

De Boccaccio a Pasolini: análisis comparativo de la adaptación de Pasolini del cuento IV, 5 del *Decameron*¹

David HIDALGO RAMOS*
Universidad Complutense de Madrid
dhidalgoramos@gmail.com

RESUMEN

Se analizan aquí algunos aspectos de la adaptación cinematográfica que Pier Paolo Pasolini realizó en los años setenta sobre el *Decameron* de Boccaccio. Para ello se parte de unos breves apuntes teóricos sobre lo que la semiótica postula en torno a la traducción, y en especial el lingüista Roman Jakobson, que pone de manifiesto la adaptación cinematográfica de un texto como una transmutación o traducción de signos. Con estas referencias metodológicas, analizaremos el fragmento del film en el que se nos muestra el cuento quinto de la jornada cuarta, que tiene por protagonista a Lisabetta da Messina.

Palabras clave: Pasolini, adaptación, *Decameron*, intersemiótica.

From Boccaccio to Pasolini: comparative analysis of Pasolini's adaptation of *Decameron's* tale in IV, 5

ABSTRACT

This article hopes to analyze the screen version that Pier Paolo Pasolini did in the 70's about Boccaccio's book *Il Decameron*. To that we use a few theoretical notes about what semiotics says on traduction, basing on the ideas of the linguist Roman Jakobson; expressing the screen version of a text like a transmutation or a signs' traduction. Once we had considered this point, we will analyze the passage in the film where it is shown the fifth tail in the fourth day, which has as main character Lisabetta da Messina.

Key words: Pasolini, screen version, *Decameron*, intersemiotics.

¹ Estas páginas son el resultado de un seminario sobre análisis de textos literarios medievales desarrollado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en el curso 2009-2010, bajo la orientación de la profesora María Hernández Esteban.

* David Hidalgo Ramos. Contacto postal: c/ Pilarica, 89, 3º A; 28026 Madrid.

Más de seis siglos son los que separan la obra de G. Boccaccio de la adaptación cinematográfica homónima de Pier Paolo Pasolini. Con esta película, Pasolini inicia su “Trilogía de la Vida”² con resultados bastante polémicos por el alto contenido erótico –casi rozando lo pornográfico– de su obra.

La tarea que quiero llevar a cabo es la comparación, lo más detallada posible, destacando los signos que utiliza Pasolini interpretando a Boccaccio, del cuento de Lisabetta da Messina (*Decameron* IV, 5). Para ello, recurriremos a la semiótica, en concreto a la teoría de las traducciones de Jakobson para analizar algunos aspectos del sistema de traducción del texto medieval al film contemporáneo.

Roman Jakobson distingue diferentes tipos de traducción³, a saber: interlingüística, intralingüística e intersemiótica. El primer tipo, la interlingüística, se refiere a la traducción propiamente dicha, cuando se traduce un texto de una lengua a otra, en palabras de Jakobson: “una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua”. La traducción intralingüística la define como la interpretación de signos verbales dentro de una misma lengua, como por ejemplo una metáfora. Por último, es la traducción intersemiótica –propuso también llamarla *transmutación*– la que más nos interesa, ya que con esta denominación alude a la interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal, como por ejemplo el cine.

Conceptos antónimos de la transmutación, como la écfrasis, la descripción de algo visual, es decir, el paso de un signo no verbal a otro verbal, también se dan en el cine, más concretamente en las películas de DVD que incluyen la audiodescripción para personas invidentes. También en la parasinonimia, como apunta Eco (2009: 292-293) se maneja un signo, por ejemplo, gestual, que se traduce a un signo verbal; pongamos por caso a un niño que nos señala un roble, y nosotros le responderemos *árbol*⁴. Lo mismo ocurriría con un signo verbal hacia un signo no verbal, lo que se acercaría más a nuestra transmutación, como por ejemplo si alguien me pregunta qué es un zorro y yo le dibujo el animal.

La transmutación es, entonces, el paso de la obra literaria al cine; la conversión supuestamente más fiable posible de un texto verbal a un sistema semiótico de imágenes, tarea nada sencilla si tenemos en cuenta las “adaptaciones” que se realizan hoy en día sobre algunas novelas. Aún así hay que tener en cuenta la multitud de signos de un texto que una imagen es incapaz de traducir.

² La “Trilogía de la Vida” está formada por un tríptico cinematográfico donde se engloban tres títulos con una estructura similar (recopilaciones de cuentos). La forman: *Il Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972 e *Il fiore delle mille e una notte*, 1974.

³ Véase el trabajo de Roman Jakobson «On linguistic aspects of translation», en *On Translation*, ed. Reuben A. Bower, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239. Citado en Eco, Umberto (2009: 292-293), con el título «Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción».

⁴ Lo que Eco nos señala aquí es que mostramos un individuo de la misma especie para enseñar no el nombre del individuo –roble– sino el de la especie –árbol–, así el niño generalizará un referente para reconocer en el futuro otros individuos –haya, boj, encina–.

Para valorar la transmutación de este caso, debemos entender antes los signos mínimos con significado utilizados en cada uno de los sistemas. Por ejemplo, sabemos que el signo mínimo con significado propio en el teatro es la escena, ya que ni el acto –representa generalmente un cambio de espacio, de tiempo o un cambio espacio-temporal– ni el cuadro –división opcional muy utilizada a principios del siglo XX en España en los libretos de zarzuela y que simbolizan cambios espaciales– contienen por sí solos, no un significado mínimo, sino más bien medio; el signo con significado máximo lo ofrecería la obra. Pero en la narrativa del *Decameron*, ¿cuál es ese signo mínimo? Para desentrañarlo debemos recurrir a su estructura.

Para el análisis del intrincado sistema estructural y su tan complejo método narratológico, seguiré lo señalado por María Hernández Esteban (2001: 236-259). El libro presenta una jerarquía de diferentes marcos o estratos relacionados entre sí, un enorme sistema especular que refleja información y/u opiniones sobre las diferentes historias relatadas y que podemos diferenciar en tres grandes estratos: marco del autor, que correspondería a aquel espacio que Boccaccio se reserva para advertir a las lectoras en el *Proemio*, opinar, por ejemplo, en la *Introducción a IV*, o reflexionar en la *Conclusión*; marco de los narradores, que yo llamaré **realidad A**, es el encargado de ambientar la situación de la obra, la descripción de la peste que obliga a los diez jóvenes a retirarse, el encuentro entre ellos y el modo en que comienzan a relatar los diferentes cuentos que conforman el *Decameron* y el marco de los cuentos. Es este último marco el fundamental en la obra, a su vez formado por una serie de estratos menores. María Hernández Esteban (2001: 254) apunta cómo el códice autógrafo Hamilton 90 de la Biblioteca de Berlín está pensado por el autor con esta distinción estructural, marcado por Boccaccio por el distinto formato, tamaño y color de las capitulares. Distinguimos dentro del espacio de los cuentos diferentes estratos como las rúbricas, o síntesis argumentales del propio autor. A éstas les sigue una digresión sobre cómo han reaccionado los jóvenes al cuento anterior, incluyendo cómo inicia el narrador de turno el próximo cuento. Con esta transición se presenta y se abre el cuento, llegando al núcleo del relato o **realidad B**.

Llegados a este punto, podemos decir que los signos con significado utilizados estructuralmente en el *Decameron* son los diferentes marcos, cada uno con un grado de significación, pero el que posee significado mínimo, en nuestro caso según la visión de Pasolini, es, en conclusión, la realidad B o relato propiamente dicho.

Pero, ¿cuál es la unidad mínima y básica del sistema semiótico del cine? Desde Yuri M. Lotman hasta el mismo Pasolini se ha reflexionado sobre el intrincado lenguaje filmico, intentando desvelar cuáles son sus componentes y el potencial expresivo de éstos. El **plano** ha sido considerado por Lotman (1973) como la unidad básica del lenguaje cinematográfico; pero a su vez tiene un sentido doble: segmentación –el cine está fraccionado en planos, adquiriendo éstos la libertad de las construcciones de palabras ya que puede combinarse con otros planos o ser

empleado en un sentido metafórico— y corresponde a la medida del *cronotopo* cinematográfico. Es el plano el responsable en marcar un espacio-tiempo determinado y tiene, por tanto, significado propio; porta información y construye no sólo el espacio de la narración, sino su temporalidad.

Pero justamente esa es la razón de su complejidad, el hecho de que esta unidad del lenguaje filmico básica contenga un significado propio lo delimita por tres partes: en perímetro, por los bordes de la pantalla; por su volumen plano y por su sucesión en una línea secuencial. Pero esta triple limitación concebida por Lotman (1973 [1979: 147]) conlleva una reflexión por lo que tiene de comparación con la realidad. El lenguaje filmico es fragmentario, es decir, para reproducir una imagen visual y móvil, se sirve de fragmentos ofreciendo así diferentes aspectos, bien para el que realiza el film, que los concibe como planos que tras un montaje quedará unificado en una secuencia, bien para un espectador que lo concebirá como una sucesión de trozos de imágenes que, a pesar de los cambios que se producen dentro del plano, formarán un todo único. Pero pese a la similitud entre la realidad y la pantalla existe una diferencia importante, la línea cronológica es continua en la realidad, mientras que el cine nos muestra un flujo “interrumpido” que formará espesuras de transición unidas con las *acciones-ligantes*. Por ejemplo, si observamos un primer plano de una mujer aterrada, con los ojos muy abiertos en la penumbra y que de repente una cortina de luz la ilumina casi cegándola mientras una sombra antropomorfa la cubre parcialmente y a continuación, en otro plano, se alza una mano enguantada empuñando un cuchillo, nuestra *rejilla de interpretación*, como apunta Lotman (1973 [1979: 160]), se superpone a lo que vemos y se traduce como: la mujer estaba escondida, temerosa de que el asesino la encontrase. El asesino ha abierto la puerta y la va a matar.

Existen diferentes tipos de planos, ya sea un plano fijo⁵, como por ejemplo la contemplación de un paisaje estático —o, muy utilizado por Pasolini, la contemplación de una mirada—; fijo complementado, es decir una contemplación estática con juego de zoom. Se puede recurrir a una contemplación plano secuencia⁶, imagen en movimiento de una contemplación espacial. Un ejemplo de plano secuencia que todos conocemos es el famoso fragmento histórico del asesinato del presidente norteamericano John F. Kennedy (Pasolini 1972 [2006: 83 y ss.]), en el que el objetivo sigue de forma continua el descapotable en el que

⁵ El plano fijo es el encuadre básico y más primitivo de la lingüística cinematográfica. Claro origen del cine mudo es todo un referente en directores contemporáneos como M. Haneke (*Funny Games, La pianiste*) o D. Lynch (*Mulholland Drive, Twin peaks, Eraserhead*).

⁶ La diferencia fundamental entre un plano fijo y un plano secuencia es el movimiento de la cámara en este último, lo que nos muestra una sucesión espacial. Aún así, no tiene por qué eliminarse el movimiento espacial de un plano fijo, como ocurre en los planos de *Mulholland Drive* de David Lynch donde se muestra el avance de un automóvil desde la perspectiva inmóvil, y por tanto fija, del conductor.

viajaban el presidente y Jacqueline Bouvier Kennedy en el momento del magnicidio. Un plano secuencia también puede ser complementado, una contemplación secuencial con juego de zoom; todo esto es lo que hace del lenguaje filmico un enorme sistema semiótico lleno de recursos narratológicos.

Cabe destacar que en el arte cinematográfico, en concreto en la base de su lenguaje, está nuestra percepción del mundo que nos rodea. Lotman precisa:

[El cine] pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época. Esas características ponen al film en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto filmico y que dan origen a toda una serie de significaciones que para el hombre contemporáneo y para el historiador son a veces más esenciales que los problemas estrictamente estéticos (Lotman 1973 [1979: 61]).

Ahora bien, Pier Paolo Pasolini, como teórico de su materia, reflexionará al igual que Lotman sobre el lenguaje filmico (Pasolini 1966 [1969: 11]). El ensayo de Pasolini nace como réplica a los estudios del teórico francés Christian Metz, quien relacionó las teorías lingüísticas de Saussure con el lenguaje cinematográfico. Pasolini establece la unidad de la «cinelengua» en los diferentes objetos reales – llamados por él *cinémas* por analogía con fonema– que componen un encuadre. El encuadre es entendido como el monema esencial, la imagen o “golpe de ojo” de la que se compone un plano. Lo ejemplifica de la siguiente manera:

Por muy detalle que sea el encuadre se trata siempre de diferentes objetos o formas de actos reales.

Si encuadro el primer plano de un hombre que habla, y detrás entreveo libros, una pizarra, un trozo de mapa, etc., no puedo decir que dicho encuadre sea la unidad mínima de mi discurso cinematográfico: porque si excluyo a uno u otro de los objetos reales del encuadre, cambio el encuadre en cuanto significante (Pasolini 1966 [1969:17]).

Expuestos de esta manera los diferentes signos mínimos con significado propio – el núcleo del relato o realidad B en el *Decameron* y el plano en el lenguaje cinematográfico– podemos tratar de analizar la traducción intersemiótica llevada a cabo por Pasolini, tanto como director, como guionista y como escritor-creador. Aún así, hay que tener en cuenta que no estamos enumerando todos los signos internos del relato de Boccaccio, pero sí tendremos en cuenta algunos de los que más destacan en la simbología decameroniana –la cabeza de Lorenzo, el tiesto de albahaca, su aparición en sueños, las lágrimas de Lisabetta, sus silencios, etc.–.

Aunque ya es bien sabido el argumento del relato que tratamos, hagamos antes una pequeña síntesis: Lisabetta es una joven hermosa que está, aún soltera, bajo la tutela de sus tres hermanos mayores, herederos de un negocio comercial. Reprimida por sus hermanos, Lisabetta está cohibida de su libertad tanto amorosa como social.

Se enamora de Lorenzo, un joven a cargo de los negocios de los hermanos y llevan en secreto una relación hasta que es descubierta por uno de los hermanos. Ante el agravio deshonoroso, pues es una unión socialmente desigual que no ha sido pactada por ellos, los hermanos deciden matar a Lorenzo en secreto, llevándosele lejos, al campo, con la excusa del descanso. Allí lo matan y lo entierran. Lisabetta, que es visitada en sueños por el espíritu de Lorenzo, decide acudir, desconsolada y entristecida por su ausencia, al lugar que éste le ha mostrado en sueños. Tras desenterrar el cadáver de su amante y no poder darle un entierro digno, con tremenda sangre fría lo decapita y oculta su cabeza en un tiesto donde plantará «basilico» –albahaca–, planta utilizada como especia en la gastronomía italiana. Cada día, sumida en la depresión, llora sobre el tiesto que cuida con locura, regando así la planta. Sus hermanos, extrañados ante tanta atención a la maceta, descubren la cabeza oculta; se deshacen de ella y huyen de la ciudad, abandonan a Lisabetta y la condenan así a morir de tristeza.

Para dar comienzo al análisis del fragmento de Pasolini, aclararé que voy a intentar seguir un orden estricto y estructurado por escenas en la medida de lo posible. Asimismo y tratando de incorporar la teoría expuesta, incluiré el tiempo del metraje que ocupa el fragmento de cada escena dentro de la película, las escenas, los diferentes encuadres y los planos utilizados, así como algún extracto del guión cuando sea oportuno.

1: 10'20" Escena I

Encuadre 1. Plano secuencia. Comienza la imagen desde el interior de la alcoba de Lisabetta, que llamaré espacio_{1a}, enfocando en primer lugar la ventana⁷, en cuyo alféizar descansan dos macetas. Observamos el lecho de ésta, donde reposan los enamorados, mirándose en silencio.

Encuadre 2. Plano fijo. Lorenzo, tras ser besado, se calza y se viste para marcharse, pues se hace de día:

Lisabetta: Quédate un poco más.

Lorenzo: Lisabetta, tengo que irme. Ya es de día.

Lisabetta: Quédate, Lorenzo.

Lisabetta: Ya me gustaría a mí.

⁷ Pasolini plantea el relato como un concepto nietzscheano de eterno retorno de lo mismo, estableciendo como primera y última imagen de la historia la ventana vista desde el interior, símbolo de la libertad reprimida de Lisabetta, símbolo también de la intimidad de ésta con su amante, aquel lugar donde se podrá dar la unión de los dos enamorados, incluso estando muerto Lorenzo, pues será en esa ventana donde Lisabetta coloque el tiesto con la cabeza oculta de Lorenzo y allí será donde la venerará y llorará por su ausencia.

1: 11' 14" Escena II

Encuadre 1. Plano fijo / plano secuencia. Se nos muestra la habitación de los hermanos, donde dos de ellos duermen. La cámara se detiene intencionalmente en el hueco vacío de la cama, mostrando la ausencia del tercer hermano.

1: 11' 30" Escena III

Encuadres 1 y 2. Plano secuencia. El tercero de los hermanos mantiene relaciones sexuales en el momento en que escucha a Lisabetta y a Lorenzo que se despiden con un beso. Este encuadre significativo muestra la diferencia abismal de represión de la libertad: graduando esta represión en una escala, tendríamos así a los hermanos en el valor mínimo, o lo que es lo mismo, en la libertad máxima, mientras que Lisabetta ocuparía el otro extremo de gradación con la represión máxima o la ausencia de libertad.

Encuadre 4. Plano fijo. Comienza con este encuadre el amplio abanico de miradas y sonrisas que los amantes se dedicarán a lo largo del relato filmico.

1: 12' 28" Escena IV

Encuadre 1. Plano fijo / plano secuencia. Entra en el dormitorio de los hermanos el tercero que faltaba, escandalizado y despertándoles:

Hermano 1: ¡Eh! ¡Hermanos! ¡Hermanos! Levantaos.

Hermano 2: ¿Qué pasa?

Hermano 1: Nuestra hermana Lisabetta ha estado con el mozo siciliano. Lo he visto con mis propios ojos cuando salía de su cuarto, desnudo.

Hermano 3: (*Gritando*) Yo la mato, yo la... ¡Maldita sea! ¡Yo la mato, yo la...!

[...]

Hermano 2: Hagamos como si no supiéramos nada. Si hacemos algo ahora nos comprometemos y se sabrá nuestra deshonra. Esperaremos al momento oportuno.

De esta forma transmuta Pasolini el signo de deshonra con los gritos desgarradores, haciendo ver al espectador el verdadero dolor que supone este concepto en la época medieval. Planean de esta forma la venganza ante lo que ellos consideran una traición por la diferencia de clases sociales entre Lorenzo y su hermana.

1: 13' 35" Escena V

Encuadre 1. Plano secuencia. Se enfoca el espacio que vamos a reconocer como la ciudad de Messina⁸, lo único que Pasolini nos va a mostrar y que llamaré

⁸ En cuanto a la ambientación en el espacio y tiempo de la acción, que se precisa en el texto del *Decameron*, no podemos suponerla de igual modo en un sistema de imágenes, cosa que resuelve

espacio₁. Desde los ojos de Lisabetta, que observa el ajeteo del almacén desde su alcoba, se ve a Lorenzo cargando sacos⁹.

Encuadre 2. Plano fijo / plano secuencia. Lorenzo se detiene, con la carga a su espalda, y mira a su amante, sonriente. Aprovechan este momento –Pasolini intenta mostrar una excusa del momento detonante de la venganza– los hermanos para instar a Lorenzo a que deje el trabajo y les acompañe. En esta misma escena, encuadre 5, Lorenzo vuelve a mirar a Lisabetta, dedicando una última mirada antes del asesinato de éste. Más que una traición al texto original podría valorarse como un matiz narrativo, una especie de pista al espectador de que los jóvenes no se van a volver a mirar el uno al otro, al menos estando Lorenzo vivo.

1: 14'56" Escena VI

Encuadre 1. Plano fijo. Tierras y campiña propiedad de los hermanos, lo que llamaré espacio₂.

Encuadre 2. Plano fijo. Los tres hermanos se ponen a orinar e invitan a Lorenzo a hacerlo con ellos. Muestran una anómala amabilidad con el único fin de llegar a la confianza con Lorenzo.

Encuadre 3. Plano secuencia. Comienzan a correr a modo de juego de niños. Pasolini plasma de este modo una macabra escena, unos depredadores jugueteando con la comida, cansando a su víctima.

Encuadre 4. Descansan a modo, una vez más, de confianza. Comen fruta fresca y bromean entre ellos –«Hoy no hay criados ni amos, siéntate en el lugar más fresco de nuestra campiña», dice uno de los hermanos a Lorenzo–.

Encuadre 6. Vuelve el juego cruel de las carreras. Apremian a Lorenzo para que corra más, casi obligándole a que les adelante.

Encuadre 8. Los hermanos, durante la carrera, desenvainan sus dagas.

Es destacable la concatenación de los encuadres 3, 4 y 6, una sucesión de carrera, confianza, persecución. De este modo terminan convenciendo a Lorenzo, que se mostraba inseguro y desconcertado ante la repentina amabilidad de los hermanos, obteniendo el momento oportuno para el crimen que no se refleja en el film.

Pasolini en toda la película a través del vestuario, con gran acierto y gracias a la labor de Piero Cicoletti, que ya había colaborado con Pasolini en otras producciones como *Il vangelo secondo Matteo*, 1964 y *Edipo re*, 1967. Fuente: www.imdb.es (The Internet Movie Database).

⁹ En lo referente al nivel social de Lorenzo, el texto de Boccaccio precisa: «un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva», es decir que dirigía el negocio. En el film de Pasolini Lorenzo carga la mercancía sobre sus espaldas, lo que le ubica en una jerarquía laboral. De modo que nos encontramos ante una desconexión premeditada con el texto original para comprender mejor, desde nuestro punto de vista anacrónico, el desagravio que sienten los hermanos. De esta forma, Pasolini simboliza gráficamente el escalafón social: Lorenzo, de clase baja y subordinado, pasa ante los hermanos, dueños del negocio y de una clase elevada, que permanecen erguidos y altivos.

1: 18'14" Escena VII

Encuadre 1. Plano secuencia. Enlaza con la primera escena, mostrándonos de nuevo la ventana, esta vez con un pequeño guiño de Pasolini en referencia al final del relato fílmico, pues solamente se ve una maceta en el alféizar. Es de noche, y Lisabetta, sumida en una profunda angustia ante la ausencia de Lorenzo, se queda dormida entre lágrimas.

1: 18'59" Escena VIII

Encuadre 1. Plano secuencia. Al igual que la escena anterior y retomando el concepto de eterno retorno, Pasolini emula la escena V. Lisabetta busca con la mirada desde lo alto de su alcoba a Lorenzo en el almacén (espacio₁), sin éxito.

1: 19'15" Escena IX

Encuadre 1. Plano fijo. Pasolini traduce en la siguiente escena, en la que interpela a los hermanos sobre el paradero de Lorenzo, la simbología de "superioridad" autoritaria de los hermanos, colocando a Lisabetta por debajo de ellos, mientras éstos la miran y la contestan bruscamente desde lo alto de un pretil, amenazándola para que no vuelva a preguntar.

1: 19'48" Escena X

Encuadre 1. Plano fijo. Lisabetta, apenada y angustiada en el espacio_{1a}, se revuelve en sueños implorando el nombre de su amado.

Encuadre 2. Plano fijo. Aparece el espíritu de Lorenzo. Pasolini traduce la aparición interponiendo al personaje de Lorenzo entre la ventana luminosa y el objetivo de la cámara, sin más medios, de forma que la silueta del amante aparece escorzada con la luz. Cuenta Lorenzo de manera muy breve y cortante, insistiendo en que no implore más su nombre –fiel al texto de Boccaccio–, cómo sus hermanos le asesinaron y dónde escondieron su cuerpo.

1: 20'36" Escena XI

Encuadre 1. Plano fijo. Lisabetta, junto con su criada, pide permiso a sus hermanos para salir a pasear, de nuevo un signo de la represión social que sufre.

1: 21'52" Escena XII

Encuadre 6. Plano fijo. Emulando una vez más a la estructura cíclica, volviendo al espacio₂, se emula la escena VI. Cuando encuentran el cadáver de Lorenzo Lisabetta habla directamente con su amante muerto:

Lisabetta: Quisiera llevarte entero, pero no puedo.

Encuadre 10. Plano fijo. Con una tremenda sangre fría, signo de su naciente locura, decapita el cadáver, envolviendo la cabeza en un paño con ayuda de su criada.

1: 22' 41" Escena XIII

Encuadre 5. Plano secuencia. Pasolini finaliza el relato con el espacio_{1a} cerrando así el ciclo. La sirvienta prepara el tiesto mientras Lisabetta cuida de la cabeza, mimándola sobre su regazo¹⁰. Tras lavarla para limpiarla de tierra (encuadre 7), la introducen en el tiesto y transplantan una hermosa mata de «basilico di Salerno», dice la sirvienta.

Encuadre 9. Plano fijo. Colocan el tiesto en el alféizar de la ventana, siendo el único tiesto ahora.

Encuadre 10. Plano fijo. Lisabetta queda abrazada al tiesto mirándolo tiernamente.

1: 24' 12"

Pasolini decide traducir la historia de tal manera para presentarnos una historia macabra¹¹ y tenebrosa, tomándose la licencia de omitir el final del texto de Boccaccio, algo más trágico si cabe.

La conclusión que sacamos de esta magnífica traducción es, que aunque no respeta la forma —entendida por la estructura de la obra, en ningún momento se hace alusión a los jóvenes de la realidad A—, centrándose únicamente en los relatos, sí respeta en gran parte la ideología de la historia, traduciéndola intersemióticamente con pequeñas licencias narratológicas que no hacen sino acrecentar la adaptación, convirtiéndose el director en creador. Decimos, pues, que se acerca bastante a una adaptación fundamentada, no llegando a ser pura del todo.

¹⁰ Se distancia de la realidad B de Boccaccio en que Pasolini omite la locura de Lisabetta que toma la cabeza de su amante como un icono de veneración, limpiándola con sus lágrimas y colmándola de besos hasta que decide esconderla en el tiesto para poder tenerla siempre a su lado.

En conversación con el director teatral Carlo Romiti, coordinador de L'Oranona Teatro, de Certaldo, ha destacado importantes aspectos a la omisión que Pasolini hace de las lágrimas de Lisabetta en el film. Señala dos posibles causas, la primera, en relación con la estética de la época, para evitar caer en cierto modo en el sentimentalismo, que habría aliviado el drama. Una segunda causa, correspondería a acentuar la locura de amor mediante la frialdad. En palabras del propio Carlo Romiti: «Poi pensiamo che la freddezza della disperazione sfiori in qualche modo la follia d'amore rendendo la situazione ancora più drammatica. Lei prende la testa, la avvolge, la sotterra e la terrà nel vaso per sempre. Compie tutte le azioni con precisione e freddezza. Il punto massimo della disperazione si raggiunge con la freddezza che sta a testimoniare il dolore perenne di lei, l'eternità del sentimento che prova. Il pianto serve come sfogo, la disperazione arriva in qualche modo a un culmine e poi piano piano è destinata a diminuire. La freddezza rappresenta invece un dolore senza possibilità di sfogo, che non cesserà mai».

¹¹ No olvidemos que en cierta forma, lo macabro y escatológico de la historia se encierra en la insinuación de canibalismo que hace Boccaccio al detallar que es «basilico», y no otra planta, la sembrada en el tiesto y que se nutrirá de los restos de Lorenzo.

Finalmente me gustaría destacar cómo el mismo Pasolini se reserva la reflexión última de todo el film, representando a un discípulo del pintor Giotto, diciendo para sí al acabar la película:

Pasolini: Pero yo me pregunto... ¿Para qué realizar una obra cuando es tan bello soñarla?

El cotejo y análisis contrastivo entre el texto y el film resulta, pues, muy ilustrativo y pone en evidencia sistemas de trabajo y contextos ideológicos distantes. Estas páginas pueden ser sólo una sugerencia de análisis que permitiría conocer mejor ambos textos y sistemas expresivos.

Referencias bibliográficas

- BOCCACCIO, Giovanni (1976): *Decameron: edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*; a cura di Vittore Branca. Firenze, Accademia della Crusca.
- (2005): *Decamerón*. Traducción de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- ECO, Umberto (2009): *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona, Debolsillo.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2001): *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- LOTMAN, Yuri M. (1979): *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MARCHESINI, Alberto (2001): «Pintando el cine: *Il Decameron* de Pier Paolo Pasolini», en *Archivos de la filmoteca / Institut Valencià d'Arts Esceniques Cinematografia i Musica. Revista de estudios históricos sobre la imagen*; ISSN 0214-6606, nº 37, pp. 84-101.
- MARINELLO, Silvestra (1999): *Pier Paolo Pasolini*. Madrid, Cátedra.
- MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco J. (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo.
- PASOLINI, Pier Paolo [et al.] (1969): *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid, Alberto Corazón.
- (2006): *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- VV. AA. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós.

Páginas electrónicas:

- www.imdb.com: Página oficial de la base de datos internacional del cine. Original en inglés con la variante versión española (.es)
- www.filmaffinity.com: Base de datos cinematográfica, con multitud de filmografías, datos de interés y valoración pública de películas. Original en español.