

# Tres notas sobre el lenguaje cinematográfico de Pasolini en el *Decamerón*

Julio C. SANTAMARÍA ACEITUNO\*  
Universidad Complutense de Madrid  
juliocsant@hotmail.com

## RESUMEN

En estas breves notas se analizarán los elementos propios del lenguaje cinematográfico como son el montaje, el sonido, la estructura narrativa y el uso que de ellos hace Pasolini para lograr una visión popular de la obra de Boccaccio.

**Palabras clave:** lenguaje cinematográfico, montaje, estructura, humor, sonido.

Three notes on Pasolini's cinematographic language in the *Decameron*

## ABSTRACT

In these brief notes there will be analyzed the own elements of the cinematographic language: editing, sound, narrative structure. Pasolini uses these element to achieve a popular vision of Boccaccio's book.

**Key words:** cinematographic language, editing, structure, humor, sound.

## SUMARIO

Estructura y montaje. Humor. Música y sonido. Referencias bibliográficas.

Gian Piero Brunetta afirma en su obra *Cent'anni di cinema italiano* (Brunetta 1991 II volumen: 54) que cuando Pier Paolo Pasolini se puso detrás de la cámara por primera vez para rodar *Accattone*, ignoraba la gramática y la sintaxis del cine, pero había descubierto la posibilidad de revivir las sensaciones que le habían provocado las obras de Massacio y Piero della Francesca. A lo largo de los años Pasolini creará verdaderas obras maestras y reinventará a su manera la gramática y la sintaxis del cine. Si por algo se caracteriza su cine es precisamente por la riqueza de sus imágenes, por sus geniales composiciones íntimamente ligadas a un mensaje que no puede dejar indiferente a nadie.

---

\* Julio C. Santamaría Aceituno. Contacto postal: C/ Sabanero 15, 1ºD, 28025 Madrid.

Pasolini no se acerca al *Decamerón* con la intención de realizar una adaptación de una obra literaria, tal como señala José Luis Guarnier recogiendo palabras del mismo autor italiano: « Yo he recortado un Boccaccio mío, particular. Mi Boccaccio es infinitamente más popular que el Boccaccio real» (Pasolini 1977: 10).

Analizaremos a continuación algunos de los aspectos formales de la obra de Pasolini, ejemplos de esa peculiar visión del cine, deudora del trabajo de sus predecesores como Rossellini y con la constante presencia, en el imaginario del director, de la pintura de los citados Massaccio, Piero della Francesca y Giotto.

### **Estructura y montaje**

Si bien el marco boccacciano y su adaptación al formato cinematográfico se analiza en otras páginas de este volumen, conviene destacar las características y rasgos que vienen dados por el montaje. Pasolini prescinde del marco propiamente dicho; las historias se nos presentan tal cual, exceptuando la historia de Ser Ciappelletto que sirve de cornisa para las primeras y la del pintor discípulo de Giotto que hace lo propio con las últimas. Para Gian Piero Brunetta esta división se da entre el pueblo llano simbolizado en Ciappelletto y el propio Pasolini, observador de la realidad desde fuera, la realidad de un pueblo del que se siente alejado o más bien rechazado. Baste recordar la famosa afirmación del autor: «il mondo non mi vuole e non lo sa» (Brunetta 1991:215). En la frase de cierre de la película «¿por qué realizar una obra, cuando resulta tan hermoso tan solo soñarla?» (Pasolini 1977:70) se nos anticipa el posterior rechazo del autor hacia la trilogía vencido por la incompreensión.

¿Cómo rellenar, pues, el vacío que deja la ausencia del marco literario? En algunas ocasiones es el propio diálogo de los personajes el que se encarga de ello. Conocemos la historia de Andreuccio por la criada de la dama siciliana que lo conoció en su infancia. En el episodio de Masetto, es el antiguo trabajador del convento el que nos describe lo que allí sucede. Y sobre todo cabe destacar la décima historia, la del viejo narrador que en la calle cuenta a los presentes la historia del convento en que la madre superiora es descubierta con los calzoncillos del cura a modo de velo. Esto último nos lleva a hablar de los elementos de conexión y anticipación que hay en el montaje. Esta historia de las monjas nos conduce a la historia también conventual del hortelano Masetto. La ventana que el pintor discípulo de Giotto colorea en el fresco nos anticipa la ventana del cuarto de Elisabetta, donde se encuentra la maceta de albahaca en la que reposará la cabeza de Lorenzo tras su asesinato. Las caricias del marido de Gemmata a la yegua anticipan a su vez la futura transformación de sus esposa en “cavalla” a través de caricias similares. El pintor en el mercado posa su mirada sobre la familia de Caterina protagonista del relato de los dos jóvenes amantes y el ruseñor. Y un ejemplo claro de transición se da cuando en un simple cambio de plano vamos de la habitación de Meuccio y Tingoccio, los dos vendedores, a las camas del pintor y sus ayudantes, donde el sueño del cielo y el infierno anticipa el temor por la condenación y la salvación de los vendedores.

Pero si hay un elemento esencial en el montaje de Pasolini éste es el diálogo. La importancia que da al rostro llama la atención de cualquier espectador. Busca que la imagen del rostro transmita lo máximo posible y por ello la gran mayoría de los diálogos de la película son un continuo plano contra plano de los personajes que dialogan. Pasolini quiere que las palabras vayan reforzadas por la expresividad del rostro. Se observa así mismo que terminado el diálogo se vuelve a la acción, el director aleja la cámara y amplía el campo de visión.

Merece la pena señalar el abundante manejo de los planos en picado y contrapicado. Situar la cámara sobre el personaje, picado, o a los pies del personaje, contrapicado, tiene como objetivo potenciar el efecto dramático de la imagen pero sin renunciar a la simplicidad del montaje. En el episodio de Andreuccio, después de salir éste de la letrina, en ningún momento la cámara se sitúa a la altura de sus ojos. El contrapicado aumenta la sensación de verticalidad de las viviendas. Andreuccio se ve rodeado por altas paredes, continúa atrapado en la vergüenza. Así mismo los planos en picado nos muestran la visión que de Andreuccio tienen las vecinas. El observar desde la altura empequeñece aún más al personaje, lo degrada.

En el episodio de Masetto y las monjas, encontramos también un uso curioso del contrapicado. La visión que de Masetto tienen las monjas, situadas ellas en un plano inferior, no hace sino acentuar el carácter erótico-divertido de la escena. El hortelano, y más concretamente una parte de su anatomía, quedan elevados, es el objeto de adoración que por lo común se sitúa en lo alto.

En el relato de Elisabetta, donde sus hermanos asesinan a su joven amante, el uso del picado tiene un objetivo claro; convierte a Elisabetta en la espectadora del drama. Vemos la escena desde su subjetividad, así como su alegría al contemplar a Lorenzo en su tarea cotidiana y cómo en su rostro se marca la preocupación con la entrada de sus hermanos. Sólo vemos lo que ella ve, sólo oímos lo que ella oye; tenemos la misma incertidumbre.

Hablando de la importancia de los rostros en el cine de Pasolini, y haciendo un inciso, vale la pena comentar la peculiaridad en la elección de los actores. André Bazin, consideraba que una de las principales características del cine neorrealista italiano era la presencia de actores no profesionales mezclados con actores profesionales. A pesar de que el *Decamerón* está rodado bastantes años después de que su autor abandonase su particular propuesta neorrealista (*Accattone* y *Mamma Roma*) el director siempre mantuvo su predilección por los actores no profesionales. Personas cuya vida presentaba múltiples similitudes con los personajes que interpretaban. Incluso actores que ya formaban parte del universo pasoliniano, como Franco Citi o Ninetto Davoli, son en verdad descubrimientos del propio Pasolini; jóvenes de los suburbios de Roma. Además, tenía por costumbre invitar a muchos de aquellos que pasaban por el set de rodaje a participar en pequeños y no tan pequeños papeles, como es el caso de su amigo el pintor Giuseppe Zigaina, que interpreta el papel de fraile confesor en el episodio de Ciappelletto.

## Humor

¿Cómo se puede hacer reír en el cine? La carcajada puede tener su origen en los diálogos, en la situación, en la mímica y en el movimiento. En el cine de Pasolini, la gestualidad y el movimiento son una de las fuentes de humor. Hay que destacar la fuerte influencia del cine mudo en sus películas. Si ya en *Uccellacci e uccellini* había una constante evocación de la figura de Charlot, en el *Decamerón* encontramos escenas propias del cine mudo: los andares de Andreuccio, el gesto de sorpresa de las monjas ante la visión de Masetto, y sobre todo, el movimiento acelerado de los personajes de la escena del pintor. En los *Cuentos de Canterbury* esta referencia al cine mudo y su influencia en el director será plenamente explícita dado que uno de los personajes, el interpretado por el mismo Ninetto Davoli, es un clon del propio Charlot. La gestualidad inocente de Andreuccio, la extraña locura que irradian los ojos del sacristán que roba tumbas, el gesto pueril de los frailes que observan el fresco del pintor, no hace sino acentuar el marcado carácter vital y feliz de la obra. Pero es en el rostro de ciertos personajes donde la fealdad se convierte en comicidad, donde la devoción por el pueblo llano que siente Pasolini se hace más patente. El marido de Peronella, con su boca desdentada, Gennarino el hortelano, el marido de Gemmatta, contrastan con el rostro delicado y profundo de la virgen interpretada por Silvana Mangano.

## Música y sonido

Para el *Decamerón* Pasolini se apoya en una de las figuras más importantes de la música cinematográfica italiana, Ennio Morricone, y al decidirse por la música popular se aleja de las composiciones sinfónicas que encontramos en la mayoría de las películas de ambientación histórica del cine del momento y del cine actual.

El hecho peculiar que caracteriza este uso de la música es su carácter diegético, es decir, que la fuente del sonido está presente en la narración y es escuchada por los personajes. Este uso diegético es posible, ya que como hemos dicho, el autor recurre a una música popular que puede ser perfectamente integrada en las escenas, los intérpretes son un personaje más. El tema con que se presentan los títulos iniciales se vuelve a escuchar en la escena del mercado, y en varias escenas más, no vemos la fuente sonora pero se integra perfectamente en la acción. A su vez esta música intradiegética o simplemente diegética aparece fuera de campo o dentro de campo y llega en algunas ocasiones a convertirse en extradiegética, es decir, se mantiene a pesar de que en ese momento ya no sería perceptible por los personajes, estaría fuera de la narración.

En el episodio de Andreuccio se perciben con gran claridad todas estas observaciones. La fuente musical está dentro de campo. Vemos al músico, rodeado de otros jóvenes. En la escena interior de la casa, la música está fuera de campo pero sigue siendo diegética porque sabemos que la fuente musical está cercana, aunque disminuye su volumen debido a la distancia. En la huida de Andreuccio, escuchamos con absoluta claridad el tema cuando sería imposible dado que él se ha alejado de la

fuerza en su desenfrenada huida. Este mismo tema se escuchará en la escena de amor de Elisabetta y Lorenzo.

En el siguiente episodio, el de Masetto y las monjas, el canto inicial de las monjas persiste en la escena en la que el antiguo empleado cuenta sus penurias en el convento. Y también cuando se alejan el abogado y el pintor continuamos escuchando la mandolina de Gennarino.

Pero también el sonido ambiente cumple una función importante. En las escenas del interior de la casa de la dama siciliana en el episodio de Andreuccio seguimos escuchando la algarabía del mercado. En la casa de Peronella mientras está en la cama con su amante, antes de la llegada de su marido, seguiremos oyendo también la algarabía del mercado. Pero este intento de crear una naturalidad no esconde el aparente juego de Pasolini; no debe ser, pues, casualidad que en el momento justo en que Caterina y Riccardo se comprometen, desnudos y en presencia de los padres de ésta, suenen las campanas de una iglesia cercana bendiciendo la feliz unión.

### Referencias bibliográficas

BARROSO, Miguel Ángel (2000): *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*. Madrid, Ediciones Jaguar.

BRUNETTA, Gian Piero (1991): *Cent'anni di cinema italiano*, Roma, Laterza.

PASOLINI, Pier Paolo, (1977): *Trilogía de la vida*. Prólogo de José Luis Guarner, Traducción española de Enric Ripoll-Freixé, Barcelona, Editora Aymá.