas como un prodigio. Comenta el narrador “Prima di lasciare il tetto e abbracciarsi al doccione, [il ladro] guardò una volta ancora il cielo. Aveva cento volte lavorato di notte ma non si era mai accorto che fossero tante stelle”.<sup>51</sup>

También encontramos dentro del libro la historia llamada “Pellegrini”, cuya estructura circular nos hace recordar textos como “Las ruinas circulares” de Borges o “La historia según Pao Chen” de Salvador Elizondo. En este relato, el protagonista sale de casa para seguir una procesión. Al llegar la noche pasa frente a su casa y dice: “Guardai, riconobbi la mia finestra, le scrostature del muro dal tetto fino a terra, la mia casa, il portone. ‘là ci sto io’ esclamai”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> M. Bontempelli, “Nitta”, *L’amante fedele*, Mondadori, Milano, 1996, p. 9.

<sup>51</sup> M. Bontempelli, “Il ladro Luca”, *op.cit.*, p. 24.

<sup>52</sup> M. Bontempelli, “Pellegrini”, *op.cit.*, p. 54.

Son ficciones que impactan por los inesperados giros narrativos, por su estructura o por su desenlace. De entre estas historias encontramos “Il segreto”, que nos narra la vivencia de dos personajes Canuto e Ilaria, en una situación inédita.

El relato trata de un acto de cobardía que el personaje principal, Canuto, realizó en su juventud, que lo alejó de su pueblo antes de empezar una vida como adulto y que revive en su vejez. En cambio a la protagonista, Ilaria, esta acción la sumió en una locura particular que le salvó la vida.

Al inicio del cuento leemos “Canuto sta pensando che cinquant’anni è una vita”<sup>53</sup> y de inmediato el narrador nos hace saber que seremos testigos de una historia en la que sólo se presentarán los hechos ya pasados, sin que alguien más pueda intervenir para alterarlos, puesto que se trata de un recuerdo. En este caso retomamos lo que dice Todorov cuando habla de la función del narrador y lo que llama su visión por detrás:

el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diversos grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.<sup>54</sup>

En este caso el narrador del cuento conoce mejor los miedos, los anhelos y las expectativas que el propio personaje Canuto.

En esta narración la descripción física de los personajes está casi ausente, sin embargo, es sustituida por los nombres, debido a que éstos por si solos son un

---

<sup>53</sup> M. Bontempelli “Il segreto”, *L’amante fedele*, p. 171. En adelante se indicará entre paréntesis la página de la cita de dicho cuento.

<sup>54</sup> Tzvetan Todorov, “Categorías del relato literario”, en Roland Barthes (comp.), *Análisis estructural del relato*, Editorial Coyoacán, México, 2011, p. 183.

elemento de caracterización de los personajes: por ejemplo, *Ilaria* se deriva de la palabra latina *hilaria* (alegría) que proviene del adjetivo *hilare*, que significa alegre, jocoso. Justamente la alegría es la característica principal de la joven, y lo podemos constatar cuando el autor se refiere a ella, pues durante el texto aparece siempre contenta y cantando “Domani mi sposo, domani mattina, sono troppo felice’. E si mise a cantare” (172).

Por otro lado, tenemos a Canuto, nombre de un rey de Dinamarca, como se indica en el cuento. En efecto, Canuto deriva del danés *Knude* cuyo significado es nudo o unión. En el cuento de Bontempelli, este personaje es precisamente quien sigue unido al pasado. A pesar de haber viajado y hacer fortuna en un país extranjero vuelve al lugar donde vivió durante su juventud. Por otro lado, Canuto es un adjetivo que deriva del latín *canutus* y que significa blanco; en la tradición literaria italiana, es un eufemismo para referirse a un anciano. De hecho, de los dos protagonistas, él es el único que envejece: “Canuto sta pensando che cinquant’anni è una vita [...] che ha cominciato quando aveva venticinque [...] Ora ha settantacinque anni” (p. 171).

En relación a los nombres de los personajes podemos recabar algunas opiniones. En el libro *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel en el capítulo titulado “La dimensión actoral del relato” podemos leer lo siguiente: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.<sup>55</sup> Sobre este tema, y siguiendo a Roland Barthes, opina que

---

<sup>55</sup> Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998, p. 63.

uno “despliega’ un nombre propio exactamente como lo hace con un recuerdo”. Con los nombres referenciales la historia ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido.<sup>56</sup>

Por último, citemos lo que dice sobre los nombres y las motivaciones semántico-históricas que se pueden encontrar en los relatos: “El nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de ‘resumen’ de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición”.<sup>57</sup>

De los otros dos personajes que aparecen en el cuento no sabemos los nombres ni conocemos el aspecto físico, sin embargo son importantes en la narración porque revelan información esencial para comprender mejor la historia: El primero, “un compaesano” de Canuto, le informó que la prometida que abandonó estuvo a punto de morir y que una especie de locura le había salvado la vida: “Ilaria era stata qualche tempo in pericolo di vita, poi entrata in una pazzia dolce [...] Questa demenza l’aveva salvata” (p. 172).

La segunda es la última pariente lejana de la protagonista que había envejecido cuidándola, pero que no podía explicar por qué Ilaria no envejecía. “io sono una nipote lontana, fin da giovane sono venuta a star qui con la zia, per curarla [...] per questo pare che abbia ancora quell’età [...] non so spiegarle” (pp. 174-175).

Este tipo de protagonistas, según Philippe Hamon, los podemos catalogar como personajes anafóricos, cuya función es la organización y la cohesión, que

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>57</sup> *Idem.*

están “dotados de memoria [y que pueden por lo tanto darnos antecedentes], personajes que siembran e interpretan los indicios”.<sup>58</sup>

“Il segreto” es un texto que tiene una estructura cíclica. Lo podemos observar cuando el autor nos va dando la pauta, por ejemplo, se habla de las edades del protagonista, “Canuto sta pensando che cinquant’anni è una vita [...] dal giorno che era partito, a venticinque anni [...] Ora ha settantacinque anni” (p. 171). Como se puede ver, se trata de lapsos de 25 años que coinciden con algún elemento relevante en la vida del personaje. La presencia de lo cíclico se ve reforzada también cuando el narrador toma algunas frases del cuento y las repite, como por ejemplo “Domani mi sposo; un gruppo di abitazioni; la finestra di llaria; l’anfratto” y finalmente el hecho de que el personaje principal vuelve al lugar en donde vivió hasta sus veinticinco años. Respecto a lo anterior, según Gérard Genette cuando un acontecimiento sucede sólo una vez en el relato, pero es narrado en más de una ocasión se le llama narración repetitiva, característica de las narraciones anacrónicas. Este tipo de narración acentúa la idea de circularidad temporal.

El tópico es el acto de cobardía que realiza Canuto en su juventud: tras haber abandonado a su prometida, tuvo que huir como un delincuente, envejeció y no encontró tranquilidad ni paz en la parte final de su vida, sus familiares perecieron uno a uno, todo rastro de él fue borrado, no es reconocido por nadie. “i pochi parenti che [...] aveva lasciati in paese uno dopo l’altro morirono”. También leemos en el cuento “La stazione del paese era nuova, nuovo l’albergo [...] (e nessuno riconobbe

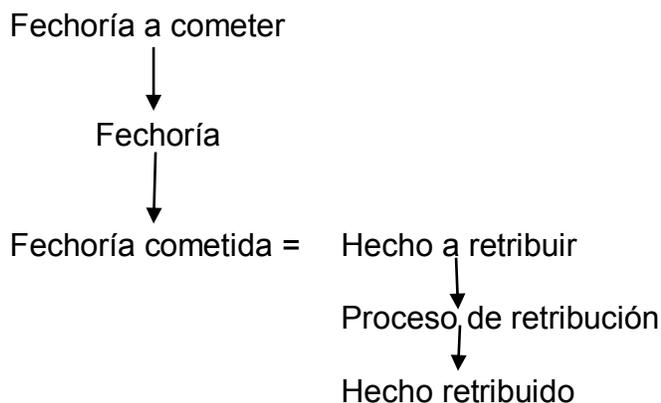
---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 64.

il suo nome) [...] non trovò più la casa ov'era nato e aveva vissuto fino ai venticinque anni" (p. 172).

En cambio Ilaria, a pesar de su locura, se mantiene alegre, bella como antes, "Era bellissima [...] Ilaria di allora"; aún tiene parentela junto a ella, "io sono una nipote lontana, fin da giovane son venuta a star qui con la zia, per curarla"; y su persona es motivo de noticias más allá del pueblo en que vivía. "Due anni più tardi un suo compaesano [di Canuto] arrivato anch'egli oltremare [...] gli disse che Ilaria era stata in pericolo di vita" (p. 172).

Claude Bremond en el artículo "La lógica de los posibles narrativos", menciona que la unidad base es la función, ésta, en grupo de tres, genera las llamadas secuencias elementales, las cuales, al combinarse entre sí, crean secuencias complejas. Dentro de éstas podemos encontrar la denominada secuencia por encadenamiento. A continuación, mostramos el esquema que presenta y su explicación, todo esto para enmarcar lo dicho anteriormente en relación a las acciones de los personajes y sus consecuencias.



El signo=, que empleamos aquí, significa que el mismo acontecimiento cumple simultáneamente, en la perspectiva de un mismo rol, dos funciones distintas. En nuestro ejemplo, la misma acción reprensible se califica desde la perspectiva de un "retribuidor" como clausura de un proceso (la fechoría) respecto del cual juega un

papel pasivo de testigo y como apertura de otro proceso donde jugará un papel activo (el castigo).<sup>59</sup>

En “Il segreto”, la fechoría realizada por Canuto al final es retribuida con el premio de la juventud de Ilaria: Canuto es el testigo de la retribución. Ilaria no se protege, sino que permanece pasiva, abstraída de la realidad, lo cual justifica la maravilla de su juventud eterna.

Otro elemento importante en el cuento es la descripción de los paisajes. Cuando hay referencias al espacio donde se desenvuelve Canuto, no hay indicios de ningún tipo ni pormenores del lugar; cuando regresa, después de cincuenta años, se describe un pueblo como cualquier otro, con una estación, un hotel, con calles nuevas. Sin embargo, al describir el lugar donde vive Ilaria el narrador nos proporciona más información: “Canuto traversò l’ultima parte del paese verso monte; uscì verso la campagna ov’era un piccolo gruppo di case una delle quali era stata la dimora d’Ilaria” (p. 172). Era una zona que permanecía inmutable y a través de esta descripción nos damos cuenta de que se trata de una metáfora sobre la situación de la protagonista, quien no había sufrido ningún tipo de alteración física.

Sobre el tema del medio en el que se desarrolla la historia encontramos algunas reflexiones interesantes en el capítulo “El entorno. Implicación y explicación del personaje” del libro ya citado de Luz Aurora Pimentel:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción [...] el entorno, si no pre-destina el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*.

El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno

---

<sup>59</sup> Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en Roland Barthes (comp.), *op. cit.*, p. 100.

puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste.<sup>60</sup>

Elementos significativos en la historia son los aspectos sensoriales que se dan a través de la narración, por ejemplo, cuando Canuto va a la casa de Ilaria para comunicarle su decisión de no casarse “Il luogo era deserto e pieno di sole [...] senti il cuore gonfiarsi [...] Udì rumore dall’alto” (p. 171) y “Le braccia nude mandavano raggi” (p. 172). De igual manera se recurre a la percepción sensorial cuando vuelve a la misma casa: “Sentí il cuore gonfiarsi, la gola dolere [...] in mezzo al sole di maggio, [...] le trecce nere pareva dovessero bruciare a toccarle” (pp. 172-173). Y finalmente se exalta la percepción al momento de enterarse que la jovencita Ilaria no es otra que su prometida de setenta y dos años: “un rombo cupo gli cinse la testa [...] leggera come una nuvola [...] a torrenti entrava il sole [...] Canuto non rispose; e tremava” (p. 174-175).

Las coordenadas temporales que se emplean en la historia son anacrónicas, pues el tiempo comienza siendo estático, es decir, el tiempo cronológico se detiene, como si no trascendiera, sin embargo, los pensamientos del personaje comienzan a fluir y de esta manera transcurre una tercera parte del cuento: “Canuto sta pensando che cinquant’anni è una vita [...] All’età di settantacinque anni [...] torna al paese. Pensa che Ilaria ora ha settantadue anni. Forse è morta” (p. 171). Se puede apreciar otro momento parecido cuando el personaje pierde la noción del tiempo: “Non sa quanto vi sia rimasto” (p. 173). Otro elemento que se puede apreciar es una ruptura de planos temporales, pues en ocasiones se mezcla el presente con el pasado, sobre todo cuando el protagonista enfrenta el presente sin dejar de

---

<sup>60</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

pensar en lo ocurrido en su juventud: “Una figlia di Ilaria, certo. Il prodigio è soltanto che si sposi domani, che lo annunci di là come lei di allora” (p. 173).

Aquí vale la pena mencionar las teorías que tenemos sobre el tiempo en el relato. Por un lado Gérard Genette habla de las anacronías y las define como “rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso”,<sup>61</sup> dividiéndolas en analepsis y prolepsis. La analepsis se caracteriza por irrumpir en el relato para referirnos un acontecimiento que se realizó previo al momento actual de la narración y son introducidas por adverbios o frases que nos remiten a un tiempo anterior. Sobre el mismo tema también tenemos la opinión de Todorov quien, al referirse al tiempo del relato, comenta:

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión “natural” de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión “natural” porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.<sup>62</sup>

Al tratarse de un cuento perteneciente al realismo mágico, las apreciaciones sobre el tiempo de las que habla Genette se trasladan a la realidad de los personajes, y es así como podemos encontrar un efecto del tiempo que ha transcurrido, dejando huella para Canuto, mientras que se ha detenido, rompiendo las convencionalidades lógicas, para Ilaria.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>62</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 180.

Finalmente, sólo nos hace falta hablar del título del cuento “Il segreto”. Si vemos la acepción de la palabra en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua encontramos que, entre otras definiciones es “conocimiento que exclusivamente alguien posee de la virtud o propiedades de una cosa o de un procedimiento útil en medicina o en otra ciencia, arte u oficio”. En este caso, el conocimiento que posee Ilaria es la propiedad de la eterna juventud. Además, se refuerza el concepto de secreto en otro de sus significados, pues debido a esa dulce locura no puede transmitir, aunque quisiera, aquello que muchos buscan sin lograr obtener. En las palabras finales del relato, el narrador escribe: “Ilaria che aveva saputo fermarsi, Ilaria che, sopprimendo in sé il tempo, sola aveva scoperto il disperato segreto della giovinezza” (p. 175).

Este es sólo uno de los cuentos que nos sirven como muestra para exponer lo que su autor llama realismo mágico, pues en esta historia se puede apreciar cómo aplica su teoría cuando utiliza una tercera persona para narrar los acontecimientos y nos proporciona una posición de espectadores de un acto prodigioso que Bontempelli no detalla minuciosamente pero que es presentado como un hecho aceptado. Esto nos recuerda la cita en la que menciona que “il romanziere non crea ma riferisce sul mito vivente da lui incontrato”.<sup>63</sup> Por otra parte, hablando del acontecimiento fantástico, el autor juega con dos dimensiones. Canuto, como miembro casi externo a la comunidad que abandonó, necesariamente se siente sorprendido ante el hecho sobrenatural de la eterna juventud de Ilaria, sin embargo, en la comunidad donde ella vive el suceso en sí no es cuestionado y se reconoce

---

<sup>63</sup> Fulvia Airoldi Namer, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979, p.103.

como parte de la realidad. Es así como en el cuento se contraponen dos realidades incompatibles que, a pesar de ello, coexisten. Ésta es justamente una característica distintiva del realismo mágico.

Me parece pertinente recapitular algunos de los aspectos hasta aquí analizados. En relación con los nombres de los personajes, podemos retomar a Roland Barthes quien comenta en el ensayo sobre “Proust y los nombres”: “si el Nombre (...) es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir”.<sup>64</sup> No se puede soslayar que este recurso de caracterización también fue utilizado más tarde por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. Si vemos en la edición de Cátedra la onomástica simbólica de la novela, en la familia Buendía, el nombre cambia de acuerdo al personaje. Por ejemplo, Aureliano derivado de *aurum* (oro) predetermina el destino del coronel estrechamente relacionado con el oro. Otro ejemplo es José Arcadio Buendía fundador de Macondo pueblo que remite a una arcadia porque es un lugar aislado, pacífico y primitivo.

Podemos añadir también que la estructura cíclica, nos hace recordar las novelas épicas o, si nos referimos a la música, a las óperas en las que el *leitmotiv* se repite durante su desarrollo. No hay que olvidar que Bontempelli era melómano y además compositor, por lo que la estrategia musical pudo influir en su organización narrativa. Por ejemplo, en el momento en que nos brinda los periodos de tiempo al referirse a Canuto: 25, 50 y 75 años; o cuando toma frases del cuento que se repiten continuamente como refranes “domani mi sposo, sono troppo felice”.

---

<sup>64</sup> Roland Barthes, “Proust y los nombres en Relato en perspectiva”, en Roland Barthes (comp.), *op. cit.*, p. 66. Años

También está el hecho de que, aunque Canuto logró realizar sus sueños, sin necesidad aparente, en la última parte de su vida vuelve al lugar donde nació. Por último, hay que notar esa especie de *deja vú* que revive cuando vuelve a la casa de Ilaria y describe la escena casi con las mismas palabras, en los mismos lugares en que se desarrolló 50 años atrás.

El acontecimiento que detona toda la trama es un acto de cobardía y, aunque el autor no quiere dar la impresión de calificar un evento desde un punto de vista moral, el tópico ahí está presente. Bontempelli sostenía que las historias debían tener un componente de realismo y otro de fantasía. En los paisajes que describe hay una dosis de ambos aspectos, pues nos presenta lugares comunes pero que tienen una estrecha relación de empatía con los personajes y con la historia: el paisaje cambia en relación con los hechos. El aspecto sensorial también se encuentra presente y nos muestra una realidad que se subjetiva al ser alterada por la percepción del personaje.

Por último, el autor deseaba crear una nueva era, para ello tenía que reconstruir el tiempo y el espacio, y aunque hubo quien se mofó de sus declaraciones, al final lo logró, pues el tipo de texto que apreciamos parece cumplir con los postulados de la revista *900*, desde la cual lanzó un llamado para la instauración de una literatura que dejara atrás el viejo siglo XIX con su verismo, estetismo y racionalismo.

Hoy día Massimo Bontempelli es considerado uno de los autores de vanguardia en la literatura italiana, y este reconocimiento se debe a la búsqueda constante de nuevas formas de expresión hasta que logró concretar lo que llamó realismo mágico. En su definición Bontempelli comenta que éste era el hecho

maravilloso expresado por el autor que no lo creaba, porque no lo explicaba, sino que lo refería, valiéndose en ocasiones de un lenguaje simbólico, el cual producía el milagro precisamente porque contaba hechos coherentes de un personaje prodigioso que, sin embargo, no podría ser considerado como un héroe de leyenda.

Actualmente, estudiosos del realismo mágico, como María del Carmen Bran, han hecho un listado con los aspectos fundamentales que aparecen en las obras que pertenecen a este género. Entre los puntos a destacar encontramos los siguientes:

- Hay una presencia de lo sensorial como parte de la percepción de la realidad.
- Contienen un elemento sobrenatural.
- Lo sobrenatural no entra en conflicto con la realidad, la complementa.
- Los personajes aceptan en lugar de cuestionar la lógica del elemento mágico.
- El elemento mágico puede ser intuitivo, pero nunca es explicado.
- Distorsiones temporales, inversiones, cíclico, ausencia de temporalidad. Otra técnica es la de colapsar el tiempo para crear un ambiente en el cual el presente se repite o evoca al pasado.
- Los personajes de este tipo de obras suelen tener viajes.
- Escenarios ubicados en los niveles más duros y crudos de la pobreza y marginalidad social.<sup>65</sup>

Como podemos observar varios de estos elementos los encontramos en el cuento que acabamos de analizar y cuya publicación fue hecha antes de los años 50. Esta es la muestra del trabajo y la madurez que Massimo Bontempelli desarrolló y adquirió a través de los años, que han permitido a sus obras permanecer a lo largo del tiempo y, como los clásicos, ser actuales aún hoy.

---

<sup>65</sup> María del Carmen Varela Bran, *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, 1996, p. 30. La autora propone 25 características distintivas de las narraciones pertenecientes a este género, sin embargo, consigno únicamente las que son más pertinentes para el análisis del cuento de Bontempelli.

## Conclusiones

En la narrativa de Bontempelli podemos apreciar tres momentos importantes. El primero corresponde a una época en la cual el realismo y el clasicismo imbuían toda la literatura italiana de principios del siglo XX. A este tiempo pertenecen trabajos como el ya citado *Socrate moderno*, *Racconti vecchi* y otros más, mismos que el autor desconoció después de su regreso de la primera guerra mundial, pero que le ayudaron a formar un estilo en el que la herencia clásica tuvo un papel preponderante. El segundo se da con la aparición del futurismo y del surrealismo, movimientos que lo liberaron del estilo clásico que conservaba y le brindaron una nueva perspectiva en su labor literaria, ofreciéndole una nueva visión de las cosas y de la realidad. A este período pertenecen textos como *Sette savi* o *La scacchiera davanti allo specchio*, obras que le hicieron implementar, junto con su lógica y su gusto por la buena literatura, una manera particular de escribir, pues en ellas se presentaban combinaciones entre lo ilusorio y lo lógico, con una narrativa exenta de improvisación y suficientemente razonada para evitar ser considerada mero producto de la fantasía. El tercer período es el que se refiere al realismo mágico. En este caso logró conciliar aspectos que parecían irreconciliables: la realidad y la magia –entendida como maravilla, no como hechicería–, es decir, entre lo real y lo fantástico. Las creaciones que pertenecen a esta etapa nos cuentan historias que nos remiten a una magia que es percibida como un elemento que se esconde tras

la realidad, que vive en nuestra cotidianidad, el cual es descubierto por el escritor quien más tarde nos lo proporciona a través de su arte.

“Il segreto”, es un claro ejemplo de lo anterior. El relato nos cuenta un hecho maravilloso, sin los grandes tintes de las leyendas, enmarcado en una realidad cotidiana, con sueños y anhelos comunes de las personas, en lugares habituales, pero con un final extraordinario. En esta historia podemos observar varios de los procedimientos que caracterizan al realismo mágico, tales como las distorsiones temporales dentro del relato, el aspecto sensorial, la aceptación del elemento mágico, etc.

Por lo tanto, podemos asegurar que el cuento “Il segreto” es una muestra del realismo mágico y aunque muchos relacionan esta corriente con la literatura hispanoamericana debemos aclarar que dicho término fue acuñado en Europa y empleado por primera vez en la literatura por Massimo Bontempelli. Antes de él Franz Roth lo utilizó para catalogar una serie de pinturas en las que consideraba al realismo mágico como la intromisión de un elemento mágico dentro de la realidad. Con esa misma finalidad se empleó la expresión realismo mágico en la literatura y es precisamente Massimo Bontempelli el primer escritor que utilizó y teorizó sobre este tipo de narración. En las últimas décadas del siglo anterior, surgieron estudiosos y críticos de esta corriente, pero son muy pocos los que otorgan el reconocimiento debido al escritor italiano.

Bontempelli fue un escritor con fuertes convicciones políticas y literarias: se unió al fascismo fue porque creía que a través de este régimen se iba a modernizar la sociedad, más tarde, al rechazar su filiación fascista, fue un perseguido político; fue entusiasta seguidor del futurismo porque lo consideraba como el movimiento

que proponía una nueva poética para el siglo XX, si bien tiempo más tarde se deslindó de él; buscó nuevas vías de expresión para modernizar la literatura italiana hasta que forjó su propio estilo: el realismo mágico. A él se le debe reconocer su empeño en desarrollar y teorizar sobre una corriente que ha cautivado y sigue sorprendiendo a una gran cantidad de lectores.

A pesar de que la obra y la poética de este autor cosmopolita nacido en Como no cuenta con el reconocimiento que debería tener, su legado ahí permanece esperando ser redescubierto.

## Bibliografía

- Airoldi Namer, Fulvia, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979.
- \_\_\_\_\_, *De Marco Polo a Savinio: écrivains italiens en langue française*, Sorbonne, Paris, 2003.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: la realidad en literatura*, F.C.E., México, 1950.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2006
- Barthes, Roland (comp.), *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2011.
- Bontempelli, Massimo, *Odi siciliane*, Sandron, Milano, 1906.
- \_\_\_\_\_, “La vendetta del flauto”, en *Socrate moderno*, S Lattes & C. Librai Editori, Torino, 1908, p. 95
- \_\_\_\_\_, “La paura di morire”, en *Sette savi*, Vallecchi, Firenze, 1922, p. 353.
- \_\_\_\_\_, *Il puro sangue*, La Prora, Milano, 1933.
- \_\_\_\_\_, *Teatro di Massimo Bontempelli. 1916-1935*, Edizioni di Novissima, Roma, 1936.
- \_\_\_\_\_, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Nostra dea*, Einaudi, Torino, 1989
- \_\_\_\_\_, “Nitta”, en *L'amante fedele*, Mondadori, Milano, 1996, p. 9.
- \_\_\_\_\_, “Il ladro Luca” en *Ibid.*, p. 24
- \_\_\_\_\_, “Pellegrini” en *Ibid.*, p. 54
- \_\_\_\_\_, “Il segreto”, en *Ibid.*, p. 171

- \_\_\_\_\_, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondia, Milano, 2006
- Borges, Jorge Luis, "Los espejo velados", en *El hacedor*, Nepeus, Buenos Aires, 1960, p. 7.
- Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos en Roland Barthes (comp.) *Análisis estructural del relato*, Editorial Coyoacan, México, 2011, pp. 99-121.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX. Pintura*, Labor, Barcelona, 1972.
- Falqui, Enrico, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950.
- Flores, Angel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premia, Puebla, 1990.
- Garciliano González, Miguel Jesús, *Historia de la literatura italiana. Vol.II. De la unidad nacional a nuestros días*, Universidad de Salamanca, España, 2001.
- Luti, Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie tra le due guerre, 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.
- Muller, Joseph-Emile, *Un siglo de pintura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966.
- Orientamenti culturali. *Letteratura italiana. I contemporanei vol. I*, Marzorati, Milano, 1973.
- Pancrazi, Pietro, *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari, 1939.
- Peña Sánchez, Victoriano, "Sobre teoría y práctica teatral: la escena futurista", en Joaquín Espinoza Carbonell (ed.), *El teatro Italiano. Actas del VII congreso de Italianistas*, Universitat de València, Valencia, 1996, pp. 522-523.
- Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998.
- Puccini, Mario, *De D'Annunzio a Pirandello*, Sempere, Valencia, 1927.

Todorov, Tzvetan, "Categorías del relato literario", en Roland Barthes (comp.), *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2011, pp. 161-197.

Varela Bran, María del Carmen *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, 1996.

### **Apéndice: “Il segreto”**

Canuto sta pensando che cinquant'anni è una vita, e abbondante. Una vita ch'egli ha cominciata con un atto di viltà. Fino ai venticinque anni non conta, è una età sbadata, che poi si butta via, e allora si comincia sul serio. Canuto l'ha buttata via con un atto vile, che lo ha spinto lontano dal suo paese; e sono cominciati cinquant'anni di vita seria: lavoro, arricchire, rovinarsi, lavoro, risollevarsi; e questo tre quattro volte, non sa più quante. Ora ha settantacinque anni, e torna in patria. Per mezzo secolo era riuscito a non ripensare mai il passato; ora lo ripensa tutto, dal giorno che era partito, a venticinque anni, quando stava per sposare Ilaria, che ne aveva ventidue ed era bellissima. Ma la vigilia delle nozze Canuto era stato còlto da una vertigine di paura, aveva tutt'a un tratto capito di non essere più innamorato, aveva sentito scoppiare entro sé torbidamente tutte le ambizioni che l'amore aveva per qualche tempo soffocate; le nozze imminenti gli apparvero come un abisso davanti a lui pronto: voltò le spalle all'abisso. La mattina della vigilia preparò in fretta in fretta e occultamente la partenza come si prepara una fuga. Ma non volle che fosse una fuga. Aveva mandato le valige a un paese vicino; prima di raggiungerle, mosse verso la casa di Ilaria per dirle con franchezza la propria risoluzione. Pensò anche: “Forse Ilaria mi ucciderà. Ma non è probabile. Vedremo”.

Giunto presso la casa di lei –un poco fuori del paese in un gruppo di abitazioni verso monte- il luogo era deserto e pieno di sole. Vide quella finestra, sentí il cuore gonfiarsi. Per rimettersi, si ritirò in un anfratto del muro, sedé sopra una pietra. Udí

rumore dall'alto del muro della faccia. La finestra di Ilaria si apriva. (Un tronco gli permetteva di vedere non visto.) Ilaria apparve lassù. Le braccia nude mandavano raggi, lei batté le mani come un bambino; poi rivolgendosi a qualcuno che doveva trovarsi alla finestra di contro, Ilaria gridò: "Domani mi sposo, domani mattina, sono troppo felice". Poi si mise a cantare. Allora a Canuto mancò il coraggio. Appena Ilaria si fu ritirata, Canuto fuggí, raggiunse il paese vicino, di là mandò a lei una lettera di addio e a precipizio di treno in treno senza lasciare traccia di sé, arrivò a un porto, s'imbarcò, fu in America, e vi rimase per cinquant'anni.

Per qualche tempo non aveva piú saputo nulla di lei. Due anni piú tardi un suo compaesano, arrivato anch'egli oltremare a cercar fortuna, gli disse che Ilaria era stata qualche tempo in pericolo di vita, poi entrata in una pazzia dolce, ch'era creder sempre d'essere alla vigilia delle nozze. Questa demenza l'aveva salvata. Piú tardi i pochi parenti che Canuto aveva lasciati in paese, uno dopo l'altro morirono. poi erano passati altri anni, o decenni.

All'età di settantacinque anni ecco Canuto torna al paese. Pensa che Ilaria ha ora settantadue anni. Forse è morta.

La stazione del paese era nuova, nuovo l'albergo in cui Canuto discese (e nessuno riconobbe il suo nome) nuove le vie che la mattina dopo egli a caso percorse: non trovò piú la casa ov'era nato e aveva vissuto fino a venticinque anni. Passato mezzogiorno Canuto traversò l'ultima parte del paese verso monte; uscí verso la campagna ov'era un piccolo gruppo di case una delle quali era stata la dimora d'Ilaria. Quella regione era immutata. A Canuto batteva il cuore. S'avvicinava, ed ecco gli apparve quella finestra. Sentí il cuore gonfiarsi, la gola dolere. Vide il paracarro mozzo ove l'ultimo giorno s'era seduto e non visto aveva

veduto lei per l'ultima volta. Vi sedette; nascosto dal vecchio anfratto fissò lo sguardo verso quella finestra.

Non sa quanto tempo vi sia rimasto. Forse pochi minuti, in mezzo al sole di maggio, con gli occhi là fissi; quando s'udí rumore e la finestra si aperse.

E una fanciulla vi apparve, e Canuto a stento si trattenne dal gridare "Ilaria!". Era bellissima, le trecce nere parevano dovessero bruciare a toccarle, le braccia nude mandavano raggi: Ilaria di allora. E lei batté le mani come un bambino. Poi volgendosi a qualcuno che doveva essere alla finestra di contro, lei gridò: "Domani mi sposo, domani mattina, sono troppo felice". E si mise a cantare.

Canuto premé le mani sugli occhi come per rimandarli in fondo: pieno di paura guardò ancora. Lei. Poi ella si allontanò, rientrò nella stanza, e ancora arrivava il suo canto pieno di allegrezza.

"Non è allucinazione" pensò Canuto. "Una figlia di Ilaria, certo. Il prodigio è soltanto che si sposi domani, che lo annunci di là come lei di allora."

Si scosse, s'impose di stare calmo. Salí, bussò all'uscio con franchezza.

Venne ad aprirgli la fanciulla. Anche da vicino la somiglianza era straordinaria. Lui súbito come s'era preparato disse:

"Sono arrivato ora... sono un vecchio amico della famiglia..." La fanciulla lo interruppe e senza maraviglia e con gran letizia gli disse:

"Oh entri, entri, lei è venuto per le nozze, grazie grazie, si accomodi, sono tanto felice."

La stessa voce, gli occhi, non un tratto cambiato da quelli dell'altra, la nonna. Domanda:

"Lei, signorina, come si chiama?"

La fanciulla con meraviglia risponde:

“Non lo sa? Ilaria.”

Anche il nome, della nonna. Canuto si sente impallidire. Vorrebbe sapere se la nonna è viva ancora. Domanda: “Lei quanti anni ha, signorina?”.

“Ventidue. Come ha saputo che sposo domani?”

Invece di rispondere, lui fa una strana domanda:

“Come si chiama il suo sposo?”

Ilaria s’illuminò tutta: “Ha un nome bellissimo, il nome di un gran re, un re antico, della Danimarca: si chiama Canuto”.

Canuto s’aggrappò forte a un bracciolo della poltrona, un rombo cupo gli cinse la testa. La fanciulla non se n’accorse, leggera come una nuvola moveva per la stanza, corse a una delle finestre, onde a torrenti entrava il sole, e di là gridava a qualcuno: “Domani mi sposo, domani mattina” poi si ritrasse nell’altra stanza cantando. Un uscio s’aperse ed entrò una donna anziana. Canuto disse balbettando:

“Sono un vecchio amico di casa, vengo da lontano, mancavo da... tanti tanti anni... La famiglia...”

“Oh signore” gemé la donna “non trova piú nessuno della vecchia famiglia tranne lei (accennò col capo all’altra stanza onde arrivavano le notte piú acute del canto di gioia): io sono una nipote lontana, fin da giovane sono venuta a star qui con la zia, per curarla...”

“La zia?”

“Sì, zia Ilaria, l’ha vista? Tanti anni fa ha avuto un gran dolore: il fidanzato l’ha abbandonata il giorno prima delle nozze, lei è impazzita.”

“Ma questa?... questa giovinetta?...”

“Oh è zia Ilaria, ha settantadue anni, non s'è mai riavuta, da quel giorno, sono passati cinquant'anni, crede sempre d'essere appunto a quel giorno, alla vigilia di sposarsi; per questo pare che abbia ancora quell'età che aveva allora: non so spiegarle...”

Canuto non rispose; e tremava. Se n'andò; non si voltò piú a guardare la finestra d' Ilaria, Ilaria che aveva saputo fermarsi, Ilaria che, sopprimendo in sè il tempo, sola aveva scoperto il disperato segreto della giovinezza.