EL DIABLO EN EL CUERPO

Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio

Andrea Lombardi

Andrea Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

El diablo en el cuerpo. Una lectura del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio*

DOI: 10.36446/be.2020.52.233

Resumen

Considerar el *Decamerón* exclusivamente un “clásico” no hace honor a su estructura geométrica y compleja, pues cada uno de sus aspectos revela el potencial subversivo de su maquinaria narrativa. Las cien *novelle* y su marco hacen de él el primer libro orgánico de la narrativa occidental. Sin embargo, una lectura atenta puede individuar una nueva *novella*, la número 101, lo que revela la crisis final de la estructura cerrada, de la arquitectura planificada. Ciappelletto, protagonista de la primera *novella*, pasa de ser “el peor hombre del mundo” a ser un santo, mientras Griselda, heroína de la última de las cien *novelle*, muestra que su hiperbólica virtud se transforma en cinismo cruel. Así, el *Decamerón* crea su propio futuro, representando una mimesis amplia de su época y, al mismo tiempo, conduciendo una ruptura radical irónica. Podemos quizá considerar al *Decamerón* una respuesta instigadora a la pregunta actual sobre la naturaleza de lo *contemporáneo*.

Palabras clave

Literatura Italiana; Narración; Peste; Ironía; Erotismo

The devil in the flesh. A reading of Boccaccio's *Decamerón*

Abstract

Considering Boccaccio's *Decameron* only as a “classic” does not render justice to its narrative structure, geometric and complex. For each of its aspects reveals the subversive potential of its narrative. Both the hundred novels and the frame make it into the first organic book in the Literature of the West. A careful reading, however, can identify a new *novella*, this one whose number is 101: a striking lack of narrative closure and of its architecture. *Ciappelletto*, the protagonist of the first novel, is transformed from the “worst man in the world” into a hypothetical Saint and *Griselda*, the heroine of last novel, shows her hyperbolic virtues turning in cruel cynicism. The *Decameron* thus creates its own future, because it represents an exhaustive *Mimesis* of his age, and at the same time, creates a radical ironic break. From that point of view, the *Decameron* could be considered an intriguing response to the current debate on *what is contemporary*.

Keywords

Italian Literature; Narration; Plague; Irony; Eroticism

Traducido del portugués por Patricia H. Franzoni e Ignacio J. Diéguez (UBA)

Recibido: 12/07/20. Aprobado: 18/09/20.

* Una versión previa de este trabajo fue publicada en portugués en *Alexa: Estudos Neolatinos* (vol.14 / 2, 2012: 180-200), revista del Programa de Posgrado en Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Tratándose de la ampliación del mismo argumento, el autor ha preferido mantener el título de la primera redacción.

NOTA PRELIMINAR:

TRES REGLAS DE BOCCACCIO CONTRA LA PANDEMIA

En la Introducción a la I jornada del *Decamerón* hay tres informaciones sorprendentemente actuales –expresadas en italiano medieval y, por eso, de difícil traducción– que pueden sintetizarse de la siguiente forma: Boccaccio advierte a los lectores que no deben tener “contacto” físico [*comunicazione*] con otras personas –apretón de manos, abrazo y otros contactos–, que de ningún modo se debe tocar o palpar la ropa de otros, y especialmente, la ropa de los que ya se contagiaron el virus (la peste, en ese caso). Finalmente, afirma que basta conversar con alguien para contagiarse. Y los diez jóvenes que van a contar sus *novelle* resuelven, a tal fin, salir de la ciudad, *en aislamiento*. Estos elementos muestran cuánto puede contribuir la literatura al debate actual, habiendo anticipado hace siete siglos un comportamiento para enfrentar la pandemia. Boccaccio ya criticaba entonces el poco profesionalismo en el tratamiento de la enfermedad: falsos médicos, curanderos... ¡algo que podría compararse con las *fake news* de hoy! ¿Cuál habrá sido el origen de la peste? El autor lo atribuye en igual medida al destino (a los astros, una simple coincidencia) y a una forma de castigo divino. Aun en la Edad Media, cuyo mundo ideal era gobernado por la Iglesia y ensayaba la Inquisición, la opinión de Boccaccio habría de sonar muy temeraria. Boccaccio fue clérigo (funcionario eclesiástico) después de haber escrito el *Decamerón* y, aun así, nunca renegó de él. Su *Decamerón* es una ópera prima de realismo (por la forma

en que describe la peste, con detalles precisos y macabros, y la vida de los comerciantes; por el modo en que defiende el derecho de las mujeres –algo increíblemente avanzado). Hay un cuadro, un fresco famoso, *Il trionfo della morte*, de Buonamico Buffalmacco, que fue pintado probablemente *antes* de la peste¹ y que muestra sorprendentes analogías con el *Decamerón*. Por el encuentro con la muerte, por los diez jóvenes que se entretienen en el cuadro, huyendo de la muerte, y por otros detalles. La obra de Boccaccio remite, por lo menos, a tres “textos”, contiene tres alusiones, establece tres lazos intertextuales. Todos irónicos. En primer lugar, con el fresco de Buffalmacco (que da nombre a uno de los protagonistas de las *novelle*); en segundo lugar, con el Canto V de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (con una alusión a la pasión que llevó a Paolo y Francesca a la muerte) y, por último, sorprendentemente (¡una gran herejía!), con el *Hexamerón* de San Ambrosio (siglo IV), que describe los seis días de la Creación del Mundo (*Decamerón* contra *Hexamerón*). Ocurre que es una gran ironía comparar la Creación con el descubrimiento del principio del *Eros*, como principio desenfrenado de la cópula. La lectura y la relectura son nuestro oficio. Y muestran que, a veces, no es necesario invocar a los científicos para hacer una lectura del mundo, si se recuperan lecturas antiguas y pertinentes. Una buena lectura de los clásicos puede, incluso, revelar algo nuevo sobre nuestro mundo y ayudar a combatir el tedio, la melancolía, la inercia. La pandemia.

Boccaccio debe ser considerado, ante todo, un testigo: estaba a punto de morir –así escribe en el Proemio– debido al *mal de amor*, algo que puede leerse como melancolía y que nosotros llamamos depresión. ¡Pero pudo salvarse! Y usó la literatura como cura, porque son

¹ Según Lucia Battaglia Ricci 2000, el fresco es de 1320; otros autores le atribuyen otras fechas. De todos modos, ambas obras se encuentran singularmente espejadas.

El triunfo de la muerte (detalle). Buonamico Buffalmacco, c. 1338, Pisa, Camposanto Monumentale

las historias de amor contadas por sus amigos las que lo hicieron revivir. En el *Decamerón*, Boccaccio reacciona a la pandemia. Descubre la novedad, lo que él llama *legge della natura*, o sea, el *eros* (Introducción a la IV jornada). El retrato que Boccaccio hace de la peste de 1348 es frecuentemente mencionado pero poco leído y, a menudo, se lo considera una repetición de escenas que Tucídides, Lucrecio, Paolo Diácono y otros ya habían descrito antes. Pero no es así. Su recopilación, que comienza describiendo la peste negra en Florencia, a la vez que constituye una descripción precisa y pormenorizada de la peste, encuentra algo que se contrapone: la *legge della natura*, el amor, el *eros*, la cópula. Nótese bien, un camino opuesto y, sin embargo, convergente con el que postula Freud en *Más allá del principio del placer*, en el que la relación está invertida: *Tánatos* como límite de *Eros*. Boccaccio, narrador y protagonista al mismo tiempo –como Dante en su *Comedia* y San Agustín en las *Confesiones*– es, por tanto (en otro marco, el Proemio), doblemente testigo de su experiencia vivida y auténtica: haber vivido la proximidad de la muerte y haber sido testigo, también, del encuentro trágico con la muerte de la Europa de la época. Son las *novelle* que le contaron sus amigos y que nosotros leemos hoy las que cumplen la función de cura. Es un *work in progress*, escrito en el momento de la trágica

crisis: las *novelle*, leídas de forma voraz, circulan en copias manuscritas de mano en mano; el autor responde a las observaciones de los lectores en la propia obra, conversando con su público y, en un gesto de modernidad, dedica su libro a las mujeres lectoras, ya no a las musas. Un tema muy moderno es el objetivo de contribuir a la transformación del arte de hablar, usando el *motto di spirito*, el *chiste* o, nuevamente cercano a Freud, el *Witz*.

Y esta pestilencia tuvo mayor fuerza porque de los que estaban enfermos de ella se abalanzaban sobre los sanos con quienes se comunicaban, no de otro modo que como hace el fuego sobre las cosas secas y engrasadas cuando se le avecinan mucho. Y más allá llegó el mal: que no solamente el hablar y el tratar con los enfermos daba a los sanos enfermedad o motivo de muerte común, sino también el tocar los paños o cualquier otra cosa que hubiera sido tocada o usada por aquellos enfermos, que parecía llevar consigo aquella tal enfermedad hasta el que tocaba. Y asombroso es escuchar lo que debo decir, que si por los ojos de muchos y por los míos propios no hubiese sido visto, apenas me atrevería a creerlo, y mucho menos a escribirlo por muy digna de fe que fuera la persona a quien lo hubiese oído. Digo que de tanta virulencia era la calidad de la pestilencia narrada que no solamente pasaba del hombre al hombre, sino lo que es mucho más... (Boccaccio 2018: 10)

Es cada vez más raro encontrar a alguien
capaz de narrar algo con probidad
Walter Benjamin, *El narrador*

La copulación, la fusión temporaria de dos seres unicelulares,
provoca sobre ambos un efecto rejuvenecedor y de conservación de la vida
Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*

LA NOVELLA DE MASETTO

El diablo en el cuerpo, título de un cuento de inicios del siglo XX de Raymond Radiguet y de un film de Marco Bellocchio, deriva originalmente de una frase contenida en la *novella* de Masetto del *Decamerón*, la primera de la tercera jornada. Escrito presumiblemente entre 1349 y 1353, inmediatamente después de los efectos de la gran epidemia de peste *negra* que diezmó a Europa, el texto original del *Decamerón* está dividido en diez capítulos o jornadas. En ellas, un grupo de diez jóvenes amigos (siete mujeres y tres hombres) decide huir de los horrores del flagelo a un lugar apartado, a poca distancia del centro de la ciudad, donde durante dos semanas (observando los días de reposo tradicionales y religiosos) se cuentan unos a otros un total de cien *novelle*. Cada jornada (con algunas excepciones) tiene un tema determinado, que gira en torno a los conceptos de *amor*, *fortuna*, *burla* y *chiste*, que permean todo el texto. Los diez narradores (cada uno con una personalidad precisa) comentan vivazmente las *novelle* de las jornadas, que son dirigidas por un “rey” o una “reina”, elegidos entre ellos. El libro está dedicado a las mujeres, en lugar de la tradicional dedicatoria a las musas; su fin declarado es el de dar voz a su voz –un manual de casos del amor y de la vida para obtener un *utile consiglio*:

Las ya dichas mujeres que los lean, a la par podrán tomar solaz en las cosas deleitosas mostradas y útil consejo, por lo que podrán conocer qué ha de ser huido e igualmente qué ha de ser seguido. (Boccaccio 2018: 7)

Al estar enteramente basado sobre el movimiento, el *Decamerón* puede considerarse un libro cinematográfico. Su estructura interna se funda sobre una secuencia de verbos y de acciones cuya base gramatical es la *cópula*, en el doble sentido de ‘ligamiento verbal’ y, anticipando la temática erótica, de ‘encuentro sexual’. La elección de la lengua *vulgar* no deberá ser justificada como sí debió serlo en tiempos de Dante (con su texto teórico, escrito en latín, el *De vulgari eloquentia*). Será *natural*, como *natural* es la ley de la *cópula*. Boccaccio no tendrá ya la exigencia de mostrar una vía maestra, un encuadramiento definitivo, un mundo a la luz de la providencia divina. Por ello fue acusado de flaqueza ética y estilística, en el siglo XIX, por el crítico romántico Francesco De Sanctis (*Historia de la literatura italiana*, [1870-1871] 1944) y, en el siglo XX, por Erich Auerbach (*Mímesis*, [1942] 1996). Detrás de su “escaso sentimiento prehumanístico” se pone en duda la autoridad moral de Boccaccio, evidentemente comparándolo con Dante.² Se puede objetar aquí que la profunda moral del texto, en contraste con una moral tradicional, se expresa a través del empeño en reproducir la totalidad del mundo, en una diversificación libre y cinematográfica, incluido su

² “Precisamente en los pasajes en que Boccaccio intenta ahondar en lo trágico o en lo problemático se hace notar cuán *incipiente e insegura* es su mentalidad de humanista precoz. Su *realismo*, libre, rico y maestro en el dominio de los sucesos, perfectamente natural *dentro de los límites del estilo medio*, se vuelve *fofo y superficial* en cuanto roza la problemática de la tragedia [...]; la secularidad de hombres como Boccaccio era todavía demasiado *insegura e inconsistente* para poder ofrecer una base que permitiera, como aquella otra interpretación, ordenar el mundo en un todo real, interpretarlo y representarlo” (Auerbach [1942] 1996: 218-219). El resultado es nuestro.

lado prosaico, bufonesco; sin máscaras ni censuras y, sobre todo – cambiando la perspectiva de lectura –, desnudando la maquinaria narrativa y la estructura antes mencionadas. Es posible pensar que el desnudamiento del cuerpo corresponda a una operación de desmontaje de las viejas convenciones, ampliamente superadas por el movimiento de un mundo protocapitalista en frenética expansión. Las *novelle* mismas, en su mayoría muy cortas, presentan una variedad extrema de motivos y están ambientadas en las ciudades italianas y europeas de la época, en el fabuloso Medio Oriente o en el mundo de aventuras de los mercaderes, incluyendo siempre un grupo numeroso de participantes, con un pluralismo de voces, comentarios y perspectivas propios de un mercado o feria en la vida real. En definitiva, este *diablo en el cuerpo* expresa la ironía de Boccaccio hacia un mundo de creencias que, en ese entonces y aún hoy, continúan arraigadas: mitos e hipocresías que el texto contribuye a desmontar.

La primera *novella* de la tercera jornada (III, 1), en el primer tercio de la obra, puede considerarse paradigmática. Se trata de la *novella* de Masetto, en la cual el protagonista se hace pasar por sordomudo y deviene amante de las ocho monjas y de la abadesa de un convento. Es en su encuentro con el viejo jardinero, Nuto, que la frase sobre el *diablo en el cuerpo* aflora, alusiva, en relación al desarrollo de la trama. Nuto se queja del carácter de las jóvenes sores, hace referencia a su trabajo laborioso, pero no menciona el encuentro sexual:

Yo trabajaba en un jardín suyo hermoso y grande, y además de esto, iba alguna vez al bosque por leña, traía agua y hacía otros tales servicios; pero las señoras me daban tan poco salario que apenas podía pagarme los zapatos. Y además de esto, son todas jóvenes y parece que tienen el diablo en el cuerpo, que no se hace nada a su gusto. (Boccaccio 2018: 190)

Como jardinero, ya anciano y padre de numerosos hijos dados a luz en su carrera de amante de las jóvenes monjas, Masetto volverá rico y feliz a su pueblo natal. Una *novella* erótica de un sordomudo – aunque sea fingido – solo en apariencia es una paradoja que pone a la luz el arte de novelar. El acento inicial recae sobre la visión, en contraposición a la audición: total, impúdica, libre, como cuando la madre superiora encuentra al protagonista Masetto *tutto scoperto*. Un desenmascaramiento efectivo, un desnudamiento total, que deja a la vista el órgano sexual de Masetto:

Masetto (el cual con poco trabajo se cansaba durante el día por el demasiado cabalgar de la noche) que se había dormido echado a la sombra de un almendro, y habiéndole el viento levantado las ropas, todo al descubierto estaba. (Boccaccio 2018: 193)

La escena revierte una lógica confesional con una fuerza mayor a la de muchos discursos y le permite a la literatura invertir la relación de subordinación con respecto a la pintura (*ut pictura poesis*), pues, como se quejará *el autor* del *Decamerón* en sus conclusiones, el gran pintor Giotto *hace a Cristo varón y a Eva hembra*. ¿Por qué, entonces, la literatura no habría de hacer otro tanto, presentar y pintar el mundo en su erotismo? El mismo Boccaccio afirmará, así, su derecho a poner al desnudo la realidad que describe, y establecerá una yuxtaposición ideal para su época entre literatura y pintura, anticipándose a las acusaciones de obscenidad que recibiera:

Y si tal vez en ellas hay alguna partecilla, alguna palabrita más libre de lo que tal vez tolera alguna santurrona (que más pesan las palabras que los hechos y más se ingenian en parecer buenas que en serio) [...] Sin contar con que a mi pluma no debe concedérsele menor autoridad que al pincel del pin-

tor [...] que hace a Cristo varón y a Eva hembra. (Boccaccio 2018: 771)

El autor pone el acento en la cuestión de la autoridad, que en relación con el conflicto entre pintura y poesía es fundamental.³ Después de haber disfrutado todas las ventajas de ser mudo, divirtiéndose con las jóvenes monjas y con la abadesa, Masetto se mostrará curado y aparecerá milagrosamente listo para hablar (*cominciò a dire*): “pensó que de su mudez si duraba más podría venirle gran daño; y por ello una noche, estando con la abadesa, roto el frenillo, empezó a decir” (Boccaccio 2018: 194).

En la *novella* de la curiosa adolescente Alibech, el *diablo* es el verdadero protagonista, aun si no se trata de un ser ultraterreno, sino de algo mucho más pragmático y material: “vamos a meter el diablo de nuevo en el infierno” [*andiamo a rimettere il diavolo in inferno*] deviene una forma particular y atrevida de aludir al comercio sexual entre la curiosa y apetecible Alibech y el monje Rustico, ermitaño del desierto. El juego de palabras une *inferno* y *ninfa* en *ninferno*. El acto será repetido *a piacere* hasta alcanzar, si bien provisoriamente, una sensación de paz. Este movimiento revela un aspecto de la sorprendente libertad de un libro que se puede considerar una memoria verdaderamente útil para el milenio que acaba de iniciar. El texto es profundamente optimista, alegre, vivaz, osado, iconoclasta, *ligero*. Su objetivo declarado es servir de consuelo a las penas de amor, vencer la melancolía, pero también superar el horror de la tremenda epidemia de la peste. Y en esto no se presenta como un texto didáctico, presuntuoso, serio. Sobre el final de las *novelle*, el narrador nos revela que “las artimañas son con artimañas vengadas” (Boccaccio 2018: 570), aludiendo a una proliferación del texto,

³ En particular, el texto de Battaglia Ricci 1987 examina con cuidado esta hipótesis.

a una apertura, que prefigura la imitación a la cual el modelo será sometido. De la imitación a la multiplicación, a la parodia: “si os fijáis, nuestra compañía (que ya ha sido conocida por muchas otras) podría multiplicarse” (Boccaccio 2018: 767).

El entramado profundo entre *Amore y Morte* (Eros y Tánatos) se refleja en el marco –la descripción tremendamente realística de la peste– y también en algunas *novelle*, anticipando sensiblemente el ejemplo basado en la tensión de *Las mil y una noches*, un texto contemporáneo en su concepción, si bien anónimo. Las *novelle*, en suma, podrán reagruparse en cinco temas, a saber, el erotismo, la burla, la muerte, la literatura como *cura* y, finalmente, un elemento ya prefigurado en el texto, muy importante para la historia de la literatura: el nacimiento del narrador y, como reflejo, el de su público.

Considerado una de las fuentes de la tradición narrativa occidental, en un mítico punto de encuentro entre oralidad y escritura, el *Decamerón* muestra, contrariamente a lo que sería lógico esperar, una oralidad solo simulada y, por el contrario, enfatiza su carácter textual, su estar destinado a la lectura: “entiendo contar cien novelas, o fábulas o parábolas o historias, como las queramos llamar [...] las ya dichas mujeres que los lean” (Boccaccio 2018: 7).

El texto puede variar en género y, si bien Boccaccio se presenta solo como un narrador, como se leerá más tarde en sus conclusiones, se trata en verdad de un *hipernarrador* (más allá de los diez presentados). Es una época en la que recién se comienza a leer los textos en silencio (hasta entonces, las lecturas, incluso las individuales, se hacían en voz alta) y en la que se está formando un público que más adelante será el de los lectores y consumidores de libros. Las *novelle* están destinadas a los lectores intencionales y ya no a escuchadores casuales. También la risa, como la lectura, tenderá a ser silenciosa,

apuntará a la ironía, más allá de que los elementos cómicos, transgresivos, grotescos sean fundamentalmente teatrales.

LA RELIGIÓN DEL EROTISMO

Con el *Decamerón*, Boccaccio escribió una verdadera gramática del erotismo, una multiplicidad de relatos o *novelle* (un género nuevo por él afirmado) entrelazados el uno con el otro como un rosario, cuyo tema central y motor es el *eros*. El concepto de *novella* es usado en el texto, entre otras cosas, como sinónimo de novedad, distracción (VII, 2), historia no verdadera, mentira (VII, 8), charla (VIII, 1). Las exuberantes y profundas pinceladas del texto presentan el nuevo mundo de los mercaderes y los nuevos *borghesi*, habitantes de la ciudad, en su *routine* hecha de sexualidad, de lucha por la supervivencia, de alimentación, de procreación y, finalmente, de muerte. El desvelamiento del desnudo, del acto sexual y de sus órganos y, al mismo tiempo, las formas para favorecer la aproximación entre los dos sexos (el *Decamerón* es, en verdad, un manual del arte de la seducción) responden a un principio de absoluta visibilidad, un movimiento análogo al de la pintura de la época. Se puede decir que el *Decamerón* es un texto *obsceno*, no tanto porque el acto sexual es el verdadero fin y protagonista de muchas aventuras, sino porque alude a una posible etimología de la palabra: a aquello que está *ob-scena*, es decir, “fuera de la escena”, posiblemente derivado del latín *ob-scaena*. Ciertamente no “fuera de la vida”, sino transbordando ampliamente los límites de la literatura erudita del Medievo tardío, de sus modelos y referencias explícitas. La verdadera pornografía es evitada, en la medida en que el vortiginoso e hiperbólico entrelazado de cuerpos, clases y funciones sociales raramente ocurre bajo la forma de una compensación monetaria, característica de una relación con prostitutas. Anticipando las críticas, la *novella* de Filippa (VI, 7) describe la burla de un seductor hacia una mujer

demasiado fácil. En esta *novella*, el meretricio, la compensación por el acto sexual, es transformado astutamente en restitución de un préstamo. De este modo, el erotismo del mundo real se introduce con fuerza en el mundo nuevo de la literatura. Boccaccio funda una nueva idea de literatura (el relato, la *novella*) basada en el erotismo diferido o sublimado, extendido a la relación entre lector y texto; algo que anticipan en un sentido vagamente borgiano sea Roland Barthes (*Fragmentos de un discurso amoroso*, [1977] 2011), sea Sigmund Freud (*Más allá del principio del placer*, [1921] 1992): una sublimación del erotismo, que tiene como efecto la seducción del lector por parte del texto. En cada *novella* existe un *adentro* y un *afuera*, una visión que resulta del cruce de perspectivas, que testimonia una búsqueda análoga a la de las tendencias contemporáneas de la pintura: el abandono de los modelos simbólicos medievales para insertar el contexto histórico dentro de la imagen descrita, haciendo foco en la perspectiva de los protagonistas y su contexto social y cultural. El amor, el deseo, la seducción, son abordados con extrema delicadeza, con un matiz siempre malicioso, pero nunca abiertamente vulgar, con una sutil vena de ironía y un alegre desapego. El texto es irónico porque afirma y niega al mismo tiempo; ofrece destellos de seducción, erotismo, pornografía y luego los niega y los usa como ejemplos de lo contrario: metáforas del texto, vagas alusiones. No se trata solo de ambigüedad, sino de una verdadera tendencia *elusiva*, como ya fue afirmado por Mazzotta (1986) en el excelente libro *The world at play*, tal vez la mejor visión contemporánea del *Decamerón*. El texto, entonces, afirma y niega al mismo tiempo. Es realismo y su *contrario*, de manera más que paradójica.

No obstante, el *Decamerón* fue objeto de numerosas críticas, aun en vida del autor, y llegó a ser *señalado* entre los libros prohibidos en tiempos de la Inquisición. Aún hoy, el carácter desprejuiciado de su

erotismo puede sorprender. Expresiones crudas y frases elegantes (un *pastiche*) indican un gusto por la mezcla de estilos –humilde y sublime–; una mezcla justificada por la caracterización de personajes y situaciones socialmente diferenciados. Es un cuadro con una escena total: el Medioevo tardío que se asoma a la Modernidad, prefigurándola, esbozando su impronta. Ello no quita que el *understatement* sea explícito. Las *novellette* (no las *novelle*) están escritas en estilo *umilissimo e rimesso*:

las presentes novelitas [...] que no solamente en florentino vulgar y en prosa están escritas por mí y sin título sino también en estilo humilísimo y bajo cuanto más se puede. (Boccaccio 2018: 275)

La representación es descarada y transparente. La relación sexual es descrita como expresión de una *legge della natura*, que Filippo Balducci, protagonista de la Introducción a la IV jornada, develará como reguladora de las relaciones: “sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno”; algo muy fuerte que sacude las convenciones sociales, religiosas y culturales de la época. En efecto, Filippo Balducci rompe el esquema de las 100 *novelle* (según el criterio de *elusividad* afirmado por Giuseppe Mazzotta) y en la práctica presenta una *novella* cuyo número es el 101; Giovanni Boccaccio, por lo tanto, será el undécimo narrador, quien hace explotar esta maquinaria narrativa. Tanto el *Decamerón* como más tarde *El amante de Lady Chatterley* ([1928] 2016) –cuyo autor, D. H. Lawrence, era un gran lector de Boccaccio– son textos que celebran libremente la apertura hacia el sexo, y en esto el *Decamerón* es ciertamente un texto precursor.

En la primera sección, el sexo está siempre asociado al clero: desde el joven fraile hasta el abad, desde la monja hasta la abadesa. La

topografía de las aventuras ilustra la vida en el convento, el monasterio, la ermita, focalizándose en situaciones en verdad escabrosas. La hipocresía de la retórica religiosa es develada, desnudada literalmente. Existe, sin embargo, un elemento más profundo, que provoca una superposición intencional entre ritual religioso y ritual sexual. Un retorno y una revalorización del cuerpo, cuyo efecto final revela una intención para nada obscena, de hecho muy concreta y productiva. La afirmación de un nuevo culto, regido por reglas precisas, base de una nueva ética que, en cierta medida, coincide con la del texto: la ética de la seducción, de la aproximación, de la conjunción, de la cópula. Esta última, también para Freud, es la expresión del espíritu de la vida, del *eros*, que se contrapone al aplastamiento, al achatamiento, a la pesadumbre, a la pedantería, al espíritu de la muerte o *tánatos*.⁴

LA BURLA, EL EQUÍVOCO Y EL INTERCAMBIO

La arquitectura de la obra, que erige un majestuoso edificio geométrico (diez jornadas, cien *novelle*, con simetría y juegos de espejos), se revela fácilmente como parodia a través de una alusión manifiesta a *La Divina Comedia*, pero evidentemente con un propósito totalmente distinto con respecto a la obra maestra del ilustre y célebre predecesor: “Este horroroso comienzo os sea no otra cosa que a los caminantes una montaña áspera y empinada después de la cual se halla escondida una llanura hermosísima y deleitosa que les es más placentera cuanto mayor ha sido la dureza de la subida y la bajada” (Boccaccio 2018: 8).

⁴ “La copulación, la fusión temporaria de dos seres unicelulares, provoca sobre ambos un efecto rejuvenecedor y de conservación de la vida” (Freud [1921] 1992: 49).

El título original del texto, *Decameron, cognominato prencipe Galeotto*, contiene dos remisiones explícitas: primero, al *Hexamerón* de San Ambrosio (339/40 - 397), una visión de los *seis* días de la creación (que Boccaccio transforma en *diez*); luego, a un episodio reciente y ya famoso en tiempos de Boccaccio (nacido cuando Dante todavía vivía), el de Paolo y Francesca. Descrita en el V canto del *Infierno*, es la trágica y sublime historia de dos jóvenes literalmente traicionados por un libro, inducidos por el ejemplo de Lancelot y Ginebra, cuyo encuentro fue facilitado por Gallehaut, el intermediario. “*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*” [Galeotto fue el libro y quien lo escribió], dirá Francesca al Dante peregrino. En una antigua edición del *Decamerón*, el anónimo comentador escribe sabiamente:

Galeotto. Los revisores creen que esta voz está tomada del V canto del *Infierno* de Dante. [...] Véase la nota sobre esta voz en el libro mencionado, en la cual el comentador lo interpreta como *seductor*, o sea como *intermediario*. (Boccaccio 1762: 2)

El *Decamerón* se presenta, así, como un libro que evoca a *La Divina Comedia*, pero con otro espíritu: es un libro seductor, cuyo objetivo ya no es la elevación del interlocutor, de quien escucha. “Toda historia es ocasión para una nueva historia” [*Ogni storia è l'occasione per una nuova storia*], porque las *novelle* están entrelazadas unas con otras y, al mismo tiempo, un segundo movimiento se proyecta más allá del texto, hacia la actividad de la lectura y la interpretación. En su operación de desmontaje de las creencias e ilusiones (la religión, las profesiones consideradas relevantes, los modelos del amor desapegado y platónico, el ideal de belleza y moral absolutas), el

texto funciona como una maquinaria cuyo fin es la literalización de las metáforas.⁵

La mezcla de estilos está destinada –ella también, miméticamente– a mostrar cómo las situaciones se invierten de modo constante. En este mundo concreto, palpable, la lucha por la supervivencia es descrita en oposición a la idea tradicional de destino, de hado, de la *fortuna* clásica y medieval, es decir, un camino sustancialmente escrito antes (por los dioses paganos o por la religión cristiana); la iniciativa de los personajes de las *novelle* se basa en una nueva arma: el *ingenio*, la palabra, instrumento privilegiado para poner en jaque a la providencia ciega o injusta. Una sutil filigrana de palabras o *refranes* provoca en el texto continuas inversiones que, en su ingeniosa construcción, ponen al desnudo una red de equívocos, de intercambios, de burlas: un flujo continuo de desmontaje y montaje que representa miméticamente un mundo en movimiento, descrito de manera *realística*. El arte de la narración del *Decamerón* se halla en este aparente fluir que se organiza en una geometría precisa, con remisiones y juegos de espejos que interactúan y tornan su lectura infinita.

Exactamente a mitad del original, en la quincuagésimo primera *novella* (VI, 1), se encuentra una *metanovella* que se podría intitular “el arte de la palabra”. Allí se narra la incapacidad de un caballero de relatar una *novella*. Se trata básicamente de una falsa *novella*, totalmente inexistente o, mejor dicho, de una *metanovella*. Es la IV jornada del original la que se abre con un relato del narrador (cuyo

⁵ “A este breve disgusto (y digo breve porque se contiene en pocas palabras) seguirá prontamente la dulzura y el placer” (Boccaccio 2018: 8-9). “El gesto es comprensible, pero se justificaría solo si fuera acompañado por la conciencia crítica de la *elusividad* y el desplazamiento permanente generado por la metáfora del juego que rige el *Decamerón*” (Mazzotta 1986: 12).

nombre es Giovanni Boccaccio, *casualmente igual* al del autor y al del protagonista) que cuenta la *novella* de Filippo Balducci, decisiva para su “moral”, y que descalabra completamente el conteo, poniendo en discusión la geometría del número 100 (geometría que remitía a Dante, en alusión a los cien cantos de *La Divina Comedia*). El narrador denuncia –algo insólito– que esta *novella* suya sería sorprendentemente incompleta, *defectuosa* con respecto a las otras *novelle* con las cuales no se quiere *mescolare*: “para que no parezca que quiero mis historias con aquellas de tan loable compañía como fue la que os he mostrado mezclar” (Boccaccio 2018: 276).

Luego de la muerte de su amada mujer y queriendo evitarle a su hijo la nefasta influencia moral de la ciudad, Filippo Balducci (protagonista de esta *novella* anómala) se aleja con él hacia una vida de ermitaño. En su primera visita a la ciudad de Florencia, cuando su hijo cumple dieciocho años, busca en vano distraerlo de las “bellas muchachas jóvenes y adornadas” [*belle giovani donne e ornate*]. Pero el hijo se ve fatalmente atraído y afirma, absorto: “Son más hermosas que los corderos pintados” [*Elle sono più belle che gli agnoli dipinti*]. Filippo intenta luchar contra esta impresión: “son cosa mala” [*elle son mala cosa*]. O al menos impedirle una correcta identificación de las mujeres: “Se llaman gansas” [*Elle si chiamano pape-re*], miente. Sin embargo, estas torpes tentativas no disminuyen el deseo del hijo, que le pide que una vaya con ellos, para llevarla a *beccare*; la metáfora sexual es irónica y clarísima: “¡Ah!, si os importo algo, haced que nos llevemos una allá arriba de estas gansas y yo la llevaré a pastar” (Boccaccio 2018: 278).

El narrador pone en boca del hijo de Balducci toda su ironía, donde el *beccare* tiene un explícito significado alusivo. La novela devela, así, la *legge della natura*, es decir, el instinto sexual como verdadero motor de la vida: “Y sintió incontinenti que la naturaleza era más

fuerte que su ingenio” (Boccaccio 2018: 278). Con esta frase, el *Decamerón* se anticipa siglos. Encuentra su *legge della natura*, deviene portavoz del progreso de la libertad. La *novella*, como se afirmó, es declarada inconclusa por el narrador:

me place contar en mi favor no una historia entera, para que no parezca que quiero mis historias con aquellas de tan loable compañía como fue la que os he mostrado mezclar, sino parte de una, para que en su misma forma incompleta se muestre que no es de aquéllas (Boccaccio 2018: 276)

¿*Excusatio non petita*? No: ¡se trata de un verdadero fraude del narrador! Esta *novella* dislocada, “fuera de lugar”, una *novella* “excesiva”, crea una contraposición entre el hipernarrador (Giovanni Boccaccio) y los diez noveladores “reglamentarios” de las diez jornadas (siete mujeres y tres muchachos). Y es a través de esta *novella* más que de cualquier otra que emerge una declaración ideológica del texto. Podemos concluir con las palabras de *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, en la cual se explicita el *fingimiento*:

Yo, joven simplísima, que solo puedo volcar la lengua en las cosas simples y materiales entre mis amigas, presté tanta atención al modo de hablar de él que en poco tiempo habré de *fingir* y hablar como cualquier poeta; y fueron pocas las cosas a las cuales, habiendo oído su posición, no pude dar una respuesta adecuada con una *novella fingida*. (Boccaccio [1343-4] 1978: 14)

La *novella* da un sentido acabado del mundo del narrador y muestra la *legge della natura*: el eros, que el libro en su conjunto revela. En consecuencia, como se verá, sin el narrador *los números no cierran*. Tendremos una verdadera subversión del principio arquitectónico enunciado: sustrayendo la *novella* que hemos llamado “el

arte de la palabra” (la *novella* de Madama Oretta VI, 1) ya mencionada, se tendrán solo 99 *novelle*. Agregando la *novella* que hemos definido “del hipernarrador Giovanni Boccaccio” (Introducción a la IV jornada, una *novella* más que completa y que contiene la ideología fundamental del *Decamerón*, es decir, su “descubrimiento” de que existe una *legge della natura* más fuerte que la voluntad humana), se tendrá, según el caso, 101 o 100 *novelle*. Pero los narradores, con el agregado del *meta* o *hipernarrador*, serán once, ya no diez. Afirmación y *elusión* del principio de la construcción, casi como si el texto quisiera hacer foco en una fisura, revelándonos un edificio imperfecto, incompleto, parcial pero, al mismo tiempo, estimulante, abierto, proyectado.

EL NACIMIENTO DEL NARRADOR

El narrador Boccaccio se niega a sí mismo el rol de autor, creador y demiurgo del género de la *novella*, y afirma haber retomado sus relatos de la tradición: “yo no podía ni debía escribir sino las que eran contadas” (Boccaccio 2018: 772). El *Decamerón* se presenta, por lo tanto, como una operación de relectura y reescritura de material ya conocido. En efecto, la mayor parte de los temas devela modelos y situaciones ya consolidados (de *El asno de oro* de Apuleyo a *Las Metamorfosis* de Ovidio, al *Satiricón* de Petronio), con la inserción de un contexto vivaz de los episodios de crónicas de la época de Boccaccio –algunos relatos orientales compendiados mucho más tarde bajo el título de *Las mil y una noches* pero conocidos en ese entonces como *Il libro dei Sette Savi*. Hay también toques de *Il Novellino*, una colección anónima de historias breves y anécdotas, de algunos decenios atrás. La *ilusión realística* constantemente afirmada es así sustancialmente negada: las referencias son prevalentemente literarias y el narrador Boccaccio se presenta, al inicio de nuestra tradición literaria moderna (o neolatina), como simple

intermediario, ya no un clásico de la literatura, sino un *artesano* de la palabra, expresión del nuevo mundo que describe. La profunda ironía del texto está en la polaridad entre afirmación y negación: un mundo descrito de manera realística y palpable que descubre el artificio de la palabra y anticipa la literatura como *mentira*.

Arquitectura y realismo son el producto de un nuevo género, cuyo hallazgo fundamental no es tanto –o solo– el marco, un elemento valorizado, con razón, por la historia de la literatura, un ligamen entre varios relatos, una estrategia general. Es, en cambio, la presencia nueva, explícita y marcante de la nueva función del narrador el elemento más moderno. Boccaccio, al contrario de Dante y sus predecesores, entra en escena exclusivamente como *narrador*, con un *understatement* de la propia función: ya no creador y demiurgo, sino intérprete, relector y redactor de un texto. De esta posición se da testimonio en tres momentos estratégicos en la estructura del *Decamerón*: en el *Proemio*, en la Introducción a la I jornada, donde se relata la finalidad del libro y la peste en Florencia, y en la *Conclusione* “*dell'autore*”. El narrador Boccaccio establece el paralelo ya citado entre literatura y pintura, reivindicando a la primera la libertad de describir el desnudo, cosa que la segunda ya hacía desde hacía tiempo. Aparece aquí una verdadera finalidad del texto, la de mostrar no solo la yuxtaposición de las dos artes, sino también la necesidad de la pintura de apoyarse en la literatura: la necesidad de un *artista* poliédrico y culto, que se dirige a un público de lectores, sea ese de pintores o de literatos, invirtiendo –de antemano– la conocida posición de dependencia de la pintura por parte de la literatura, que será afirmada en el Renacimiento. El narrador Boccaccio crea diez narradores que, relatándose historias, forman un público que comenta las *novelle*; instituye, así, varios planos del relato: el plano del narrador, el plano del público de los narradores y el plano de los personajes secundarios de cada historia, y así sucesi-

vamente, en una progresión vortiginosa que recuerda a las cajas chinas. Los marcos concéntricos, que responden al criterio arquitectónico, instituyen una tensión decisiva entre el narrador (o los narradores) y su público, en una dialéctica creciente entre interior y exterior, hasta incluirnos a nosotros, lectores contemporáneos. Si el erotismo es un instrumento de acercamiento decisivo a la literatura, un instrumento que enaltece la comedia *humana* a tema de interés universal, la inclusión del lector y del público (a través de la proliferación del comentario vivo sobre los relatos) crea un típico juego de espejos en el cual, a partir de Boccaccio, veremos en el texto principalmente nuestra imagen, nuestra genealogía. Leído desde esta perspectiva, el *Decamerón* desmitifica dos paradigmas considerados aún hoy válidos en la literatura: la ilusión realista⁶ y el mito del autor. En el primer caso, el texto se muestra como producto de una estrategia para capturar al lector –“las ya dichas mujeres que los lean” (Boccaccio 2018: 7)–; en el segundo caso, el rebajar al autor a mero reproductor, intermediario y traductor de textos retomados de la tradición, torna inútil una búsqueda de la personalidad del autor dentro del texto (*lo scrittore, che non fui*):

Pero si quisiera presuponerse que yo hubiera sido de estas el inventor y el escritor, que no lo fui, digo que no me avergonzaría de que no todas fuesen buenas, porque no hay ningún maestro, de Dios para abajo, que haga todas las cosas bien y cumplidamente. (Boccaccio 2018: 772)

A la virtud mayéutica de la poesía y del teatro se corresponde en Boccaccio un arte profundamente laica, es decir, no ligada a la ética a través del filtro de la filosofía o de la religión, sino a una ética de la

⁶ Una ilusión realista o naturalista que confunde el texto literario con un texto comunicativo o histórico, entendido en sentido literal, más que como se imagina en el texto de Rifaterre 1984: 102.

escritura o, mejor dicho, de la lectura que deriva de la función performativa del discurso, de la pragmática del cotidiano. El contexto realístico está siempre yuxtapuesto a una trama deformada, sustancialmente inverosímil: extrema, cómica o grotesca. Su realismo se halla en el reconocimiento de un estatuto nuevo del discurso, del arte de la palabra, de la erudición, ya no en la búsqueda de lo sublime o del entretenimiento, sino haciendo equilibrio entre ambos campos: un instrumento de uso cotidiano de los comerciantes, de los aventureros, de su *milieu* cultural, es decir, de una nueva clase. Se podría concluir con una paradoja: la nostalgia del narrador, de la que habla Benjamin en su famoso ensayo sobre Nikolai Leskov (Benjamin 1962: 247), de hecho podría aludir a Boccaccio que, contrariamente a lo que se podía suponer inicialmente, mostraba el germen de toda la potencialidad de la escritura. El narrador es etimológicamente “aquel que está informado” y cuenta sus *novelle*. La estrategia del narrador en el *Decamerón* indica, como ya se ha mostrado, un malicioso juego de remisiones entre el narrador Boccaccio, los diez narradores y su público. Quizá el erotismo del texto, el realismo y la arquitectura del *Decamerón* convergen exclusivamente en una verdadera gran burla: la dirigida al lector, malicioso hallazgo que torna al *Decamerón*, una vez más, contemporáneo a nosotros.

EROS Y TÁNATOS

El marco externo a los relatos está representado por una descripción cruel y meticulosa de los efectos físicos, humanos y morales de la peste. Más de una alusión permite entender que el narrador es bastante escéptico sobre el origen divino de la epidemia, pues esta origina *paure e immaginazioni*: “De tales cosas, y de bastantes más semejantes a estas y mayores, nacieron miedos diversos e imaginaciones en los que quedaban vivos” (Boccaccio 2018: 10).

La peste, en suma, es un evento real catastrófico, pues diezma la ciudad de Florencia y buena parte de Europa (“a más de cien mil criaturas humanas [...] se tiene por cierto que dentro de los muros de Florencia les fue arrebatada la vida” (Boccaccio 2018: 15), o sea nueve de cada diez de sus habitantes originales). Al mismo tiempo, su descripción, con tonos hiperrealísticos, sigue esquemas literarios ya conocidos, si bien en otros contextos: la descripción de Tucídides de la peste en Atenas y también las análogas (y diferentes) descripciones de Lucrecio, Galeno, Hipócrates, Gregorio de Tour, Pablo Diácono o San Agustín (véase Mazzotta 1986 y Battaglia Ricci 2000). Si la peste fue siempre vista como una enfermedad demoníaca y fatal, ligada a la ira divina, como en el caso de *Edipo Rey*, ¿por qué un inicio tan trágico para un libro cuya principal función explícita era el mero entretenimiento?

De hecho, la peste, de todas las enfermedades es la más radical, la más absoluta, la que mejor simboliza un *misterio obscuro*, es decir el de la muerte (Sontag [1977] 2016), que pone al desnudo el cuerpo en su obscenidad (Paglia 1990), que favorece la trasgresión (Calvino 1984). En todo caso, muestra la imposibilidad de una contención ética del mundo real. Pero la muerte no es solamente el extremo confín de este mundo, la demarcación del tiempo que discurre, la representación de su límite extremo; es también algo que puede ser descrito y superado solo metafóricamente, a través de la literatura.

La analogía entre la superación de la muerte a través de la literatura –un aspecto simbólico– y la superación de las columnas de Hércules por parte de los navegantes tardíomedievales –un paso concreto– encuentra en el *Decamerón* su cumplida y clara afirmación. El *Decamerón* aparece como una legítima reescritura del *Hexamerón* de San Ambrosio, no en el sentido edificante de los *exempla* medievales, sino al contrario, como la afirmación de un mundo de lo po-

sible, de lo narrable; un mundo que, como el bíblico, se abrirá a través del verbo. La descripción realística de la peste tiende a desmitificar su visión alegórica, como punición, literalizándola crudamente. La ironía del texto está en mostrar cómo lo diabólico no debe verse desde el punto de vista de la interpretación alegórica (y canónica), sino como mucho más cercano a nuestros ojos: debe ser indagado en su efecto sobre el cuerpo. En definitiva, un amor por el cuerpo (que la contemplación de la muerte pone en movimiento) que sugiere un intercambio entre *morte* y *amore*, como paronomasia.

Cabe preguntarse, quizá, por qué a partir de estas consideraciones tan trágicas nació un libro pleno de vigor y optimismo como el *Decamerón*, al inicio de un milenio que se cerró con la tragedia del SIDA, flagelo simbólicamente tan terrible como la peste, y que favoreció un cierre conservador y moralista, bajo la figura del “castigo por llevar vidas malsanas” (Sontag [1977] 2016: 60). La respuesta se encuentra, quizá, en aquello que se afirmó sobre el SIDA: “la enfermedad creó otro individuo”, lo que conduce a la paradoja de que es oportuno considerar la ironía como un valor por encima de cualquier otro. Pero tómese esta afirmación *irónicamente*.

EL CUIDADO DE LA PALABRA

Analizando el *Decamerón*, una sección aparte debería dedicarse al *arte de la palabra*. La *novella* más significativa, después de la de Madama Oretta (VI, 1), es aquella dedicada a Giotto (VI, 5), el primer maestro del naturalismo en Italia según Hauser (2001), el gran pintor, contemporáneo a Boccaccio, cuya producción impone una visión racional y simplificadora de la realidad. De hecho, el núcleo de la *novella* está centrado en la relación entre apariencia y sustancia, entre fealdad física y sublimidad artística; y muestra la necesi-

dad de un artista pleno, capaz de dominar la retórica y el arte de la pintura o, mejor dicho, de poder dominar esta última solo gracias a la primera. El duelo verbal (VI, 5) con Messer Forese da Rabatta, también él descrito como la quintaescencia de la fealdad –“...siendo bajo de estatura y deforme, con una cara tan aplastada y retorcida...” (Boccaccio 2018: 439)–, muestra a un Giotto versado en el arte de la palabra, “excelentísimo conversador” (Boccaccio 2018: 440). Parecería que el narrador quisiera dar vuelta un remoto sentido del ver, algo que transmite la sustancia etimológica de la visión: si efectivamente *vedere* viene de la raíz indoeuropea WEID (Devoto 1979), que significa “vi y por lo tanto sé”, el texto nos muestra que para ver realmente hace falta saber, dominar el arte de la nueva retórica, de la broma, del *Witz*, una palabra alemana que deriva de *Wheid* y que, al mismo tiempo, incluye ironía y saber. Aquí, Boccaccio busca enfatizar, en su lectura del *ut pictura poesis*, una cierta prevalencia de la literatura con respecto al precepto clásico –derivado de Horacio– según el cual pintura y literatura debían considerarse al mismo nivel, tema que Cesare Ripa había retomado en el *Seicento*, invirtiéndolo: “la poesía calla en la Pintura y la Pintura en la poesía razona” (Ripa 1992: 357). Boccaccio anticipa y contribuye a crear las premisas del Renacimiento, levantándose contra la tradición de las artes clásicas (entre *trivium* y *quadrivium*) y afirmando, implícitamente, una nueva tríada: las artes figurativas (pintura y escultura), la arquitectura y la literatura. Las viejas profesiones (medicina, jurisprudencia, clero) son rebajadas o, mejor dicho, privadas del aura que las distinguía. Se afirma, por el contrario, el principio de una nueva gramática, la de la *novella*, basada en la construcción y en la visibilidad. El flujo de las aventuras discurre libre, fluido, vivaz y rico, sin detenerse; un ir y venir frenético tras los protagonistas en su vida cotidiana hecha de “oír y ver muchas cosas, darse a la cetrería, cazar o pescar, jugar y mercadear” (Boccaccio 2018: 7). Ya no son caballeros y damas medievales, sino pro-

tagonistas *a caballo* del texto, una metáfora que se revelará en su ambigüedad, al igual que la lectura de la historia de Madama Oretta (VI, 1), llevada a caballo por el novelador balbuceante e impotente. En esta telegráfica *novella* todo se centra en el arte del relato, una historia sobre la historia: más que relatar una historia, se relata cómo la historia, mal relatada, pierde su efecto y provoca en la protagonista una crisis dramática: “al oírlo, muchas veces le venían sudores y un desvanecimiento del corazón como si, enferma, estuviera a punto de finar” (Boccaccio 2018: 429).

La velocidad de las escenas es cinematográfica y recuerda a uno de los primeros films del siglo XX, donde las acciones de los personajes se desarrollan rápidas y nos dan el sabor de la frescura del origen; y el *Decamerón* aparece, en su totalidad, como un libro efectivamente hecho de movimiento allí donde *La Divina Comedia* tendía a tomar una instantánea esencial, una *figura*, una fotografía. La larga *novella* del fraile Cipolla (VI, 10) está destinada –nuevamente– a mostrar los efectos del discurso: una multitud crédula y engatusada de mil modos a través del discurso mentiroso del fraile. Podemos, sin embargo, considerar la primera *novella* –la de apertura– un cierre en este pequeño panorama. Se trata de una obra maestra de ambigüedad, de una introducción a la maquinaria narrativa. *Ser Ciappelletto* (I, 1), a punto de morir, frente a los ojos estupefactos de sus huéspedes, lleva a cabo una metamorfosis radical de su propia figura: de mentiroso, estafador y ladrón a figura ejemplar de santo, capaz de provocar, después de muerto, incluso milagros. El mecanismo de la transformación ocurre a través de una confesión, que solo sus huéspedes y el narrador saben falsa. El acento principal del texto cae sobre el verbo *creer*: “creía ser cierto lo que seor Ciappelletto había dicho: ¿y quién no lo hubiera creído viendo a un hombre en peligro de muerte confesándose decir tales cosas?” (Boccaccio 2018: 34).

La metamorfosis será completa, gracias a una distorsión en francés del apellido original del personaje (*ser Cepparello*) en Ciappelletto, cuyo origen etimológico debe buscarse en *capelo*, o bien *guirnalda* –justificación, a posteriori, de su aura, adecuada a su fama. El *Decamerón* muestra así su naturaleza clásica: un libro que en una primera lectura aparece singularmente ya conocido (a través de las infinitas nuevas versiones e imitaciones, las parodias, las comedias, los libros, los films) y al que una relectura brinda una luz sorprendentemente nueva.

Si el *diablo en el cuerpo* revela un diablo del texto y en el cuerpo, el texto convulsiona también la ilusión de una moral canónica, oficial. A primera vista, es la *legge della natura* la que prevalece, es el erotismo. El capelo y el aura ligan idealmente, en esta selección, la primera y la última *novella*: en ella, Masetto, falso sordomudo, al final de su carrera vuelve a su país contento de haberle “[puesto a Cristo] los cuernos sobre la guirnalda” (Boccaccio 2018: 195). Quizá una sutil alusión al aura de Ciappelletto, una alusión que hace de la moral una cuestión de cuernos. La lucha entre el bien y el mal se reduce aquí a parodia. Griselda, protagonista de la última de las *cien novelle*, transforma su hiperbólica virtud en cinismo cruel y muestra que no hay salvación, especialmente no en la moralidad mojigata y radical. Quizá una indicación de que la ética del mundo está demasiado viciada por la retórica. Quizá un preanuncio de que la ética, la nueva, debe buscarse en el texto.

Comenzamos con una inversión (el diablo) y terminamos con una autoironía (Ciappelletto). El orden se alteró arbitrariamente. Emerge, por un lado, el placer del texto y, por el otro, su elusividad, una suma de incertezas deliberadas. Aquello que es (el realismo) es develado como no del todo pertinente. Pero la puesta en escena del desvelamiento –el texto lo muestra– provoca una modificación de

aquello que es. El resultado es una transformación, un intercambio, una burla. Una modificación de la realidad mientras se afirma la incapacidad de representarla, el vicio de la visión.

Pero es solo la literatura la que trasciende al puro contexto, al destino, a la casualidad, a la *fortuna*. La moral (la tradicional) de hecho *no existe*. La ética en literatura no es sino la lectura de la literatura. Otra ética surge solo al reconsiderar la muerte: algo que está totalmente fuera de contexto, fuera *del mundo* (de *este mundo*). La nueva ética del texto es la búsqueda del efecto ingenioso, astuto, vivaz, inteligente, gracioso. La afirmación y su contrario. Exactamente eso. La literatura como arte y ficción.

REFERENCIAS

- AA.VV. (1984), *Literatura e realidade. O que é o realismo* (Lisboa: Dom Quixote)
- AUERBACH, Erich ([1942] 1996), *Mimesis: el realismo en la literatura occidental*, trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica).
- BARTHES, Roland ([1977] 2011), *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. de Eduardo Molina (México: Siglo XXI).
- BATTAGLIA Ricci, Lucia (2000), *Ragionare nel giardino* (Roma: Salerno editrice).
- BENJAMIN, Walter ([1936] 1991), *El narrador*, trad. Roberto Blatt (Madrid: Editorial Taurus).
- BOCCACCIO, Giovanni ([1343-4] 1978), *Elegia di Madonna Fiammetta* (Milán: Mursia editore).
- ____ ([ca.1349-1353] 1992), *Decameron*, ed. de Vittore BrancaVittore Branca (Turín: Einaudi). [Versión castellana: *El Decamerón*, trad. de Pilar Gómez Bedate, 2018 (ed. digital Titivillus)].

- ____ (1762), *Decamerone [sic!] di Giovanni Boccaccio* (Londres: Vincenzo Martinelli).
- CALVINO, Ítalo (1984), *Il visconte dimezzato* (Turín: Einaudi).
- DE SANCTIS, Francisco ([1870-1871] 1944), *Historia de la literatura italiana*, trad. de Ambrosio J. Vecino (Buenos Aires: Editorial Americalee).
- DEVOTO, Giacomo (1979), *Avviamento all'etimologia italiana* (Milán: Mondadori).
- FREUD, Sigmund ([1921] 1992), *Más allá del principio del placer*, trad. de José L. Etcheverry, en Freud (1992: 1-62)
- ____ (1992) *Obras completas*, volumen XVIII (Buenos Aires: Amorrortu).
- HAUSER, Arnold (2001), *Storia sociale dell'arte* (Turín: Einaudi).
- LAWRENCE, David H. ([1928] 2014), *El amante de Lady Chatterley*, trad. de Enrique Campbell (Barcelona: Brontes).
- MAZZOTTA, Giuseppe (1986), *The world at play in Boccaccio's Decameron* (Princeton: Princeton Univ. Press).
- PAGLIA, Camille (1990), *Personas Sexuais* (San Pablo: Companhia das Letras).
- Rifaterre, Michel (1984), "A ilusão referencial", en AA.VV. (1984: 99-128).
- RIPA, Cesare (1992) *Iconologia* (Milán: Tea).
- SONTAG, Susan ([1977] 2016), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik (ed. digital Titivillus).