

PERSPECTIVAS DEL SIGLO XIV: EL CUENTO VI, I DEL DECAMERÓN DE BOCCACCIO (O DE CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS)*

ANA BASARTE
Universidad de Buenos Aires

Contar una historia sobre contar una historia es, según Harold Bloom (*The Western Canon*, 109), una invención de Boccaccio. Dentro de la narrativa breve medieval, el *Decamerón* se ha constituido como un verdadero punto de inflexión, en gran parte porque logró despegarse de la función didáctico-moral de la que tradicionalmente dependía este tipo de colecciones, como los *exempla* o las vidas de santos. Imposible de pensarse a sí misma como una entidad autónoma, esta literatura, que en principio fue en gran parte educativa, encontró en el marco el sustento necesario para la ficción. En el XIV, con un espectro de recepción más amplio comparado con los dos siglos precedentes, los marcos realistas alcanzaron una difusión considerable y se produjo un claro distanciamiento de la materia narrativa respecto del universo ejemplar (*vid.* Chicote, “La construcción ficcional”).

Boccaccio supo sacar el mayor provecho narrativo de la instancia del marco. Más allá de la “validación realista” que encontró en él para los cuentos, el marco

le permitió poner en funcionamiento una elaborada serie de juegos autorreferenciales entre los distintos niveles del texto. La gran innovación del autor florentino radica principalmente en este juego de remisiones narrativas que permite identificar elementos heterogéneos para intercambiarlos y reinterpretarlos en los diferentes contextos.

El *Decamerón* se articula a partir de un complejo sistema de narradores encabezado por una instancia, denominada *autor*, que relata la historia de un grupo de diez jóvenes florentinos que, escapando de la peste, se reúnen en el interior de la iglesia Santa María Novella y deciden retirarse al campo para evitar el contagio. Allí ocuparán su tiempo principalmente narrando historias. En el transcurso de diez jornadas cada uno de los personajes de la comitiva relata un cuento de acuerdo con el tema propuesto por el rey de turno, quien designa y presenta al narrador siguiente, además de efectuar algún comentario sobre lo narrado, a veces encadenándolo con su propio relato.

En los espacios del proemio el autor despliega la introducción a la cuarta jornada y la conclusión, que resulta una reflexión acerca de su propia escritura dirigiéndose a un público femenino. Dentro del grupo

* Trabajo inédito presentado en las IX Jornadas de Estudios Medievales y XVII Curso de Actualización en Historia Medieval, organizadas por DIMED-IMHICIHU-CONICET y SAEMED, septiembre de 2008.

de personajes también predomina lo femenino, ya que la comitiva está compuesta por siete mujeres y tres varones. He aquí una primera analogía y a la vez un cruce entre los niveles extra e intradiegético en la medida en que, en efecto, las lectoras a las que apela el autor en el proemio pueden identificarse con las siete narradoras del marco.

Al final del quinto día Elisa, coronada reina para la jornada siguiente, presenta su tema así:¹

<p>Noi abbiamo già molte volte udito che con be' motti o con risposte pronte o con avvedimenti presti molti hanno già saputo con debito morso rintuzzare gli altrui denti o i sopravvenenti pericoli cacciar via; e per ciò che la materia è bella e può essere utile, voglio che domane con l'aiuto di Dio infra questi termini si ragioni, cioè di chi con alcun leggiandro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno. (v, 504)</p>	<p>Nosotros hemos oído ya muchas veces que con bellos dichos ingeniosos y con rápidas respuestas y con prestas ocurrencias muchos han sabido ya limar los dientes ajenos con un mordisco oportuno, o alejar los peligros inminentes; y como el tema es bonito y puede ser útil, quiero que mañana con la ayuda de Dios se hable dentro de estos términos, esto es de quien, al ser provocado, se defendió con algún agradable dicho ingenioso, o con rápida respuesta u ocurrencia evitó una pérdida, un peligro o un escarnio. (v, 682)</p>
---	--

Una de las marcas de cohesión interna de la compañía de jóvenes está dada por la obediencia a las prescripciones del rey o de la reina de turno, sobre todo en lo relativo al tema del día. Esto permite que en algunos casos el cuento que precede recuerde al narrador siguiente un ejemplo similar o que se vincule un relato con otro por plantear un caso opuesto al anterior. Más aún, es posible detectar vínculos entre relatos muy lejanos entre sí, como ocurre con el cuento que nos convoca, el primero de la sexta jornada, que retoma el último de la primera. En VI, 1 (Branca, 512; Hernández Esteban, 693-694), la narradora, Filomena, comienza su relato repitiendo una a una las palabras que había pronunciado Pampinea para introducir el suyo en la jornada inicial (Branca, 79; Hernández Esteban, 201), a modo de réplica (Fernández Carmona, "La tradición lírico-narrativa", 149). Luego de ese discurso, Filomena procede a contarnos su cuento, que dice así:²

¹ Para las citas en italiano utilizamos la edición de Vittore Branca, "Bocaccio medieval"; la versión española es la de María Hernández Esteban, *Decamerón*.

² La estructura tripartita del cuento aparece mediante redondas, cursivas y negritas, que corresponden a cada parte del texto.

Sì come molte di voi o possono per veduta sapere o possono avere udito, egli non è ancora guari che nella nostra città fu una gentile e costumata donna e ben parlante, il cui valore non meritò che il suo nome si taccia. Fu adunque chiamata madonna Oretta e fu moglie di messer Geri Spina; la quale per avventura essendo in contado, come noi siamo, e da un luogo a un altro andando per via di diporto insieme con donne e con cavalieri, li quali a casa sua il dì avuti aveva a desinare, e essendo forse la via lunghetta di là onde si partivano a colà dove tutti a piè d'andare intendevano, disse uno de' cavalieri della brigata: *“Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo”*.

Al quale le donna rispuose: “Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo”.

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che a' novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: “Messere, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè”.

Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare. (VI, I, 512-3)

Como muchas de vosotras pueden saber por haberlo visto o por haberlo oído, no hace mucho tiempo aún que en nuestra ciudad hubo una gentil y cortés señora, y elocuente, cuya virtud no mereció que su nombre se calle. Se llamaba pues doña Oretta y fue esposa de micer Geri Spina; la cual, estando por acaso en el campo, como estamos nosotras, y yendo de un lugar a otro para entretenerse junto con unas damas y con unos caballeros que ese día había tenido a almorzar en su casa, y como era algo largo el camino desde donde partían a donde todos pretendían ir a pie, uno de los caballeros de la compañía dijo:

—Doña Oretta, si os complace, os llevaré a caballo gran parte del camino que tenemos que andar con uno de los cuentos más bonitos del mundo.

La señora le respondió:

—Es más, señor, os lo ruego encarecidamente, y me será muy grato.

El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al cinto que el contar a la lengua, al oír esto comenzó un cuento que se sabía, que en verdad era en sí muy bello, pero él lo destrozaba terriblemente bien repitiendo tres y cuatro y seis veces la misma palabra o bien volviendo atrás y a veces diciendo: “No lo he dicho bien” y equivocándose a menudo en los nombres, diciendo uno por otro; además de que según la índole de los personajes y de los hechos que les ocurrían pronunciaba pésimamente.

Por lo que a doña Oretta, al oírlo, le entraba a menudo un sudor y una angustia como si estuviese enferma a punto de morir; y cuando no pudo soportarlo más, al ver que el caballero había entrado en un laberinto y no sabía salir de él, le dijo amablemente:

—Señor, este caballo vuestro tiene el trote demasiado duro, por lo que os ruego que queráis dejarme ir a pie.

El caballero, que por ventura era mucho mejor entendedor que narrador, comprendiendo la agudeza y tomándola a broma y diversión, echó mano de otros cuentos y dejó sin acabar el que había comenzado y contado mal. (VI, I, 694-6)

En el comienzo de este breve texto identificamos algunos indicios que nos permiten trazar nuevas analogías entre los distintos niveles narrativos, en este caso entre la instancia del marco y el plano de la enunciación representada en el cuento (niveles diegético y metadiegético): se cuenta una historia que pudo haber sido “vista” (*veduta*) u “oída” (*avere udito*) por muchas de las damas allí presentes. Y se destacan los elementos discursivos que aluden a una situación común, al hecho de compartir un espacio de procedencia: “en nuestra ciudad” (*nella nostra città*), “en el campo, como estamos nosotros” (*essendo in contado, come noi siamo*) entre enunciador y enunciatario. La identificación se hace extensiva a los actores de la historia que se va a narrar, quienes, al igual que la brigada del marco, ocupan su tiempo relatando cuentos. En VI,1 la acción de contar transcurre a medida que se transita un recorrido espacial, y con ella se pretende tornar más entretenido el trayecto. Si bien, considerando la temática propuesta para cada día, las distintas jornadas del *Decamerón* pueden leerse como una suerte de progresión moral desde el pecado hacia la virtud³ (un *camino espiritual* estructurado a partir de los relatos), desde nuestra perspectiva ese trayecto alude al aprendizaje y ejercicio de la palabra.

Tras la introducción, que presenta a los personajes y los sitúa en tiempo y lugar, la acción se propone como una estructura tripartita, tal como veremos. La introducción y la acción (discursiva) están delimita-

das por un *verbum dicendi* (“uno de los caballeros de la compañía dijo” [*disse uno de' cavalieri della brigata*]). A su vez, la primera y la última parte de la acción son simétricamente opuestas, como podemos apreciar en el siguiente esquema:

Primera parte: proposición de narrar. Estilo directo (voz del caballero seguida de la voz de la dama).

Segunda parte: relato del caballero. Discurso referido.

Tercera parte: efectos del cuento y pedido de la dama. Estilo directo (voz de la dama y silencio del caballero).

La parte central de la acción (relato del caballero) es un discurso narrativizado, es decir, el que se ubica en el extremo opuesto al enunciado que se reproduce en forma directa. Al narrador no sólo se le ha negado la voz; sino que su discurso quedó subsumido en el de la instancia enunciativa para convertirse en un acontecimiento más, en un acto de tipo no verbal. Al perder su esencia discursiva, cobra una fuerza particular y sobresale con respecto de los otros enunciados.

Los intercambios discursivos que se reproducen en el resto del relato básicamente son actos de habla: el relato genera efectos corporales en una de sus oyentes, quien reacciona y logra, mediante un lenguaje figurado, terminar con su padecimiento al silenciar por un momento al caballero. Distribuyendo en forma muy ordenada los diferentes niveles de voces, el texto pone en evidencia el acto bilateral de emisión-recepción, pero en lo fundamental explicita un virtual proceso de aprendizaje cuando enumera los errores cometidos por el fallido narrador, el cual concluye al intentar de nueva cuenta “al echar mano de otros cuentos” [*mise mano in altre novelle*].

Un tercer nivel se agrega a la cadena enunciativa: se cuenta que alguien cuenta sobre alguien que quiere pero no puede contar. El texto no busca dar cuenta del acto de narrar en sí, sino más bien del proceso que implica aprender a narrar. Por eso el cuento nunca llega a contarse. El lugar en el que debía desarrollarse

³ Lectura del *Decamerón* propuesta por Branca (“Bocaccio medieval”), que ha sido bastante discutida por la crítica. Véase, por ejemplo: J. Ferrante (“The Frame Characters”, particularmente las notas 2 y 3, en las que enumera las distintas posturas de este debate); véase también Hollander y Cahill (“Day Ten of the *Decameron*”). No obstante, es innegable que en la cultura medieval existe una correspondencia simbólica entre la topografía trascendente y la contingente (claros ejemplos son el infierno, el purgatorio y el paraíso concebidos como espacios en un sentido literal). La metáfora de la “vía recta” para aludir a la narración es muy frecuente en la literatura del Medioevo; el ejemplo más cabal lo encontramos en los relatos de los peregrinos de Chaucer (*The Canterbury Tales*).

el relato es ocupado, en cambio, por una descalificación del caballero en su carácter de narrador (“El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al costado que el contar a la lengua” [*Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che ’l novellar nella lingua*]) seguida de una evaluación detallada de los errores en los que éste incurre cuando pretende relatar: repite palabras, se equivoca y vuelve atrás, confunde los nombres y pronuncia mal.

En este párrafo, núcleo del relato y el único en el que la narradora no cede la palabra, la voz del malogrado relator asoma, sin embargo, para decir: “No lo he dicho bien” (*Io non dissi bene*). El resto de las locuciones (el ofrecimiento de narrar el cuento tanto como las palabras que lo hacen callar) aparece en discurso directo, con sus correspondientes vocativos como marcas de diálogo. Esta pequeña ruptura consiga que nuestra atención se desvíe hacia ese relato que, según la narradora, “en verdad era en sí muy bello” (*la quale nel vero da sé era bellissima*) pero al cual no podemos acceder.

Siguiendo la línea del resto de las *novelle* de la sexta jornada, este cuento se plantea alrededor de un *motto*⁴ en el que triunfa el ingenio. Supone una reflexión sobre el acto de comunicar y enfatiza el valor de la comprensión: el caballero, “que por ventura era mucho mejor entendedor que narrador” (*il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore*), puede inferir el verdadero sentido de las palabras de Oretta, gracias a lo cual esta logra su cometido de que abandone su cuento.⁵

⁴ María Cristina Azuela (*Del “Decamerón” a las “Cent nouvelles nouvelles”*, 54 y ss.) examina este concepto en el Decamerón señalando que su autor le dedica dos jornadas completas (la primera y la sexta) y que en ellas elabora toda una teoría sobre su empleo. Luego describe: “Los *motti* se estructuran alrededor de un juego de palabras o de una respuesta aguda o ingeniosa. Evocan el desuso de la fuerza militar en una sociedad mercantil y urbana, donde la palabra constituye el arma todopoderosa que manipula las situaciones a favor de quien la sabe utilizar”.

⁵ Como suele ocurrir con los textos medievales, Boccaccio recupera su materia de una tradición literaria, sea oral o escrita.

El efecto performativo subrayado en el relato y que rige toda la jornada sexta se pone de relieve en diferentes niveles del *Decamerón*. Si el discurso es acto, dominarlo convenientemente puede resultar una herramienta provechosa capaz de modificar la realidad.

CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS

Hacia el siglo XIV, la noción de fortuna, que había regido prácticamente durante toda la Edad Media como una entidad que interviene en el destino humano —siempre bajo el ala de la providencia divina—,⁶ comenzó a sufrir una importante transformación; pasó a interactuar con una voluntad humana en su intento por construirse un destino individual. Es este un momento en el que las distintas fuerzas que gobiernan el mundo comienzan a entablar cierto diálogo con el obrar humano.

Aunque no todo depende de la voluntad y de la lucidez individuales, se trata de un periodo cultural que empieza a indagar hasta qué punto cada persona puede ser artífice de su propia vida y de alguna manera llegar a dominar las vicisitudes de la fortuna.

La experiencia religiosa ha entrado en crisis y la atención parece estar puesta mucho más en reflexiones filosóficas relacionadas con los cánones de la vida práctica y los límites de la experiencia que en cómo obtener la salvación eterna, es decir, cómo vivir esta

En específico encontramos el tópico del cuento de Filomena en el *Novellino*, número 89 (LXXXIX: De un juglar que comenzó un cuento que no se acababa nunca). El juglar contaba un relato interminable hasta que es interrumpido por un sirviente que desea irse a comer y le dice: “Este cuento te lo han enseñado en forma incompleta, pues no te han enseñado el final” (Consoli, *The Novellino or One Hundred Ancient Tales*, 117; traducción propia).

⁶ En la Edad Media sigue vigente la idea de *fatum* o hado (lo que acaece en el mundo terreno y de carácter fortuito o casual) heredada de la Antigüedad, aunque estará siempre sujeto a la providencia divina, cuyos efectos pueden interpretarse como índices de la salvación final. Para el tema de la fortuna en la Edad Media véase Frakes (*The Fate of Fortune in Middle Ages*).

vida mortal en la medida en que la inmortal aparece problematizada.

No obstante, algo imprevisible vino a desacomodar las piezas de este nuevo orden cuando, en 1348 la indómita peste hostigó a la sociedad europea, desafiando todo intento humano por subsistir y tomar el gobierno de la realidad. El *Decamerón* da cuenta de este fenómeno de choque tan particular. De un modo general, el texto de Boccaccio puede plantearse en los términos que siguen: frente al horror de la peste, un grupo de jóvenes se retira del mundo para contar historias. El acto mismo de narrar se convierte en la única alternativa válida frente a la realidad que acecha. El recurso de los jóvenes de refugiarse temporalmente en Santa María Novella bien puede interpretarse como una indicación concreta del rumbo que el texto se ha propuesto trazar.⁷

El *Decamerón* en su conjunto está ordenado como una larga serie de ejercicios orientados a un mismo objetivo: cómo enfrentar, mediante el uso de la palabra, diversas situaciones de la experiencia cotidiana. La comitiva de jóvenes se recluye para instruirse para tal fin. Así, conforma una sociedad paralela y se organiza en el ejercicio retórico cotidiano. Apelando a la razón, al ingenio y a técnicas argumentativas, se exponen y comentan diversos casos que permitan ilustrar cómo utilizar el discurso con la mayor eficacia; en definitiva, cómo convertir la palabra en acto. Desde esta perspectiva es posible visualizar los efectos inmediatos que esta herramienta, convenientemente empleada, puede producir: respuestas o engaños salvadores, defensa, consuelo, venganza o, simplemente, evasión a partir de la creación de mundos paralelos.

Podemos advertir esta perspectiva en los diferentes niveles que integran el *Decamerón*. Ya en el primer párrafo del proemio el autor identifica la palabra como un medio de salvación cuando nos dice: “Nella qual noia tanto rifrigerio già mi porsero i piacevoli

ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevolei consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto” (5) [En este dolor me procuraron entonces tanto alivio las gratas consideraciones de algún amigo y sus loables palabras que creo firmemente que gracias a ellas ha sido por lo que no he muerto (110)]. En el prólogo a la cuarta jornada, responde a los ataques de sus críticos narrando parte de un cuento y en la conclusión insiste en el efecto de consuelo que pretende alcanzar, con sus relatos, en su audiencia femenina.

De acuerdo con nuestra lectura, las jornadas del *Decamerón* están lejos de conformar un mero pasatiempo. Como cualquier método de adoctrinamiento, se hallan sujetas a reglas específicas y todo en ellas se organiza en función de la actividad esencial, que es narrar. No bien comienza la segunda jornada, Filomena, la reina, decide restringir los temas a tratar aclarando que *novelar* encierra placer y utilidad en proporciones iguales.

La interacción que se establece entre los enunciados de los personajes (réplicas de un cuento a otro, por ejemplo) acentúa el carácter circular y a la vez recíproco del proceso de ejercitación y aprendizaje que practica la compañía, la cual está presidida, como se sabe, cada día por un rey o reina diferente. Así como rotan las jerarquías (todos son reyes y súbditos en algún momento), rotan los roles narrativos: todos son productores y receptores de relatos, enunciadores y enunciatarios.

Según Marcel Janssens (“The internal reception”), en el *Decamerón* la finalidad didáctica que deriva de la estrategia del autor y de los narradores puede observarse principalmente en que las historias presentan la fuerza de convicción de un argumento, lo que puede verificarse, entre otros rasgos, por la extensa serie de verbos de intención persuasiva que preceden a cada uno de los cuentos cuando se explicita su finalidad: enseñar, demostrar, mostrar, probar, impresionar, predicar, brindar ejemplos, ilustrar, prevenir y sugerir. Como regla, los narradores definen la intención

⁷Téngase en cuenta que *novella* es en italiano precisamente la denominación genérica de los cuentos que integran el *Decamerón*.

de su cuento dentro del tema del día formulando una verdad general planteada de un modo abstracto, de la cual el relato proporciona un ejemplo particular.⁸ Al final, suele recordársele a la audiencia el significado simbólico al que se aludió.

Este esquema narrativo, rigurosamente respetado, dota a los cuentos de la fuerza de convicción de un argumento, insertos como están en un engranaje mayor que explicita su efecto o funcionalidad, aunque en ocasiones su propósito solo consista en divertir. Ejercitación y aprendizaje se combinan provechosamente en el acto de producir y recibir los cuentos. Se debe narrar conforme lo dicte una regla determinada, y respetar el tema propuesto para la jornada (incluso el papel de Dioneo encaja en la pauta establecida al “desobedecer”, previa autorización, la regla impartida y hacerlo siempre, ordenadamente, en el último turno), extrayendo de allí una verdad general y produciendo una pieza narrativa que funcione como advertencia y de la cual pueda extraerse una utilidad concreta para la vida real. Numerosas veces los narradores declaran que sus oyentes pueden darse cuenta, comprender, concluir o descubrir según la demostración del significado del caso. Conforme a tal propósito persuasivo, el auditorio podrá imitar y actuar paralelamente al mundo de las historias narradas. La lectura que propone Fernández Carmona (“La tradición lírico-narrativa”, 150 y ss.) asocia el pasaje de los personajes del marco desde la ciudad florentina, degradada por la peste, hacia un espacio de elevación y refinamiento espiritual en el cual se instalan y transforman, en sintonía con el recorrido que proponen los temas mismos sugeridos para los relatos. “Si en

los primeros cuentos de la jornada estamos ante un mundo degradado, en los últimos, se nos insiste en que se puede recuperar la *cortesía* u *honestidad* mediante “la palabra y la elocuencia cortés”. Así, pues, “de la misma manera en que los personajes de los relatos cambian por efecto de la palabra, los cuentos transforman también a los narradores del marco”.

Y es que, mediante las narraciones y por la construcción de mundo/s alternativo/s, el horror y la muerte se enfrentan desde el idílico paisaje del campo. Allí, hombres y mujeres se ejercitan sobre la compleja materia de la existencia social y desarrollan formas discursivas que los armarán para superar situaciones adversas. En el *Decamerón* (al igual que en las *Mil y una noches* donde literalmente la narración debe perpetuarse de manera indefinida para preservar la vida) la palabra es acto, salvación.

La amplitud discursiva que se pone de manifiesto a lo largo de toda la estructura narrativa incluye desde largos y elaborados discursos argumentativos (como los parlamentos de Lusca en VII, 9, o la larga arenga de Pampinea a toda la comitiva al comienzo de la primera jornada) hasta los *motti*, caracterizados por la simpleza y brevedad, enfatizando aspectos del lenguaje más ligados al ingenio y a la astucia que a la razón. Es notable cómo a la extensa lista de recursos y procedimientos puestos en juego en toda la colección, la burla y el engaño se suman como dos recursos lingüísticos más. Recordemos que se dedican dos jornadas completas a “estudiar” el procedimiento de la burla (jornadas séptima y octava) y que el engaño es el eje sobre el que se articulan varios relatos. Uno de los ejemplos más ilustrativos desde esta perspectiva es el cuento de micer Ciappelletto, quien gracias a su falsa confesión y habiendo sido “un pésimo hombre en vida, de muerto es reputado por santo”, cuento ciertamente paradigmático que inicia toda la serie del *Decamerón* (I, 1).

Cuando los integrantes de la brigada deciden regresar a Florencia, donde los esperan “otros placeres”, la peste parece haber quedado atrás. El camino que

⁸ Señalamos, en este sentido, la marcada influencia de la literatura ejemplar en el desarrollo de la novela corta. Dice al respecto Walter Pabst (*La novella corta*, 30): “Un rasgo esencial de la expresión literaria de la novela corta, también en la Edad Media, consiste en extraer el caso concreto y aislado de la masa de lo general, en ejercitarse mediante temas «dados», en exponer lo ejemplar del caso singular y en aducir ejemplos concretos para aseverar posibilidades y complicaciones posibles”.

nos invita a recorrer el *Decamerón* de la mano de sus cuentos es en realidad un camino hacia una virtud que no debe entenderse en un sentido moral, sino más bien como la capacidad humana de manejar la realidad. El gobierno de la palabra brinda asimismo la posibilidad de crear, por conducto de la literatura, mundos alternativos.

“Contar una historia sobre contar una historia” no sólo implica, en el caso de Boccaccio, el recurso a un marco para validar la ficción; el acto de relatar representado una y otra vez, a lo largo de las diez jornadas, encierra una reflexión profunda sobre los alcances de la palabra, y también, de manera implícita, plantea para la literatura, alcances que trascienden los aspectos didácticos o el mero fin de entretener o divertir. Estimada y explorada en toda su dimensión, la palabra se presenta en el *Decamerón* como el recurso que con mayor eficacia permite, a quien sabe utilizarla, sortear dificultades de toda índole para encaminarse en procurar la propia felicidad. La convivencia de diversos registros de lenguaje y la identificación de elementos de los distintos niveles de la narración amplía el espectro posible de usos discursivos: ya no se limita a un buen manejo del dispositivo retórico tradicional, sino que lo combina, en la situación adecuada, con recursos lingüísticos más ligados con el *performance* y el valor utilitario y comunicativo de la lengua. El énfasis puesto no tanto en el acto de narrar en sí sino en cómo hacerlo, y las circunstancias que rodean ese acto convierte las jornadas del *Decamerón* en una suerte de camino que funciona como una especie de *depuración*, un trayecto que se va concretando en la misma *exercitatio*.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

BRANCA, VITTORE (ed.), *Decameron*, Milán: Mondadori, 1992.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, MARÍA (ed.), *Decamerón*, Madrid: Cátedra, 1998.

CONSOLI, JOSEPH (ed.), *The Novellino or One Hundred Ancient Tales*, Nueva York: Garland, 1997.

Estudios

AZUELA BERNAL, MARÍA CRISTINA, *Del “Decamerón” a las “Cent nouvelles nouvelles”*, en *Relaciones y transgresiones en la “nouvelle” medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA, “Présence des instances du locuteur et de l’énonciateur dans les textes médiévaux”, en Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, section XII, 1988, pp. 470-479.

BLOOM, HAROLD, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York-San Diego-Londres: Harcourt Brace & Company, 1994.

BRANCA, VITTORE, “Bocaccio medieval”, en *Bocaccio y su época*, Madrid: Alianza, 1975, pp. 71-142. [Primera ed. *Boccaccio medievale*, Florencia, 1961].

CHICOTE, GLORIA, “La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *El Libro del conde Lucanor*, el *Decamerón* y *Cuentos de Canterbury*”, en Gloria Chicote (comp.); Lidia Amor y Florencia Calvo (eds.), *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el Occidente europeo siglos XIV a XVII*, Buenos Aires: Eudeba, 2006.

DOANE, ALGER N., BRAUN PASTERNAK, CAROL (eds.), *Vox intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

FERNÁNDEZ CARMONA, FERNANDO, “La tradición lírico-narrativa del marco del *Decamerón*”, en Juan M. Cacho Blecua, María Jesús Lacarra (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales III*, Zaragoza-Granada: Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, 2003.

- FERRANTE, J. M., "The Frame Characters of the *Decameron*: A Progression of Virtues", en *Romance Philology*, 19.2, 1965, pp. 212-226
- FILINICH, MARÍA ISABEL, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México: Plaza y Valdés Editores, 1997.
- FRAKES, JEROLD, *The Fate of Fortune in Early Middle Ages. The Boethian Tradition*, Leiden-Nueva York-København-Köln: E. J. Brill, 1988.
- GENETTE, GÉRARD, "Mode", en *Figures III*, París: Éditions du Seuil, 1972.
- GETTO, GIOVANNI, "La cornice e le componenti espressive del *Decameron*", en *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Turín: G. B. Petrini, 1958.
- HOLLANDER, ROBERT y COURTNEY CAHILL, "Day Ten of the *Decameron*: The Myth of Power", en *Studi sul Boccaccio* 23, 1995, pp. 113-170.
- JANSSENS, MARCEL, "The internal reception of the stories within the 'Decameron'", en *Boccaccio in Europe*, Leuven: Leuven University Press, 1977.
- PABST, WALTER, *La novella corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972.
- ROJAS, MARIO, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", en *Dispositio*, 5-6.15-16, 1977, pp. 19-55.
- TODOROV, TZVETAN, "Apéndice, Los hombres relatos", en *Gramática del Decamerón*, Madrid: Taller de Ediciones, 1973.
- USHER, JONATHAN, "Le rubriche del *Decameron*", en *Medioevo Romanzo*, 10.3, 1985, pp. 391-418.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.
- , *Essai de poétique médiévale*, París: Editions du Seuil, 2000.