

CACERÍA INFERNAL Y *MISE EN ABYME*: SECULARIZACIÓN LITERARIA EN LA *NOVELLA* DE NASTAGIO

Julia Berardozzi (I.S.P.J.V.G.)¹

Resumen: El *Decameron*, sistematización de los postulados formales de la *novella* en un programa narrativo (PICONE, 1989), es a la vez testigo y actor de la descomposición de la *forma mentis* medieval. La reconceptualización de la noción de *sujeto* que ésta trajo aparejada está íntimamente ligada al innovador status de *auctor* configurado por Boccaccio en la obra. Se hace presente, a su vez, en la octava *novella* de la Quinta jornada a través de una *mise en abyme* en el personaje de Nastagio. Contrastándola con sus fuentes, pertenecientes a la tradición pero reescritas en clave laica, emergerá su aporte fundamental para una modernización de la institución literaria y de los propósitos sociales que la literatura había sido llamada a cumplir.

Palabras clave: Nastagio; *mise en abyme*; modernización; institución literaria.

La problemática de *gli originali*

Boccaccio narrador inaugura la IV Jornada del *Decameron* instando a sus detractores, que lo habrían acusado de falsedad en la materia narrada, a presentar “los originales” para demostrarlo. Como subraya Picone (1989), en aquel gesto innovador evidencia que la verdad buscada por su obra ya no será *in factis* –histórica- sino *in verbis* –retórica y artística-. Así, se distancia con ironía de la reguladora *auctoritas* medieval. Éste es, tal vez, el punto de mayor ruptura respecto de la configuración de verdad que emerge de las fuentes de la *novella* que analizaremos: tanto en el *exemplum* de Passavanti como en el canto XIII del Infierno, la verdad representada se pretendía universal, ahistórica, providencial e independiente de la experiencia humana. Y es, simultáneamente, una indicación de lectura dada por Boccaccio, narrador extradiegético²: la de jugar el juego de la intertextualidad. Recorreremos, entonces, ese camino sin perder de vista el alto grado de conciencia que el autor manifiesta en su tarea de reescritura.

Repongamos primeramente algunos puntos por los que el lector del *Decameron* habrá pasado antes de llegar a la *novella* de Nastagio, situada aproximadamente en la mitad de la obra (jornada V, *novella* 8^o). Las *novelle* de la V Jornada narran sobre

¹ Contacto: julia.berardozzi@yahoo.com

² Reenviamos a la terminología de Picone (1989) quien discrimina en el *Decameron* los niveles narrativos extradiegético (Boccaccio narrador), intradiegético (el marco, del que participan los diez narradores), diegético (lo narrado en cada *novella*) y metadiegético (los ‘relatos dentro del relato’, es decir, enmarcados dentro de las *novelle*)

aquello que “ad alcuno amante dopo alcuni fieri o sventurati incidenti felicemente avvenisse” (Boccaccio, 2009:348). Ahora bien, es en virtud de una motivación intradieética que Fiametta establece este tema. Obedece a una intención declarada por Filostrato, rey de la IV, al coronarla, a saber: que ésta escogiera un tema que supiera *racconsolar* a la compañía del dolor provocado por las narraciones de amor trágico oídas el día anterior. Estamos frente a una reproducción en escala de la declaración de poética del *Proemio* según la cual uno de los efectos de lectura del *Decameron* es brindar *passamento di noia*, ofreciendo a sus lectores (o, mejor dicho, a sus lectoras) *alleggiamento, sostentamento y conforto*.

Por lo tanto, con la *novella* de Nastagio estaremos moviéndonos en el corazón de aquello que Tartaro (1997) llamó el nuevo horizonte existencial del proyecto decameroniano, el *diletto*. En tanto *efecto de lectura*, el *diletto* había sido condenado por la institución literaria medieval cuyo propósito social fue preponderantemente didascálico, en los términos del dogma cristiano (baste recordar, por ejemplo, los versos 127-129 del Inf. V, en los que la lujuriosa Francesca alega [el *diletto* de] la lectura como causa de su “inocente” pecar).

Como nota Picone, las *novelle* de la V Jornada se proponen como un antídoto, formando con la jornada que lo antecede un díptico terapéutico que es el punto de partida para alumbrar los sentidos implicados en Nastagio, ya que éstos -como sucede programáticamente en el *Decameron*- circulan por el total de los niveles narrativos, refugiándose en las microestructuras y habilitándonos a leer numerosas *mise en abyme*. Las microestructuras narrativas reflejan “l’immagine ricomposta dalla macrostruttura dell’opera, [e] vogliono in qualche modo offrire una chiave per la sua lettura e la sua interpretazione” (Picone, 1989:141).

La última consideración de Picone que funciona como premisa del presente trabajo será la de entender el *Decameron* como una verdadera *summa* de los géneros marginales de la narrativa medieval. Proponiéndose la legitimación del género naciente para su entrada en el canon italiano -hasta ese momento, privativamente lírico-, Boccaccio debió recurrir a modelos prestigiosos para enaltecerlo, creando una línea de descendencia poligenética respecto de una tradición no canónica. El doble movimiento de abrazo y desprejuiciado distanciamiento de las fuentes en su labor de reescritura es el que lleva a Segre (1979) a caracterizar a Boccaccio como *demiurgo del gioco di*

strutture. Así, en la línea de análisis de este crítico italiano, la intertextualidad de la que participa el topos de la cacería trágica en la 8ª *novella* de la V Jornada excede la *mera contaminatio*, reclamando para la narrativa un nuevo *status* literario. Intentaremos demostrar que las operaciones literarias allí desarrolladas por Boccaccio empujan los límites históricos de la institución literaria medieval hacia nuevos territorios. Por esto, las innovaciones en las representaciones del Amor, Ingenio, Naturaleza y Fortuna del *Decameron* que no estudiaremos aquí³ son inescindibles de las representaciones de autor, sujeto y verdad que Boccaccio está redefiniendo, haciéndolas entrar en tensión con las configuraciones que la cosmovisión medieval había forjado. Su carácter díscolo puede ser inferido de los procedimientos desplegados en nuestra *novella*.

Pasemos entonces a analizar el tratamiento de las dos fuentes escogidas para dilucidar en qué medida la *novella* de Nastagio configura de manera germinal aspectos de una institución literaria en proceso de modernización.

El *exemplum* y el poema sacro: sus nuevos ropajes en Nastagio

Ya Segre en “La *novella* di Nastagio: i due tempi della visione” (1979) había demostrado, a propósito del *exemplum* de Jacopo Passavanti, que su manipulación a manos de Boccaccio redundaba en un vaciamiento de las concepciones medievales allí presentes. Dicha hipótesis es extensible a los intertextos de la *Divina Commedia*. Veamos en primer lugar la cita que, a nivel diegético, recupera del canto XIV del Purgatorio a las familias protagonistas de la *novella*. En la terraza de los envidiosos, los Anastagi y los Traversari habían sido enumerados por Guido del Duca –*ghibellino* perteneciente a la familia de los Onesti- entre otros casos ejemplares de la noble y extinguida moral ravenesa. Es ocasión para que Dante autor informe que “e l’una gente e l’altra è diretata” (Pg XIV, v. 107) es decir, que ninguna de las dos familias habían dejado descendencia. La resolución de la *novella* -y, en particular, la disposición final de la Traversari de Boccaccio de unirse a Nastagio incluso antes de celebrar las nupcias- reabren las puertas para que dichas figuras sean nuevamente modeladas por la esfera literaria más allá de la rígida moral

³ Para un análisis detallado de las rupturas introducidas por Boccaccio en torno a los temas enumerados, véase Asor Rosa, “Decameron” en *Letteratura Italiana. Le opere dalle origini al cinquecento*, Torino, Einaudi Ed. 1992

medieval... o más acá de la verdad *in factis* recusada por el narrador extradiegético al inicio de la Jornada anterior.

Pero sin duda es el XIII canto del Infierno el intertexto dantesco de mayor peso. Allí, la cacería trágica irrumpe en los versos 111-132, donde las almas de los derrochadores Lano da Siena y Iacopo da Sant'Andrea son perseguidas y desmembradas por “nere cagne / bramose e correnti” (Inf XIII, v.125). Es la primera vez en la literatura italiana que el pecado punido por este topos no pertenece a la jurisdicción de las penas de amor (novedad temática dantesca que, como veremos, Boccaccio descartará).

Al valor que posee la cacería infernal en este canto se arriba, en realidad, procediendo por inferencias desde el canto XI del Infierno, donde Virgilio despliega la taxonomía de los pecados que organiza la arquitectura de los tres reinos (cf. Inf. XI, vv.40-45) y que no podremos ponderar aquí. Nos limitamos a notar la ausencia, en Boccaccio, de un sistema de clasificación de pecados que contenga, en su interior, la pena castigada por nuestro topos, índice que informa sobre la fracturación de la monolítica e integralista *forma mentis* medieval. Recordemos sumariamente que el Infierno XIII se ubica en el VII círculo, sede de los violentos, y que los mismos se subdivididen en tres recintos, dependiendo del objeto contra el cual ejercitaron dicho pecado. El subgrupo que nos ocupa, del 2º recinto, fueron en vida violentos contra su persona⁴ y su patrimonio: evidencia de la contigüidad entre los pecados del quitarse la propia vida, entendida como regalo divino, y la dilapidación de los propios bienes. La condición común de estos dos pecados diferentes es la *disperatio* en la que las almas del 2º recinto habían estado sumidas en vida. Pronto veremos que el vínculo entre derroche y violencia contra la propia persona reaparecerá en Nastagio: Boccaccio se ubicará, por un momento, del lado de la *imitatio* de la fuente prestigiosa para cruzar la línea de la *aemulatio* descartando la condición pecaminosa dantesca y estableciendo en su lugar una laica pena de amor como motivación del riesgo que Nastagio corre en la situación inicial de la *novella*.

Ahora bien: con la *disperatio* dantesca estamos de frente al vicio que en la cosmovisión medieval se opone a la virtud de la *speme* y que ofrece una clave de lectura para analizar el grado de identificación entre Dante personaje y las almas perseguidas en

⁴ No los nombramos suicidas, pues la acuñación de este término no pertenece a las condiciones de producción medievales y emplearlo invisibilizaría las problemáticas de lectura derivadas de la *disperatio*

la cacería⁵. Este es otro punto que excede los límites del presente trabajo; nos contentamos con traer a colación las observaciones de Segre (1979) sobre una identificación equivalente entre Nastagio degli Onesti y el ‘cazador’ de la visión en la *novella*: nombrado con un patronímico (Guido degli Anagasti) y protagonista de un relato metadieético cuyas premisas son idénticas a las de la historia de Nastagio. Estamos, entonces, frente a otra similitud con la fuente dantesca que apoya la *imitatio* boccacciana... y que acarrea –nuevamente- una disruptiva novedad respecto de aquella: en el *Decameron* la identificación entre narrador y personaje ‘cazado’ vehiculiza, además, una puesta en abismo que atraviesa tres niveles narrativos. En efecto, la observación de Segre para los niveles diegético y metadieético (Nastagio ≈ Guido) es válida también para el extradiegético, ya que en el *Proemio* el mismo Boccaccio se había presentado a los lectores como un sobreviviente de la experiencia de amor no correspondido. A favor de extender la hipótesis de Segre al nivel extradiegético está también el rol fundamental asignado a los amigos: gracias a sus consejos, Boccaccio se habría salvado de las *fatiche* de amor sufridas y que habían amenazado, ¡también a él!, con la muerte-. Un verdadero espejo del rol que se les atribuye en la diégesis de nuestra *novella*, donde los amigos aconsejarán a Nastagio el retiro en el pinar posibilitando el escenario para la visión de la cacería.

Al parecer, los puentes textuales que Boccaccio tiende aquí con la *Divina Commedia* son tales apenas en el plano de la superficie: ligan, sí, los personajes a un linaje literario canónico, retomando una fuente de la prestigiosa lírica que acompañe el *exemplum* del predicador Passavanti, pero deteniéndonos a observar su reescritura encontramos puntos de notable distanciamiento respecto de la cosmovisión dantesca. Inclusive la imprescindible valencia simbólica del bosque de los desesperados en el que se sitúa el topos en el XIII del Infierno desaparece en el pinar de Nastagio, representado en los términos de un verdadero *locus amoenus*: el retroceso de la analogía puede ser sumado a la lista de índices dados por Segre que informan del vaciamiento de las concepciones medievales efectuado por el *Decameron*.

⁵ Dos son los ejes sobre los que se articula esta identificación: por un lado, el hecho de que Dante personaje fuera elegido entre los demás mortales para realizar el viaje es motivado en virtud, justamente, del alto grado de *speme* que lo caracteriza. A su vez, lo anterior puede ser analizado a la luz de las similitudes entre el paisaje del Inf. XIII y la *selva scura* que abre el poema, verdadero correlato objetivo de la *disperatio*, analizado por Gabriele Muresu en “Il bosco dei disperati” en *Il richiamo dell’antica strega*. Roma, Bulzoni editore, 1997.

Examinemos, ahora, las bases sobre las que el crítico extrae la hipótesis anterior en su análisis de la otra fuente en cuestión, *Il carbonaio di Niversa*. A diferencia del canto, en el *exemplum* la pena ya no es infernal y eterna sino que el topos forma parte de una penitencia purgatorial, finita. La cacería trágica tiene por función el castigo de almas pertenecientes a la nobleza que -como ya adelantamos, respetará Boccaccio- toman la palabra para desarrollar un relato enmarcado (perteneciente, en la terminología de Picone, al nivel metadieético). Segre lo concibe como una *segunda fabula* que posee autonomía de la primera -es decir, del nivel diegético- pues el accionar de los personajes de la *novella* marco -Nastagio, la Traversari, etc.- no puede influir sobre el desarrollo de la cacería.

En Passavanti, la culpa de la mujer ‘cazada’ es doble: haber cedido al placer del amor adúltero y haber, por esto, asesinado a su marido. El Dios de Boccaccio, en cambio, castiga a la mujer menos por su responsabilidad en el suicidio del enamorado Guido y más por su falta de remordimiento. El carácter de la culpa se sitúa en las antípodas de la condenada por Passavanti: culpable, en Nastagio, puede ser la mujer que *no ama*. Sin embargo, en la *novella* marco el desenlace cambia de rumbo gracias a aquel simple pero decisivo procedimiento en el que se detiene Segre. Al Conde de Niversa, en Passavanti, el significado de la visión le había sido revelado por el alma del caballero *a posteriori*, en un segundo tiempo de la visión, anclando así la verdad monovalente que los lectores debían extraer del *exemplum*. En cambio, Nastagio recibe de Guido el significado de la visión en un primer tiempo. Esta anticipación posibilita la gran innovación que Boccaccio operará con nuestro topos: el dato de que el episodio de la cacería se repite todos los viernes en aquel mismo lugar posibilita al protagonista un usufructo de la misma. De este modo, la *segunda fabula* es transformada en espectáculo: sobre la base de la previsión y el cálculo (humanos) que caracterizarán más tarde a la racionalización moderna, Nastagio obtendrá beneficio de un dato divino. Como explica Segre (1979), el núcleo de la función ejemplar de la visión cambia significativamente: deja lugar a la elección del sujeto, ya que su valor es la de mostrarle a la Traversari una de las alternativas posibles entre las que elegirá *racionalmente*. Lo trascendente pasa a ser un dato susceptible de ser modificado por la experiencia humana: gracias a las operaciones autoriales de montaje realizadas por

Nastagio, la visión se convierte en material artístico. Nastagio, segundo emisario inmanente de la visión/mensaje, desplaza al emisario ‘original’, Dios.

La utilización de la visión por parte de este Nastagio *demiurgo* se constituye como *mise en abyme* de las operaciones realizadas por Boccaccio autor con los géneros menores de la narrativa medieval. La segunda *fabula*, luego del montaje orquestado por Nastagio, transforma su valor: en su instrumentalización para lograr una situación final beneficiosa -que es la inversión exacta de la desventajosa premisa de partida-, también ella reclama un nuevo *status* literario.

Nastagio, una novella di motto

Si, en virtud de su instrumentalización, la visión de la cacería es equivalente a la inserción de un relato enmarcado, sería válido considerarla una narración no verbal de Nastagio devenido autor. Tendrían que ser válidas, entonces, las consideraciones de la crítica que dan cuenta de los nuevos usos sociales exigidos a la palabra en el *Decameron*. Así, la noción de *motto*, entendida por Asor Rosa como “forma più incisiva ed elementare della parola” (ROSA, 1992:80), adquiere una relevancia cardinal. De hecho, el montaje de Nastagio en el pinar tiene por función una de las dos atribuidas al *motto* la definición intradiegetica dada por Elissa al final de la V Jornada: la de evitarle un daño al protagonista.

Es posible dar incluso un paso más en esta dirección y considerar nuestra *novella* como una del género *novelle di motto*. Permítasenos una paráfrasis de la secuencia narrativa que las caracteriza, según Asor Rosa (1992): en la situación inicial el protagonista se encuentra en peligro o tiene motivos para temer por sí o por su fortuna; con una *battuta*, de mortificado pasa a ser mortificador y devela una situación que el interlocutor obtusamente no había tenido en consideración. Sigue la mortificación de su contrincante y puede haber resarcimiento del daño sufrido por el protagonista. Como se ve, la adecuación de la estructura de nuestra *novella* es total. Tal vez se deba a que “il motto rappresenta il nucleo molecolare (...) presente embrionalmente quasi ovunque. La novella di motto è *in nuce* il tipo della novella boccacciana” (Rosa, 1992:83). La secularización que Nastagio lleva adelante con la visión de la cacería se presenta como un caso de la amplia fenomenología del *motto*, conformación del universo boccacciano.

Secularización de la cacería trágica: corrimiento de límites de la Institución literaria medieval

El concepto de *institución literaria*⁶ se basa en la premisa de concebir la Modernidad en tanto escisión de la praxis humana en esferas autónomas, que encuentran su validez en criterios específicos. Aquí nos han interesado los límites que la institución literaria, en tanto perteneciente a la esfera artística, trazó con aquellas que construyen conocimiento según un criterio de verdad (la científica) y aquella que se valida en el principio de la fe (la esfera religiosa). Reformulando estos límites a través de los procedimientos estudiados, Boccaccio y su figura abismada, Nastagio, abren nuevos horizontes literarios. Aquello que Picone (1989) anotó como la transformación fundamental que opera del *Decameron*, saliendo de las figuras del predicador, *compiler* o *scriba dei* netamente medievales para erigir al *auctor-fabulator* moderno no es otra cosa que una traducción del cambio histórico en sus propias *condiciones de producción*. También aquí Nastagio es figura de la nueva conciencia literaria del narrador extradiegético: a pesar de ser un personaje noble, desarrolla el naciente paradigma de acción humana. Como explica Le Goff (1969), su modelo será el mercader, de cuya praxis es posible inferir una concepción cada vez más laica de inteligencia. En este punto es pertinente recordar que la lógica del beneficio que regirá tanto al mercader como a Nastagio se había perfilado antes entre los fundamentos del nuevo género: recordemos que ya el anónimo *Novellino* se había propuesto buscar el máximo de eficacia narrativa con un mínimo de palabras... acaso como lo hace Nastagio, con su narración no verbal de la cacería trágica.

Con la disolución de los propósitos sociales de edificación moral a los que había servido la institución literaria medieval, el topos se emancipa también de la función subordinada que había desempeñado de demostración de la tesis contenida en el tratado que lo englobaba (Passavanti) o de reconducción a la *dritta via* dantesca. Si efectivamente el *exemplum* fue no solo un género literario sino un verdadero método cognitivo medieval (Battaglia, 1965), el operar de Nastagio sobre nuestro topos es síntoma del retroceso histórico de toda una cosmovisión. Desde otro ángulo analítico,

⁶ Retomamos esta noción de Peter Bürger tal y como es definida en “Literary Institution and Modernization”, a saber: como un conjunto de prácticas cuyos rasgos distintivos son servir a propósitos sociales, desarrollar un código estético que delimita el estatuto de lo literario y, por reclamar validez ilimitada, postular normativa literaria.

eso mismo destacan las observaciones de Asor Rosa (1992) cuando señalan la inescindibilidad entre la ecléctica absorción de los ideales de la clase dominante saliente que estaba realizando, en la serie de la Historia, la clase mercantil y los escenarios del *Decameron* en los que la nueva inestabilidad del mundo humano (producto de la caída de los principios reguladores trascendentes a los que había estado subordinado) es representada como el *campo de luchas* no definidas previamente en el que los personajes batallan.

A la línea de Asor Rosa podemos agregar, por un lado, la idéntica absorción de procedimientos que pone en acto Nastagio director del montaje. Por otro lado, la lucha equivalente que la *novella* estaba librando, como consecuencia de su búsqueda por la inserción en el canon, dentro de la institución literaria, arena del duelo entre la legitimadora *imitatio* y la renovadora *aemulatio*.

También en lo que respecta a la *circulación y consumo* el *Decameron* es punta de lanza de la modernización literaria. Ciertamente, la construcción de un lector ideal femenino es, por un lado, adhesión a la tradición canónica italiana de restringir el público lector (cf. por ejemplo los destinatarios de *cor gentil* del *Dolce Stil Novo*). Pero es, simultáneamente, innovación: por la marca de género elegida –que no debe ser leída literalmente, sino como conciencia de la ampliación del público lector- y por el valor que adquiere en la economía de la obra la justificación de esta decisión: las mujeres son, entre el total de los destinatarios, las más necesitadas del *utile consilio* que la obra brinda. De idéntica manera, el público al que va destinado el montaje de Nastagio termina por ser no sólo su amada Traversari sino, por extensión del efecto traumático de la visión, todas las mujeres ravenates. Servir a estos *nuevos propósitos sociales* no podía sino acarrear la pregunta por los nuevos criterios de validez para la legitimación de las obras literarias. Como lo demuestra el accionar de Nastagio, en la intención de volver canónica la *novella*, el *Decameron* funda nuevos límites para la afirmación de los códigos estéticos, abriendo camino a la separación de las esferas literaria y religiosa. Es precisamente de este modo que la institución literaria determina, según Bürger (1992), el *status* de lo literario: en virtud de su carácter normativo, el corrimiento de sus límites es, por lo tanto, esencialmente político.

Fuentes

ALIGHIERI, D. *Inferno*. Milano, Mondadori Edizioni, 1991.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. Milano, BUR Rizzoli, 2009.

PASSAVANTI, J. *Lo specchio della vera penitenza*. Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

En

<https://ia800300.us.archive.org/20/items/lospeschiodellav00passuoft/lospeschiodellav00passuoft.pdf> Último acceso: 29/09/2018

Bibliografía

BATTAGLIA, S. “L’esempio medievale” en *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Ligouri, 1965.

BÜRGER, P. “Literary Institution and Modernization” en *The decline of Modernism*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992

LE GOFF, J. *Mercaderes y banqueros en la Edad Media*. Buenos Aires, Eudeba, 1969.

PICONE, M. “La novella italiana” en *Atti del Convegno di Caprarola*. Salerno Editore, Roma, 1989.

ROSA, A. “Decameron” en *Letteratura Italiana. Le opere dalle origini al cinquecento*, Torino, Einaudi Ed. 1992.

SEGRE, C. “La novella di Nastagio degli Onesti: i due tempi della visione” en *Semiotica filosofica. Testo e modelli culturali*. Torino, Einaudi, 1979.

TARTARO, A. “La prosa narrativa antica” en *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997.

