

bre carta a Cangrande, y su posible aplicación a la lectura de la obra, a fin de advertir al lector de que pudiera muy bien encontrarse frente a un texto con unas posibilidades alegóricas o morales que, aunque cada vez ya menos discutidas, complican la lectura —y aumentan su interés— de manera notable.

Procede luego el editor a glosar la estructura física del texto, lo que proporciona una primera aproximación al contenido del mismo.

Para ilustración de lectores decididamente interesados, se nos hace luego una breve historia de la andadura no siempre fácil ni bien entendida de la obra de Dante en España hasta sus ediciones más recientes.

Finaliza el prólogo declarando brevemente qué criterios fundamentales ha seguido, tanto para la reconstrucción de las ediciones anteriores de la misma editorial como para la elaboración del abundante, aclaratorio y bien documentado aparato crítico.

Este prólogo obliga a iniciar ya la lectura del poema en la consciencia de abordar una de las cumbres de la literatura universal lo que, sin duda, estimula la curiosidad y una mayor atención respetuosa por parte de ese lector iniciático ideal.

Que, naturalmente, llegado a este punto, puede comenzar la lectura de la obra propiamente dicha. Traducción que —pese a ser poesía vertida a prosa— el profesor Chiclana ha enmendado hasta convertirla en una de las menos «traidoras» respecto al texto original, de modo que el añejo y sabroso castellano empleado por el traductor se saborea gustosamente y puede ser un aliciente añadido al interés del lector, que puede así paladear una aproximación más estética y, por tanto, más fiel a la alta poesía del original. Pensamos especialmente en los alumnos que, al empezar sus estudios de Filología, se ven en la necesidad de enfrentarse con textos medievales italianos sin tener todavía un conocimiento suficiente de la lengua italiana (y, salvo excepciones, tampoco del castellano). Esta traducción puede, y sin duda será, una facilidad para su acceso a esos textos medievales, pero también un estímulo para proponerse y conseguir saborearlos en su texto original, cuya belleza poética oculta inevitablemente la traducción, pero que también inevitablemente dejan traslucir el esmero y cuidado exquisito con los que se ha hecho, junto con el evidente amor por ese texto original que ha movido al impecable traductor a culminar tamaña empresa.

BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, edición crítica, traducción de María Hernández Esteban, Editorial Cátedra, colección «Letras Universales», Madrid 1994.

Ángel CHICLANA CARDONA

Se trata de la última traducción realizada en nuestra lengua, llevada a cabo con unos criterios que la hacen resaltar respecto de otras traducciones recientes, criterios que aportan modernidad a la lectura y comprensión de la obra (sin perder su puesto en el espacio temporal al que corresponde), al mismo tiempo que fresca en el goce lector que toda obra literaria ofrece y mucho más una perteneciente a este género, como claramente expresa Boccaccio en el proemio a su genial colección de cuentos.

Pero si valiosa es la traducción en sí misma, no menos importante es la erudita y útil introducción con que la autora de esta edición la acompaña, una generosa introducción de cien páginas en la que se nos lleva a tocar con la mano la cultura, el ambiente, el sistema de valores de la época de Boccaccio, al mismo tiempo que nos ofrece una clave de lectura para que un acercamiento a esta obra no sea simplemente un acto de divertimento, sino que podamos interpretar y valorar un determinado momento histórico y el entramado ético y social sobre el que reposa.

Quizás el primer acierto de esta Introducción resida en que nos inmerge en el mundo comercial y monetario de Florencia (así titula el primer epígrafe, «Florencia, 1252-1345»): una determinada situación política, el *comune*, fundamentada en el intercambio comercial y apoyada en la solidez del florín de oro de 24 quilates (acuñado en la primera de las fechas citadas). Con la reinstauración del comercio y del intercambio en los mercados europeos y la apoyatura que los incipientes estados modernos encuentran en la existencia y la circulación de una moneda fuerte comienza la aparición y la consiguiente adquisición de poder de una nueva clase social que sustituirá el predominio de la nobleza feudal: la burguesía. Esta clase social no sólo habrá de sustituir al sistema político de la obsoleta aristocracia, sino que necesitará apoyarse y justificarse en un nuevo código ético, con sus consiguientes manifestaciones estéticas que se reflejan en todas las actividades artísticas y especialmente en las literarias. Unos nuevos protagonistas van a convivir con los héroes caballerescos (más tarde terminarán por suplantarlos) y un nuevo tipo de relaciones va a sustituir al código cortesano. Las relaciones humanas, que nunca habrán dejado de manifestarse en lo más primitivo y visceral que caracteriza al hombre, a partir del acceso al poder de la nueva clase social, van a establecer, sin vergüenza y sin hipocresía, el nuevo sistema de valores en el que se fundamentan y con el que se identifican.

La segunda de las fechas indicadas en este primer epígrafe (1345) marca el primer fracaso, la primera bancarota de estos comienzos de un sistema capitalista, en el sentido moderno de la palabra. El hundimiento de todo un sistema de valores arrastra consigo el optimismo, la forma de vida, la alegría y la estructura de las relaciones humanas a que había dado lugar ese sistema. A ello, muy afortunadamente (históricamente hablando), se añade la famosa epidemia de peste de 1348, que asolará juntamente con Europa a la floreciente Florencia; la ciudad toscana perderá, junto con un gran número de sus habitantes, su empuje, sus riquezas, su capacidad de decisión y de influencia.

Desde esta perspectiva, somera pero claramente explicada por la profesora Hernández Esteban, se nos lleva a la lectura de la obra maestra de Boccaccio en una clave que, sin dejar de ser literaria (y yo diría eminentemente literaria), tiene mucho de simbólico: la estructura ideológica, la caracterización de los personajes, las relaciones sociales que nos ofrece el *Decamerón* son un intento de rehabilitación, de salvación y rescate, de todo cuanto había significado y de todo cuanto tenía de «moderno» la feliz etapa que terminaba o, por lo menos, se tambaleaba con la crisis de 1345-1348.

La trayectoria vital del padre de Boccaccio (y, naturalmente, hasta cierto punto también la de nuestro autor) es clara metáfora de esta parcela de la historia, y así nos

la presenta la autora de esta edición. La vida de Boccaccio es una mezcla de la educación burguesa de Florencia y del refinamiento de la corte napolitana. O, mejor dicho, a la ensoñación aristocrática y optimista de su juventud, vivida en la corte del rey Roberto de Nápoles, se impondrá la descorazonadora realidad de la vuelta a la decaída Florencia. A los amores, el alejamiento. A la tranquilidad ideológica, la incertidumbre.

Gran acierto de la profesora Hernández Esteban es presentar esta realidad (y reflexión) vital no en los meros datos biográficos, sino en un análisis, no por necesariamente esquemático menos valioso y certero, de la obra de nuestro autor hasta su culminación en el título que figura entre los grandes de la literatura universal, el *Decamerón*. Para ello nos acompaña en el análisis de la multiforme y voluminosa creación literaria de Giovanni Boccaccio. Con el análisis de cada una de estas obras, vamos subiendo uno a uno los peldaños que nos colocarán en situación y conocimientos suficientes para comprender, entre las múltiples claves de lectura que se han utilizado para la del *Decamerón*, los muchos sentidos ocultos que hay tras la redacción física de toda obra literaria genial. Y este proceso de información-formación del lector lo lleva a cabo a través de un concienzudo análisis del «punto de vista» del autor como componente de su técnica narrativa en un muy interesante *crescendo* que se va dando, desde la *Caccia di Diana* hasta la obra objeto de esta edición, a través de un continuo «estímulo biográfico» (el *Filostrato*, el *Filocolo*, etc), enmarcando perfectamente biografía, ficción y nivel de los receptores a los que va dirigida la obra completa de Boccaccio.

Todo esto sin olvidar un componente fundamental, sin el que no podríamos entender ni al autor ni a su obra: partiendo de la formación oficial, erudita o académica (?) de Boccaccio (como queramos llamarla), vamos pasando desde una retórica medieval, sobrada de erudición, hasta una obra de elaboración personal, desde el uso del mito a la «inversión de mitos», a la desmitificación de historias, etc., tratando siempre de reconducir lo literario a lo vital», como se nos dice en la página 21 de la Introducción: Boccaccio pone su erudición típicamente medieval al servicio de la nueva cultura laica y burguesa.

Como ya hemos apuntado anteriormente, organiza la producción boccacciana de acuerdo con las dos etapas fundamentales de la vida del gran italiano, la napolitana y la florentina, y así, va proponiendo una lectura contrastiva entre títulos como la *Caccia* y la *Comedia delle ninfe fiorentine*. Ya esta última obra, conocida como *Ninfale d'Ameto*, nos adelanta la estructura de lo que va a ser el *Decamerón*. Incluso los relatos de las siete ninfas están tomados «de la crónica escandalosa ciudadana» (pág. 24), rompiendo no ya con el obligado didactismo de la preceptiva literaria medieval, sino ofreciendo como tema y pretexto de la creación literaria lo anecdótico, lo circunstancial, lo individual y no extrapolable (por lo menos, hasta entonces) a niveles universales y, por lo tanto, ejemplares. En otras palabras: ofreciendo lo simplemente vital como motivo, tema y razón de ser de la obra literaria. Esa misma autenticidad humana o sinceridad biográfica se manifiesta cada vez con mayor intensidad en su obra (quizás, como señala la profesora Hernández Esteban con la excep-

ción de la *Amorosa visione*, hasta llegar a la modernidad introspectiva de la *Elegia di madonna Fiammetta*. Todo ello acompañado de un proceso de pérdida de la sobrecarga cultural propia del retoricismo didáctico medieval, que va siendo paulatinamente sustituida por un mayor acercamiento a la vida y a la realidad cotidiana. Los personajes van dejando de ser prototipos más o menos ejemplares para convertirse en personas. Hay un cierto distanciamiento entre la erudición, expresada con criterios eclesiásticos y en latín, y la creación espontánea surgida de la observación y expresada en italiano. Producción esta última que en títulos como *Caccia*, *Ameto* y *Fiammetta*, podemos decir que está inspirada en el amor. El amor como fuerza vital, natural justificadora de la vida alegre. Un amor que, en su concreción, aparece preocupado de todas las consideraciones a que podría llevarnos su abstracción.

Con esta introducción, amplia, clarísima en su presentación, precisa en el análisis de circunstancias, ideas y medios expresivos, la autora nos deja preparados para enfrentarnos con la obra objeto de la edición y del laborioso resultado de su atractiva traducción.

La obra cumbre de Boccaccio, como paradigma que es del género narrativo, nos viene presentada por la profesora Hernández Esteban desde el análisis de su técnica narratológica, pero sin imponernos un punto de vista más o menos «oficializado» por los numerosos críticos que han estudiado el *Decamerón* (sobre todo italianos), sino invitándonos abiertamente a un acercamiento individual a la lectura. Eso sí: poniendo de relieve (tanto en la materialidad de la traducción como en las numerosos y oportunas notas que la acompañan) la novedad estructural que supone el *Decamerón* y «la absoluta perfección técnica narrativa» de la obra. Para ello nos propone el análisis de los 3 niveles de comunicación: el autor cuenta a las lectoras (a las que dirige el libro) lo que unos narradores se cuentan entre sí (personajes del *Decamerón*, pero que desde el momento en que son los narradores de unos cuentos que, a su vez, Boccaccio va a narrar a sus lectoras, adquieren vida; es decir, son testigos directos o de oídas de algo que realmente ha ocurrido en un tiempo y un espacio relativamente cercano). Con el procedimiento de estos 3 niveles narrativos, la obra de Boccaccio deja de pertenecer al tradicional mundo de los *exempla* para convertirse en página real de un mundo real. No es el carácter didáctico o ejemplar (?) de los cuentos lo que interesa, sino el cuento en sí, el argumento, lo que ocurre o ha ocurrido. En este sentido, podemos empezar a hablar (con todas las salvedades que queramos) del nacimiento de la novela moderna. Por medio de esta *narración de una narración*, lo narrado en último lugar se convierte en hecho vivo, en acción. Como dice la autora, «el relato se desliza hacia la representación, hacia la escenificación»; en otras palabras en su actuación en vivo ante los ojos de los espectadores-lectores.

Con este útil instrumental crítico nos invita a diversas lecturas de *Decamerón*. Sin dejar de ser la epopeya de los comerciantes, el *Decamerón* es, sin duda alguna, un libro feminista, un libro de denuncia de la situación de la mujer. Antes hemos dicho que paulatinamente el autor va abandonando la erudición latina «oficial» y sustituyéndola por la observación de la realidad (italiana y expresada en italiano); ahora añadimos que la erudición oficial es por definición conservadora y que la realidad

está viva y se impone según sus propias leyes, si es necesario, contra las leyes establecidas. La tradición misógina y antiuxoria seguirá alimentando la literatura todavía durante muchos siglos (el mismo Boccaccio es autor de un *Corbaccio* en esta misma línea), pero esta obra que analizamos poco debe a la tradición; mejor dicho, es el comienzo o primer eslabón de una nueva cadena.

De la misma manera, la autora nos ofrece una serie de reflexiones que nos permite ver el *Decamerón* como una alternativa polémica a la vida ascética, tanto cuando la presenta parodiándola, como en el cuento de ser Ciappelletto, como cuando invierte los términos morales sobre los que se asienta el ascetismo y concede el triunfo a los infractores del código moral de la Iglesia. ¿Representa el *Decamerón* un programa consciente de subversión de los valores tradicionales?. Probablemente no; sería pedir demasiado de la cronología vital de Boccaccio y sería exigir demasiado a la «modernidad» del autor. Modernidad que, en determinados aspectos, le atribuye la crítica moderna. Como toda obra genial, *el Decamerón* ha ido ofreciendo una clave de lectura a cada uno de los siglos que han transcurrido desde el momento en que se escribió. Todos ellos valiosos, pero todos ellos sujetos, a su vez, a nuevas reflexiones críticas. Y esperamos que así siga ocurriendo durante los siglos venideros; porque, de lo que sí estamos seguros, es de que el *Decamerón* seguirá siendo objeto de ediciones, interpretaciones y nuevos enfoques críticos por los siglos de los siglos.

Hemos dejado para el final de esta reseña un rápido análisis (no permite un más amplio tratamiento el espacio de que disponemos) del hecho concreto de la traducción. Es difícil enfrentarse con una nueva traducción de una obra tan traducida (incluso en los últimos años) sin caer en un mimetismo inconsciente, en una aceptación de los aciertos de los más recientes traductores, en un abandono de la rigurosidad crítica ante problemas arduos que, aparentemente, quedan más o menos resueltos por los últimos traductores. No es este el caso de la profesora Hernández Esteban. Su traducción es el fruto de una elaboración personal *ab initio* de la problemática que ofrecía el texto. No desconoce los aciertos anteriores, pero no los acepta a ojos cerrados y se enfrenta con el original desde la «inocencia» de una primera lectura. Inocencia que, no hace falta decirlo, está reñida con su profundo conocimiento de la obra, el autor, la época.¹ Inocencia consciente, pues.

Ardua labor la traducción, sobre todo si, como hace la autora, rechaza la traducción libre para atarse a la fidelidad absoluta al original. ¿Renunciando a la vivacidad y la inmediatez que ya se da en el texto de Boccaccio? Todo lo contrario: se trata de una traducción que nos ofrece aquella frescura prístina, sin renunciar a la comprensión actualizada por parte de un lector moderno. En otras palabras, la eru-

¹ La profesora Hernández Esteban ya se había acercado con anterioridad al análisis de la técnica narrativa de Boccaccio. Cfr. sus «Esquemas narrativos del Filocolo», *Filología Moderna*, XV, 1975; «Lecturas del relato de Griselda», *Rivista di Letteratura italiana*, IX, 1991; o su aportación a *El relato intercalado*, 1992, obra colectiva a la que contribuye con su capítulo «El juego de la inserción en el Decamerón».

dición de la traductora, su conocimiento del contexto cultural de la obra que está traduciendo, le permite darnos en un lenguaje de hoy todo el sistema de valores que representa aquel lenguaje de ayer, teniendo en cuenta, además, los diferentes estilos, registros, intenciones éticas o estéticas con los que Boccaccio va perfilando sus narraciones y sus retratos. No hay un solo estilo en el *Decamerón*, no hay una sola voluntad estilística, sino varias, como vario es el mundo que retrata Boccaccio. Pues bien, en este sentido, la traductora ha sabido darnos ese vario y multiforme vehículo lingüístico, traduciéndolo (y a eso sí que llamo yo traducir) a nuestra lengua de hoy. No se trata de una simple actualización (lo que podría ser una traición al texto original) en la que se salvaría, a lo sumo, la superficialidad de lo argumental, sino de una puesta en el lenguaje de hoy de lo que ideológica y axiológicamente decía Boccaccio en su tiempo y sobre su tiempo. La complicación sintáctica del original de Boccaccio no es debida a los titubeos de una lengua que empieza a dar sus primeros pasos tambaleantes en prosa; Boccaccio es ya un experto maestro de su instrumento lingüístico y su sintaxis (latinizante, sí, pero no por inexperiencia) es conscientemente producto de su intención, de su estilo.

Si alguna dificultad podía quedar planteada a un lector moderno no especializado, tan alejado de la sensibilidad, la realidad histórica o el sistema de valores coetáneo del autor, el abundante y preciso material crítico que acompaña al texto, en forma de notas, facilita y enriquece la lectura. En otras palabras, esta edición pone al alcance de todos, eruditos, especialistas o simple lector curioso, una deliciosa obra, no exenta en su materialidad textual de numerosas dificultades.

ECO, Umberto: *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994.

Gloria GUIDOTTI

In una delle piú strategiche delle posizioni testuali, proprio all'inizio (paratesto a parte), il romanzo di Eco inizia con la citazione di chi dice di credere d'essere l'unico uomo che abbia fatto naufragio su di una nave deserta. Le prime parole del testo sono: «Eppure m'inorgogolisco della mia umiliazione, e poiché a tal privilegio son condannato, quasi godo di un'abborrita salvezza: sono (...)». Dopo la citazione, marcata tipograficamente perché sia considerata tale, si è obbligati a riflettere su un «Cosí, con impenitente concettosità, Roberto de la Grive, presumibilmente tra il luglio e l'agosto del 1643». Una Voce narrante ci dà riferimenti precisi su un chi, un quando e un come: è una delle prime delle numerose istruzioni di lettura del quadro culturale in cui va inserito il romanzo, o del periodo storico nel quale si vuole si creda siano state scritte le lettere (poi diario, poi romanzo) di un «naufrago».

Un narratore anonimo che parla in prima persona si presenta come chi ha fisicamente trascritto e interpretato ciò che stiamo leggendo come accaduto a Roberto de la Grive, e impersona l'autore modello o, se si preferisce, è l'autore modello che parla attraverso Roberto, o attraverso di questi possiamo e dobbiamo cogliere la strategia del primo.