

EL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO SEGÚN LOS HERMANOS TAVIANI

DANIELA OULEGO¹

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos la película *Maravilloso Boccaccio* (2015), dirigida por Vittorio y Paolo Taviani, y la compararemos con algunos de los cuentos que integran el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio y con la versión filmica de Pier Paolo Pasolini. La presencia del naturalismo, las líneas temáticas, los recursos utilizados en la narración oral y el aspecto simbólico serán los ejes centrales del abordaje.

PALABRAS CLAVE

Decamerón - Boccaccio - Taviani - naturalismo - *ding-symbole*

FICHA TÉCNICA

Título original: *Maraviglioso Boccaccio*

País: Italia

Directores: Paolo Taviani y Vittorio Taviani

Guión: Paolo Taviani (basado en cuentos del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio)

Música: Giuliano Taviani, Carmelo Travia

Fotografía: Simone Zampagni

Montaje: Roberto Perpignani

Actores: Lello Arena, Paola Cortellesi, Carolina Crescentini, Jasmine Trinca, Kasia Smutniak, Kim Rossi Stuart, Riccardo Scamarcio, Flavio Parenti, Vittoria Puccini, Fabrizio Falco, Enrica Rosso, Michele Riondino, Leonardo Santini, Josafat Vagni

Productores: Luigi Musini, Donatella Palermo

Duración: 115 min

¹ Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como Ayudante de trabajos prácticos en la cátedra La Literatura en las Artes Combinadas I (FFyL-UBA). Integra el UBACyT *Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo* y el Proyecto de Investigación Avanzado *Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización*.

UNA INTRODUCCIÓN NATURALISTA

En su última película *Maravilloso Boccaccio* (2015) los hermanos Vittorio y Paolo Taviani se sirvieron de paisajes de la Toscana no sólo para ilustrar su tierra natal sino con la intención de homenajear al escritor humanista italiano Giovanni Boccaccio. Cinco cuentos que forman parte de su obra el *Decamerón* fueron transpuestos en el filme: “El amante desprendido” (X, 4), “El inocente Calandrino” (VIII, 3), “Guismunda” (IV, 1), “La cofia de la abadesa” (IX, 2) y “El halcón” (V, 9).

Si bien coincide en sólo uno de los relatos con la versión filmica *El Decamerón* (1971), dirigida por Pier Paolo Pasolini, consideramos que ambas producciones cinematográficas se hallan en estrecho vínculo intertextual. El presente trabajo también se propone analizar *Maravilloso Boccaccio* haciendo especial énfasis en el preludeo, los ejes temáticos, la poética del contar y el aspecto simbólico.

La película comienza con un enunciado que ubica espacial y temporalmente a la historia: “Florencia 1348. En el tiempo de la peste”. Es decir, al igual que en el *Decamerón*, los hermanos Taviani utilizan como marco narrativo la peste bubónica que asoló a Florencia en aquel tiempo. Con respecto al texto literario, Gloria Chicote asevera: “el marco sirvió como vehículo unificador de la variedad genérica que caracterizaba a los relatos particulares incluidos en las obras” (2006: 19).

Inmediatamente después, el suicidio de un enfermo concluye en un fundido a rojo que tiñe las imágenes preanunciando las terribles consecuencias que tendrá la peste. De ahí en más los espectadores somos testigos de las atrocidades descritas por Boccaccio en la introducción de la primera jornada. Vemos a los carruajes repletos de cadáveres ultrajados por cocheros ladrones. Asimismo, la escena en la que una mujer moribunda en su cama exhibe los bubones, hinchazones infecciosas producto de la peste, traduce en imágenes el temor de contagio existente entre los miembros de la misma familia.

Consideramos que los Taviani continúan con la representación naturalista, entendida como la observación directa y exacta de lo acontecido, del *Decamerón*. A modo de ejemplificación, Boccaccio se refiere a los entierros en fosas comunes, debido a la falta de lugar en los cementerios de las iglesias, del siguiente modo: “estirados en ellas a la

manera como se estiran las mercancías en las naves, en hileras, íbanse cubriendo con un poco de tierra hasta que se alcanzaba a llenar la fosa” (2005: 53).

De modo similar, en el filme los cuerpos son arrojados uno sobre otro como si hubiesen perdido todo rasgo de humanidad. Los cadáveres son enterrados juntos en el mismo pozo sin ningún tipo de criterio ni de piedad ante el pedido de un hombre desesperado que se sugiere terminará sepultado vivo junto al resto de su familia. Además, en esta recreación de la inmundicia, se muestra al par de cerdos mencionados en el relato inicial agonizando luego de comer andrajos infectados por un hombre fallecido.

Podemos visualizar a algunas de las siete mujeres, futuras narradoras de los cuentos, entre un grupo de lugareños que huyen tapando sus bocas con flores para evadir el olor nauseabundo que invade Florencia. El encuentro con los tres hombres se muestra en una secuencia que enlaza los abrazos en los que se funden con ellas. De esta manera, la posible salida a la peste no sólo estaría en el alejamiento de la ciudad sino en la unión fraternal entre los sobrevivientes.

La huida a la Arcadia es mostrada con un fundido a rojo que contrapone la crueldad imperante en la ciudad, donde grupos de niños se enfrentan arrojándose manzanas y el lugar idílico en armonía con la naturaleza. Asimismo, los frutos caídos de un árbol frondoso indican la llegada al campo y el comienzo de la planificación de las actividades que regirán el ocio. Más adelante, veremos a los narradores elaborar pan casero, nadar en un lago con una iconografía pictórica similar a un retrato de ninfas, dormir la siesta en la hierba y beber agua fresca de un manantial.

Según Gloria Chicote, en el *Decamerón* ese lugar es propicio para la reglamentación de un nuevo orden social debido a que “se hace necesario volver a la estructura jerárquica: cada joven será rey por un día” (2006: 22). De este modo, la administración del ocio será una de las tantas responsabilidades de las autoridades reinantes. Así, en *Maravilloso Boccaccio* deciden contar todos los días una historia y estipulan como regla de convivencia fundamental “nada de amor” para no despertar la envidia en los demás. La escena en la que Dioneo (Fabrizio Falco) se besa con su amada y es censurado por el resto de los cohabitantes demuestra la rigurosidad del nuevo orden dominante.

EJES TEMÁTICOS

De acuerdo a la interpretación del *Decamerón* del teórico Vittore Branca, las grandes fuerzas que rigen el mundo ficcional son: la Fortuna (II y III jornadas), el Amor (IV y V jornadas) y el Ingenio (VI, VII y VIII jornadas). Luego de la pausa de la IX jornada en la que retornan entremezclados motivos abordados previamente, en la última jornada hay un *crescendo* hacia la Virtud similar al de la arquitectura gótica. Es decir, desde el aspecto didáctico-moralizante que le otorga Branca, la obra está estructurada en un camino ascendente del Vicio (I jornada) a la Virtud (X jornada).

Por el contrario, en *Maravilloso Boccaccio* el primer cuento transpuesto por los hermanos Taviani es “El amante desprendido” que pertenece a la décima jornada dedicada a seres virtuosos. De esta forma, se realiza el camino inverso partiendo del ensalzamiento de las más altas virtudes humanas encarnadas en Gentile Carisendi (Riccardo Scamarcio) que salva a su amada Catalina (Vittoria Puccini) de la muerte con sus muestras de afecto. En este caso la temática del Amor es representada aunque prevalece la Virtud como fuerza dominante, parafraseando a Vittore Branca.

Pensamos que la elección de esta “historia de amor y resurrección”, tal como anticipa su narradora, radica en su potencialidad para ser vinculada con el marco narrativo de la peste. Si bien en el relato de Boccaccio Catalina es dada por muerta luego de un cruel accidente del cual no se brindan mayores datos, en la película es víctima de la peste. Además, se remarca como una de las tantas virtudes de Gentile Carisendi el haber sido rozado por la epidemia sin contagiarse.

Entre los varios cambios introducidos por los hermanos Taviani nos parece importante destacar los distintos finales. Mientras que en el cuento Gentile Carisendi devuelve a Catalina y su hijo a Niccoluccio, en el filme Catalina rechaza a Niccoluccio (Flavio Parenti) y se queda con Carisendi luego de recordar a través de un *flashback*, evocado por la mano en su rostro, la cruel actitud de su marido dominado por su madre Lucrecia (Enrica Rosso) cuando ella estaba enferma. De esta manera, los directores deciden premiar los actos virtuosos del enamorado que se supone vivirá en el paraíso junto a Catalina.

El siguiente cuento transpuesto es “El inocente Calandrino” que se encuentra en la jornada en la que prepondera el Ingenio. Sin embargo, la inteligencia no caracteriza al

personaje de Calandrino sino a sus ingeniosos compañeros Bruno y Buffalmacco que bromean con él haciéndole creer que es invisible. En la película el narrador fundamenta su elección del cuento debido a la necesidad de diferenciarse del relato sombrío del día anterior.

Calandrino (Kim Rossi Stuart) se precipita en imágenes unos minutos antes de modo anticipatorio, los espectadores lo reconocemos luego cuando aparece pintando en el taller. Este recurso ya había sido utilizado previamente por Pier Paolo Pasolini en *El Decamerón*, donde encarnó el rol del pintor italiano Giotto di Bondone, evidenciando el proceso de su creación artística mediante el encuadre de los intérpretes como si fuese un *casting* de actores. En este sentido, consideramos que podría explicarse como un homenaje de los hermanos Taviani a uno de sus grandes maestros.

Para Vittore Branca, el carácter bifronte de la obra de Boccaccio radica en la coexistencia entre dos estilos diferentes: por un lado, el cómico y humilde y por otro lado el trágico y sublime. Igualmente, en el filme puede detectarse la convivencia entre ambos registros. Un claro ejemplo de esto es la escena en la que Calandrino regresa al pueblo creyendo que es imperceptible para los demás y realiza gestos obscenos remarcando no sólo su inocencia sino el estilo cómico y vulgar. Cuando se encuentra a una joven muy bella que está bordando en la calle intenta tocarle los pechos y besarla pero su canto dulce parece aplacar los instintos voraces imponiendo, al mismo tiempo, el estilo trágico y sublime.

El cuento “Guismunda”, que forma parte de la IV jornada donde priman las historias de Amor con final trágico, también es introducido por una imagen antes de ser narrado. El relato ilustra en su máxima expresión al verso dantesco en torno a las consecuencias de los amores infelices sobre el corazón que utiliza Boccaccio para definir a esta jornada. En otras palabras, los corazones de los protagonistas del romance se ven afectados porque el príncipe Tancredo, padre de Guismunda, mata a Guiscardo, el amante de su hija, y le entrega su corazón en una copa de oro.

A lo largo de la película, distintos indicios preanuncian el trágico final. En el comienzo de la narración Guiscardo (Michele Riondino), que es el aprendiz de Tancredo (Lello Arena), le envía de regalo a Guismunda (Kasia Smutniak) una copa fabricada por él. Más adelante, aparece una mariposa muerta en la bebida vaticinando el asesinato de Guiscardo

y el posterior envenenamiento de Guismunda. En este sentido, los hermanos Taviani se valen de metáforas audiovisuales para abordar la temática de la infelicidad en el Amor.

Por su parte, “La cofia de la abadesa” pertenece a la IX jornada en la que “retornan entremezclados aquellos variopintos motivos” (Branca, 1975: 44). Así, luego de deleitarnos con cuentos sobre la Virtud, el Ingenio y el Amor, el narrador decide relatar una historia con el propósito de hacer reír a los oyentes para cortar con la atmósfera trágica y realizar una pausa antes de la transposición del cuento final. De esta manera, la estructura de la película se acerca al *Decamerón* de Boccaccio por la inclusión de esta especie de microcosmo.

Al igual que en el cuento, en el filme se muestra el cambio de Fortuna en la vida de la monja Isabetta (Carolina Crescentini) cuando evidencia que la abadesa Usimbalda (Paola Cortellesi) porta los calzoncillos de un cura en su cabeza mediante la frase ingeniosa: “anúdese los lazos que le están colgando”. De ahí en más deja de ser torturada por su encuentro amoroso para comenzar a gozar libremente de los placeres terrenales.

La película también expone la posible prehistoria de los personajes mostrando a la monja y la abadesa de pequeñas. Entre esas imágenes se hace hincapié en el inicio del romance entre Isabetta y Leonetto (Leonardo Santini) nacido en una de las visitas al convento. De ese modo, el cuento podría funcionar como aglutinador de las temáticas: Amor, Fortuna e Ingenio.

El último relato transpuesto es “El halcón” que, si bien vuelve a abordar la temática del Amor, integra la V jornada centrada en historias con final feliz. Nuevamente una imagen que muestra al halcón sobrevolando anticipa el rol protagónico que tendrá el ave en el relato. Aunque el halcón es la única riqueza que posee Federico de los Alberighi (Josafat Vagni) terminará sus días con su amada Giovanna (Jasmine Trinca). Consideramos que puede leerse este final como un mensaje esperanzador una vez erradicada la peste.

POÉTICA DEL CONTAR

El *Decamerón* de Giovanni Boccaccio está conformado por cien cuentos de un acervo tradicional tan variado como sus interlocutores, muchos relatos preexistían originalmente y habían sido transmitidos de manera oral antes de ser re-escritos. Por ejemplo, las

desventuras de Calandrino, que ocupan cuatro cuentos, formaban parte del repertorio conocido por los receptores.

Precisamente, en “El enamorado burlado” (IX, 5), que integra la serie sobre Calandrino, Boccaccio enumera entre los principios a seguir por un buen narrador el saber elegir debidamente el tiempo y el lugar. Además, considera que es fundamental brindar placer y distracción al auditorio “aun cuando varias veces nos hayamos ocupado de las aventuras de Calandrino” (Boccaccio, 2005: 492).

De modo similar, los hermanos Taviani se sirven de la poética del contar propia del medioevo para exponer los finales posibles de “El inocente Calandrino”. Vemos en imágenes a la mujer del protagonista que, luego de recibir una golpiza por ser acusada de terminar con el hechizo, se vengará de su marido arrojándole la supuesta piedra elitropia en la cabeza. No obstante, los oyentes se muestran alborotados y en desacuerdo con esa resolución. Por lo tanto, el narrador exhibe su pericia al captar la reacción del auditorio y dejar el final del cuento en el que Bruno y Buffalmacco logran reconciliar a Calandrino con su mujer.

En la historia “El amante desprendido” el personaje Gentile Carisendi se convierte en narrador cuando relata en el banquete, ámbito propicio para compartir un relato, lo sucedido con un servidor que enferma gravemente y es abandonado por su señor. En este caso la fábula tiene el propósito de generar en Niccoluccio el reconocimiento de lo que padeció Catalina. De esta manera, la película utiliza el relato dentro del relato propio del cuento como estrategia para que Gentile Carisendi se quede con su amada.

Del mismo modo, Guismunda deviene en narradora cuando se distancia del resto de los personajes y rememora su envenenamiento con las siguientes frases: “Vertí en la copa el agua de hierbas venenosas que había cortado por la mañana. La bebí. Me enjuagué los ojos. No podía llegar ante Guiscardo con la cara llena de lágrimas. Me tendí sobre el lecho sin miedo”. Asimismo, la cámara remarca el cambio de rol por ser la séptima entre las seis oyentes. Durante su *performance* oral logra conmover a las receptoras porque, a medida que avanza el relato, podemos verlas tomarse de las manos, abrazarse e inclusive llorar totalmente compenetradas con la historia.

Años antes, en su versión filmica *El Decamerón*, Pier Paolo Pasolini había transpuesto “La cofia de la abadesa” de manera oral en la voz de un viejo desdentado que advertía al

pueblo sobre el uso del estilo napolitano para contar el cuento. Los gestos obscenos realizados con sus brazos para describir la diversión de las monjas en el convento y realzar el aspecto vulgar de la obra provocaban la risa del auditorio que estaba tan involucrado en el relato que no podía percatarse de los robos y abusos cometidos por Ciappelletto.

DING-SYMBOL

Como mencionamos anteriormente, el último de los cuentos reelaborado por los hermanos Taviani es “El halcón”. Consideramos importante destacar que la cetrería, o caza con aves rapaces, era practicada en el medioevo por la nobleza. El halcón en este relato posee un valor simbólico (denominado habitualmente *Ding-Symbole*) ampliamente estudiado en relación con la especificidad de la novela corta alemana. Por ejemplo, Paul Heyse desarrolló la “teoría del halcón” a partir de esta fábula otorgando al ave el rol alegórico fundamental para ilustrar el conflicto central de la trama.

En *Maravilloso Boccaccio* los hermanos Taviani utilizan ventanas como objetos simbólicos para unir metafóricamente los espacios de Federico de los Alberighi y Giovanna. En un principio, Federico observa a la distancia y en la soledad de su casa a su amada colmada de felicidad junto a su marido y su hijo. Dos años más tarde, el halcón se presenta en la ventana de la habitación del niño enfermo y huérfano de padre. Este cambio en la fortuna de la familia lo informa una suerte de mensajero colgado de un árbol. Luego vemos al niño rechazar al perrito obsequiado por una sirvienta mientras vislumbra al ave por la ventana.

A diferencia de otros relatos medievales en los que la matanza del halcón podía significar una muestra de poderío, Federico lo hace para ofrecerle algo de comer a Giovanna sin saber que, paradójicamente, concurrió a su casa para pedirle el halcón y así salvar a su hijo. En este sentido, posee una estructura cruzada en forma de quiasmo. En el filme el sacrificio del ave se resuelve con imágenes metafóricas de plumas volando en cámara lenta que remarcan el carácter alegórico del halcón en la trama y representan lo único que queda del objeto máspreciado de Federico.

Aunque en el relato acontecen distintos sucesos trágicos, como la muerte del niño y del halcón, se trata de una historia de amor con final feliz. Afortunadamente, Federico de los

Alberighi logra conquistar a su amada quien asevera: “más bien quiero hombre que necesita riqueza, que riqueza que tenga necesidad de hombre” (Boccaccio, 2005: 336). Para concluir, en la película estos parlamentos de Giovanna, que resguardan una enseñanza didáctico-moralizante, son reemplazados por la imagen de los enamorados estrechándose las manos sin mediar palabra y representando la unión fraternal propuesta por los directores como única vía posible para escapar de la peste.

PALABRAS FINALES

En el presente análisis hemos abordado comparativamente la película *Maravilloso Boccaccio*, dirigida por los hermanos Vittorio y Paolo Taviani, con diferentes cuentos que integran el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio. Primeramente, estudiamos la presencia del naturalismo en el filme y su relación con la introducción a la primera jornada. A través del análisis de las grandes temáticas dominantes reconocimos un camino inverso al *Decamerón* centrado en el ensalzamiento de las virtudes humanas en primera instancia con la peste como marco narrativo. También identificamos la posible transposición en imágenes del carácter bifronte de la obra de Boccaccio.

Asimismo, el vínculo intertextual con *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini radica en ciertas imágenes anticipatorias y la revalorización de la poética del contar. En otras palabras, los directores se sirven de las técnicas del buen narrador estipuladas por Boccaccio para realizar modificaciones en los finales y convertir a sus personajes, a su vez, en narradores de cuentos en un mecanismo autorreflexivo. Por último, la noción teórica de *Ding-Symbole* nos sirvió para estudiar el aspecto simbólico proveniente del ámbito literario que la película supo retratar mediante metáforas audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Mónica. “Para una ideología herética. Una política de las formas en *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini” en *Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini*, Godot, Buenos Aires, 2013.

Bauzá, Hugo. “Boccaccio-Pasolini a propósito de *El Decamerón*” en *Itinerarios I*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*, traducción de Luis Obiols, Losada, Buenos Aires, 2005.

Branca, Vittore. *Bocaccio y su época*, Alianza, Madrid, 1975.

Chicote, Gloria. “La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *Libro del Conde Lucanor, Decamerón y Cuentos de Canterbury*” en *Nuevas miradas sobre la Tierra Media: el cuento en el Occidente Europeo. Siglos XIV a XVII*, Eudeba, Buenos Aires, 2006.

Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid, 1999.

Segre, Cesare. “Introducción al Decamerón” en *Crítica bajo control*, Planeta, Barcelona, 1974.

Vedda, Miguel. “Elementos formales de la novela corta” en *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*, Colihue, Buenos Aires, 2001.

Zola, Émile. *El naturalismo*, Península, Barcelona, 2002.