

# El *Decameron* de Pasolini como declaración de poética

María Josefa CALVO MONTORO\*  
Universidad de Castilla-La Mancha  
mariajosefa.calvo@uclm.es

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

## RESUMEN

La lectura del *Decameron* que Pasolini plasma en su película se puede considerar como un verdadero autorretrato del escritor-director. A través de determinadas estrategias, Pasolini rinde homenaje al texto del fundador de la narrativa italiana, Giovanni Boccaccio, a la vez que establece de forma elocuente la definición de sus propias intenciones como autor.

**Palabras clave:** Pasolini, *Decameron*, autorretrato, estilo, poética.

## Pasolini's *Decameron* as a poetic declaration

## ABSTRACT

Pasolini's version of the *Decameron* can be considered a true self-portrait of the writer-director. Employing different strategies, Pasolini pays tribute to the text of the founder of Italian narrative, Giovanni Boccaccio, developing and establishing through his reworking of the earlier text, his own authorial Poetics.

**Key words:** Pasolini, *Decameron*, self-portrait, style, Poetics.

La sexta jornada del *Decameron* es una suerte de declaración de intenciones, un estratégico laboratorio de pruebas en que el autor ha ido depositando los componentes esenciales que conforman su modo de narrar. Tal propósito se hace evidente ya desde el cuento de Madonna Oretta (VI, 1) que está planteado como un muestrario al revés de lo que Boccaccio entiende por eficacia narrativa.

En esta jornada se inscribe también el cuento de Forese y Giotto (VI, 5) que escoge Pasolini como pretexto de una idéntica operación en la versión final de su película, donde rinde homenaje al más ancestral arte de narrar desdoblado el relato en el cuento marco y en el primero de la segunda parte.

---

\* María Josefa Calvo Montoro. Contacto postal: Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha, Avda. Camilo José Cela, s/n, 13071, Ciudad Real.

Vale la pena recordar algunos fragmentos en los que el narrador, Panfilo – privilegiado dispositivo para poner en acto ciertas llamadas de atención estratégicas por parte de Boccaccio– se refiere precisamente al personaje de Giotto como eminente pintor, capaz de representar la naturaleza con extremada perfección a través de sus herramientas:

con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte sí truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo che esser vero che era dipinto (VI, 5: 737).

Y tal perfección hunde sus raíces justamente en una posición teórica que Vittore Branca identifica como antibizantina (VI, 5: 738 nota), en el sentido que esta pintura deleitaría a los ojos de los ignorantes frente a la lúcida manera de complacer al intelecto de los sabios, verdadero logro del pintor-protagonista. Asimismo, la calidad pictórica de Giotto va unida a una delicada modestia que le hace rehusar la designación de “maestro”: «Il qual titolo rifiutato da lui tanto piú in lui risplendeva, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevan di lui o da’ suoi discepoli era cupidamente usurpato» (VI, 5: 738).

Pasolini, de forma programática, ‘usurpa’ ese papel en la película al transformarse en el discípulo de Giotto, como nuevo engranaje en el juego de cajas chinas que inicia Boccaccio, al narrar el relato de Panfilo, que cuenta cómo Giotto respondió a Forese de forma ingeniosa y provocó que Pasolini se quisiera convertir en el personaje Pasolini del marco, disfrazado del Vulcano velazqueño que hace el papel de pintor discípulo de Giotto al principio de la segunda parte de su *Decameron*.

Que aparezca la palabra “stile”, es decir estilo, referida a un instrumento de plomo que servía para esbozar antes de dibujar a lápiz, cuyo sentido originario era el de punzón para escribir (VI, 5: 373 nota), incluso en castellano, como recuerda María Hernández<sup>1</sup>, nos traslada de nuevo a un escenario en que aparece el autor en su taller, mostrando sus herramientas de escritor en una maniobra de autodefinición de poética, que, sin duda, recoge Pasolini.

A este propósito habría que recorrer un itinerario que el poeta-director inicia a mediados de los sesenta vinculado a diferentes reflexiones sobre la relación entre el autor, los modos de representación y la realidad, a través de diferentes ámbitos de la creación artística y literaria que, a su vez, se reflejan de forma elocuente en el *Decameron*.

Un momento significativo en este recorrido lo constituyen la visión de los cuadros de Velázquez en el Prado y la lectura en 1966 de la interpretación de *Las Me-*

---

<sup>1</sup> Boccaccio, Giovanni: *Decamerón*, edición y traducción de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994: 709. M. Hernández, explica que este término en su significado de punzón de escritura aparece en Mena y Santillana.

*ninas* que Michel Foucault localiza como primer capítulo de *Les mots et les choses*; es decir, el momento que da paso en Pasolini a la configuración de un horizonte de pensamiento en que el acto de crear y sus lenguajes registran los complejos sistemas de correspondencias con el mundo que dieron origen a una serie de estudios sobre artes visuales y escritura especialmente reveladores.

Entre ellos conviene destacar el ensayo «La volontà di Dante a essere poeta» del que no interesa aquí la polémica suscitada entre algunos dantistas<sup>2</sup> sino el sentido de autorretrato, poniéndolo en relación con las reflexiones sobre el estilo indirecto libre que en aquellos años interesaba a Pasolini<sup>3</sup>. En este sentido, aboga por la forma de distancia que establece Dante respecto a la materia viva, aquello que define como «una equidistanza rigorosamente mantenuta tra l'autore e gli infiniti aspetti particolari del suo mondo». Una distancia que se convierte en estrategia eficaz gracias a que Dante está siempre «equidistante da se medesimo, ossia dai propri sentimenti»<sup>4</sup>. El mecanismo que la ha hecho posible no es otro que el inventarse al personaje Dante:

Dante ha potuto ottenere questo incorporando se stesso nella sua materia, cioè rendendosi protagonista del poema.

I sentimenti perciò non sono mai suoi, ma sono del Dante personaggio: l'invettiva "Ahi Pisa...", per esempio, non è detta in prima persona, dal Dante autore, come sembra: ma è un "discorso libero indiretto" del Dante personaggio (Pasolini 1999a: 1389).

Trasladando este procedimiento al lenguaje cinematográfico, la operación se hace algo más compleja, pues el autor-director debe cumplir una doble operación que es en primer lugar lingüística y en segundo lugar estética: primero deberá configurar lo que Pasolini denomina un "im-segno" es decir, una "imagen-signo", considerando que forma parte de un código compartido, de una especie de diccionario de los "im-signos" significativos, de arquetipos que proceden de imágenes de la memoria y de los sueños; y en segundo lugar, deberá actuar como un escritor añadiéndole a ese elemento, que sería puramente morfológico, una identidad y una calidad expresiva individual<sup>5</sup>.

La creación de este tipo de imágenes demuestra, continúa Pasolini, «la prevalente artisticità del cinema, la sua violenza espressiva, la sua fisicità onirica» (1999a:

<sup>2</sup> Véase: «Note e notizie sui testi» ed. de Walter Siti y Silvia De Laude en Pasolini, Pier Paolo (1999a): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 tomos, Milano, Mondadori, pp. 2948-2952. Los artículos citados a continuación: «Intervento sul discorso libero indiretto», «La volontà di Dante a essere poeta», «Il 'cinema di poesia'» y «La sceneggiatura come 'struttura che vuole essere altra struttura'», son de 1965 y fueron recogidos por el autor en *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

<sup>3</sup> Véase: Pasolini, Pier Paolo: «Intervento sul discorso libero indiretto» (1999a: 1345-1375).

<sup>4</sup> Pasolini, Pier Paolo: «La volontà di Dante a essere poeta» (1999a: 1388-1389).

<sup>5</sup> Pasolini, Pier Paolo: «Il 'cinema di poesia'» (1999a: 1465).

1468) y esto es posible gracias a que el cine se apropia de la “lengua de la poesía”, del estilo indirecto libre, que es: «l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, e quindi l’adozione da parte dell’autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua» (Pasolini 1999a: 1473). Y de tal manera, y sólo a través de éste, el autor podrá expresarse o representar su mundo, convirtiendo tal procedimiento en una cuestión ya no lingüística, sino de estilo. Como hace Godard, cuya poética para Pasolini adquiere una deriva ontológica: «Il suo formalismo è dunque un tecnicismo per sua stessa natura poetico: tutto ciò che è fissato in movimento dalla macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà» (Pasolini 1999a: 1481). Por tanto, “el verdadero protagonista” es el estilo, algo que relaciona con la reposición que el neocapitalismo ha concedido a los poetas devolviéndoles el mito tardo-humanista de la conciencia técnica de la forma.

Quizá por ello valga la pena retomar la fecha de lectura de Foucault y recordar otra pieza cinematográfica importante en el proceso previo al *Decameron*: «Che cosa sono le nuvole» dirigida en 1967. Se trata de una historia breve que formó parte de *Capriccio all’italiana* –película colectiva en la que también participaron directores como Mauro Bolognini o Mario Monicelli– en la que un teatro de marionetas representa *Othello* de Shakespeare. Los muñecos Ninetto Davoli y Totó, en sus papeles de Othello y Yago respectivamente, son víctimas de la furia del público y acaban en un vertedero llevados por “l’immondezzaro” Domenico Modugno mientras canta la canción con letra del propio Pasolini que da nombre a la pieza.

No es momento para profundizar en esta gran pequeña obra maestra<sup>6</sup> pero sí conviene recordar que empieza y termina con dos cuadros de Velázquez que contienen espejos: en primer lugar, *Las Meninas* utilizadas como fondo del cartel, cuya doble función notifica la representación y la dirección de Pasolini –como anuncio de la precaria representación en el oprimente cubículo donde operan las marionetas y como títulos de crédito de la película– y, por último, la *Venus del espejo* que aparece pegada en la cabina del camión de la basura que transporta a las marionetas a su demora final donde ven por primera vez el cielo y las nubes.

Foucault, en su lectura de *Las Meninas*, se refiere al valor procedimental del espejo cuando describe su función estratégica en el fondo del cuadro: «De todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible, pero nadie la ve. De pie al lado de su tela, con la atención fija en su modelo, el pintor no puede ver este espejo que brilla tan dulcemente detrás de él» (1966 [1988: 16]).

De hecho –continúa Foucault– el espejo

es también, por el hecho de que la tela se detenga ahí, mostrando al pintor y a su estudio, lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro, es de-

---

<sup>6</sup> Véase: Marinello, Silvestre (1999): «Che cosa sono le nuvole o ¿Qué es el cine?», en *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, pp. 243-249.

cir, un fragmento de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador. Al fondo de la habitación ignorado por todos, el espejo inesperado hace resplandecer las figuras que mira el pintor (el pintor en su realidad representada, objetiva, de pintor en su trabajo); pero también a las figuras que ven al pintor, en esta realidad material que las líneas y los colores han depositado sobre la tela (1966 [1988: 17-18]).

La verdad está en el espejo, inaccesible. Así como ocurre con el espejo de Venus, que refleja, en su perspectiva imposible, un rostro que no corresponde al cuerpo real de la mujer desnuda vista de espaldas en el lienzo, sino un rostro de mayores proporciones que no pertenece al cuerpo elegante y sensual de la modelo, sino a un ser más vulgar y desdibujado: la Verdad frente a la Vanidad. Y la escena sucede ante quien sujeta el espejo, el Amor, prisionero voluntario –sus manos cruzadas y la cinta que las ciñe, así lo indican– pero también ante el espectador, que participa de la escena al descubrir que la diosa, de espaldas, es ajena a cuanto ocurre de verdad en el espejo.

Por esa razón, la escritura de un guión<sup>7</sup> se convierte para Pasolini en el medio más adecuado de relacionar el texto y la realidad, *les motes e les choses*, y de reflejar, asimismo, ese proceso de reflejos y de desvíos que es la puesta en escena. Porque no existen los nombres de verdad: cuando algo se nombra deja de existir, como en *La vida es sueño*, referente de Pasolini para su pieza teatral *Calderón*, donde los personajes de una de sus escenas representan en vivo cuanto ocurre en *Las Meninas*. De hecho, se trata de una propuesta teatral que corresponde a idénticos mecanismos del “cinema di poesia”, esta vez aplicados al “Teatro di parola” como queda definido en el «Manifiesto per un teatro nuovo» de 1968<sup>8</sup>.

En la interpretación de *Las Meninas* que interesó a Pasolini, la imagen reflejada en el espejo es lo real, que, en este caso, muestra nebulosamente el verdadero retrato de los reyes al fondo, a través del mismo procedimiento que en la *Venus del espejo*. Un proceso de *mise en abîme* que el escritor pone en práctica en varias ocasiones cuando inventa un personaje –en el caso de *Calderón* es el locutor que va explicando la acción a los espectadores– a través del que autorretratarse y que, incluso, explica como resultado de la lectura de Platón llevada a cabo en 1965, durante una larga convalecencia en la que no escribía versos y consideraba agotada su primera etapa poética, razón por la cual necesitaba expresarse por boca de personajes interpuestos, poniendo en práctica la técnica velazqueña.

En este sentido, se ha interpretado la *Trilogia della vita* como una verdadera transformación en la evolución de la poética pasoliniana, es decir, como un espacio clausurado, sancionando así un significado que vehiculó el propio Pasolini a través

<sup>7</sup> Pasolini, Pier Paolo: «La sceneggiatura come ‘struttura che vuole essere altra struttura’» (1999a: 1488-1502).

<sup>8</sup> Pasolini, Pier Paolo: «Manifiesto per un teatro nuovo» (1999a: 2480-2500).

de un texto escrito en junio de 1975, pero publicado en octubre como introducción a los guiones de su trilogía: «Abiura dalla *Trilogia della vita*»<sup>9</sup>.

A efectos de poética, lo verdaderamente significativo de la «Abiura» no es que Pasolini reniegue, en cierto modo, del contenido sexual de sus tres películas, –algo que considera superado con el paso de los años–; ni tampoco lo es su amarga formulación del derrumbe de la vida –del presente y del pasado– cuando afirma: «La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine» o «Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate faccie di ieri cominciano a ingiallire»; la verdadera clave de interpretación reside, no obstante, en una interrogación final, de nuevo, relacionada con el proceso creativo a través de una renovada apertura al lector: «Mi è davanti –pian piano senza più alternative– il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*)» (Pasolini 1999b: 603).

Y este proceso de readaptación va en paralelo a la poesía que escribe en aquellos años y que quedará inédita: *La nuova gioventù* cuyo subtítulo, *Poesie friuliane* (1941-1974) representa una vuelta a la autobiografía poética, reinterpretándose a sí mismo, a través de la reescritura de *La meglio gioventù* (1941-1953) con «Seconda forma de *La meglio gioventù*» en una mirada hacia la realidad, su realidad en aquel momento. «Dio è la realtà, e la realtà è un Dio tirannico che del suo dispotismo fa la chiave per arrivare, anche se parzialmente a lei; e dunque bisogna adorare la realtà, mettere l'intelligenza fra le cose vecchie, aumentare la pietà verso se stessi e gli altri»<sup>10</sup>.

Se trata, por tanto, de la realidad que sólo puede desvelarse a través de un dispositivo de “organización” en el sentido que adopta el término para Pasolini en el 70, con la publicación de *Trasumanar e organizzar*, donde la “trasumanizzazione” –el término lo toma de Dante– necesita de una realización para hacerse efectiva. Operación que, de nuevo, remite a un problema de estilo para poner en acto los instrumentos necesarios para materializar la anhelada “maggiore leggibilità” del nuevo proyecto a partir de la obra del Marqués de Sade.

De hecho, el papel del lector se hace imprescindible como una suerte de herida codiciada por Pasolini, que lo invita a operar en el espacio silencioso del texto, en el intento de redibujar los trazos que ha dejado el punzón del autor. Cuando ese nuevo trazado es certero, la herida es recíproca y el silencio se hace elocuente. Entonces la mirada penetra en el texto, y como sostiene Miguel Ángel Cuevas respecto a la visión privilegiada del escritor-pintor Zigaina, se convierte en un estilete (1996: 128).

Y es en el efecto-lectura donde reside, de hecho, la clave de comprensión de un texto como *Salò*, que sin embargo, provocó innumerables críticas escandalizadas. A este propósito, Enzo Siciliano, disidente frente a la mayoría de las voces que enfo-

<sup>9</sup> Véase: Jori, Giacomo (2001): *Pasolini*, Torino, Einaudi, pp. 97-99, en relación con el texto de Pasolini, Pier Paolo (1999b): “Abiura dalla *Trilogia della vita*”, en *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. de Walter Siti y Silvia De Laude, Milano, Mondadori, pp. 599-603.

<sup>10</sup> Citado por Jori, Giacomo (2001: 110-111), que aclara: «scrive con Spinoza Pasolini rispondendo nel '70 alla lettera di uno studente».

caban el problema en su irrespirable argumento, interpreta el verdadero significado de *Salò* en relación con esa capacidad de exceso de la escritura que Barthes había destacado en su estudio sobre los tres grandes “organizadores” de utopías que habían sido Sade, Fourier y Loyola, y destaca el valor poético que se esconde detrás de la crueldad de la acción.

De hecho, en un nuevo proceso de cajas chinas, Pasolini escribe un guión con Sergio Citti, sobre el texto de Sade, que Pasolini dirige, donde se muestra cómo cuatro prostitutas narran sus prácticas sexuales, que a su vez, al ser escuchadas, provocarán los hechos representados.

El resultado es una estudiada maniobra cuyo fin último sigue siendo el texto, aunque en este caso, denuncie en su excesiva verbosidad la complacencia en el relato, lo farragoso, la perversión de la materia, como en el relato descrito en su torpeza, pero no formulado en el texto, que tanto incomoda a Madonna Oretta; todo lo contrario a la armónica perfección del cuento de Forese y Giotto que quiso ‘usurpar’ Pasolini-discípulo del pintor cuya grandeza residía, como escribe Boccaccio, en la capacidad de operar con tanta precisión a través de los mecanismos de la verosimilitud, como para inducir al error «il visivo senso degli uomini» (VI. 5: 737), como en un espejo. Un proceso que denuncia su estilo, y los procedimientos, a los que el autor abandona la obra, consciente de que «tale parte del messaggio è imparlabile, non può che essere lasciata al silenzio e al testo»<sup>11</sup>.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decameron* ed. de Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980. [Ed. y trad. esp. de M. Hernández Esteban, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 1994].
- CUEVAS, Miguel Ángel (1996): «Zigaina sobre Pasolini: anatomía como paisaje» en *Pier Paolo Pasolini. Organizar el transhumanar*, ed. de G. Zigaina y M. A. Cuevas, Udine, Arti Grafiche Friuliane, pp. 123-132.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard [Trad. esp. de E. C. Frost, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1988].
- JORI, Giacomo (2001): *Pasolini*, Torino, Einaudi.
- MARINELLO, Silvestre (1999): *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra.
- PASOLINI, Pier Paolo (1973): *Calderón*, Milano, Garzanti.
- (1999a): *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, 2 tomos, ed. de Walter Siti y Silvia De Laude, Milano, Mondadori.

<sup>11</sup> Pasolini, Pier Paolo: “La parte del messaggio che pertiene al senso del film è immensamente più reale, perché include anche tutto ciò che l’autore non sa, cioè l’illimitatezza della sua stessa restrizione sociale storica. Ma tale parte del messaggio è imparlabile, non può che essere lasciata al silenzio e al testo”. Texto sobre *Le centoventi giornate di Sodoma* tomado de la página web: *Pagine corsare*, «Il cinema», www.pasolini.net

—— (1999b): *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. de Walter Siti y Silvia De Laude, Milano, Mondadori.

SICILIANO, Enzo (1978 [2005]): *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori.

VILLANI, Simone (2004): *Il Decameron allo specchio*, Roma, Donzelli editore.