



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Maestría y Doctorado en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas

*Gente di periferia:*

el relato de la ciudad de Roma  
desde la literatura y el cine  
italianos

**TESIS**

que para optar por el grado de  
Maestro en Letras (Literatura Comparada)

**presenta**

Gerado Alonso Ríos González

**Asesora**

Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa  
Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Investigaciones sobre  
América Latina

**Ciudad Universtiaría, Cd. Mx.**

**noviembre de 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria de Daniel,  
il fanciullo dalle piume leggere*

## Contenido

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1: Roma y la forma de la ciudad contemporánea</b>	<b>17</b>
Periferia y periferias	18
Roma contemporánea: la historia de un relato	23
Roma: ciudad de frontera y de fronteras	38
<b>Capítulo 2: Una tradición narrativa de las periferias romanas</b>	<b>49</b>
La <i>borgata</i> bajo la mirada del cine neorrealista	55
Pasolini o del modelo trágico de la <i>borgata</i>	72
<i>Los ragazzi de Pasolini</i>	73
<i>La tragedia de los poveri cristi</i>	82
<i>Tradición y nostalgia de la borgata</i>	88
La otra Roma en la <i>commedia all'italiana</i>	95
Roma criminal o del “modelo decataldiano”	104
Una breve nota sobre cómo Pasolini sigue ahí	113
<b>Capítulo 3: Roma contemporánea en dos obras narrativas</b>	<b>121</b>
<i>La Pivellina</i>	123
<i>Escritura fílmica de la ciudad</i>	126
<i>Los protagonistas (que no los personajes)</i>	130
<i>Non è ancora domani: espacio fílmico y fronteras</i>	141
<i>La Pivellina y la tradición</i>	143
<i>La terra scivola</i>	145
<i>Confines</i>	146
<i>La lengua de la memoria</i>	156
<i>Encuentros y desencuentros</i>	161
<b>Consideraciones finales</b>	<b>169</b>
<b>Referencias citadas</b>	<b>175</b>
<i>Bibliografía</i>	176
<i>Mesografía</i>	179
<i>Filmografía</i>	181
<b>Ilustraciones</b>	<b>183</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>203</b>

# Introducción

---

### El “fenómeno urbano” y el territorio italiano

A mi parecer, la concepción del mundo occidental contemporáneo en el imaginario colectivo se prefigura cada vez más como la de un mundo de ciudades. Aún cuando, en realidad, menos del 1% del territorio mundial se encuentra urbanizado;<sup>1</sup> el concepto de globalización va de la mano de la idea de la metrópolis como espacio privilegiado de tránsito, intercambio y desarrollo de las sociedades humanas.

Por otro lado, la situación apenas descrita no es en absoluto ajena a la realidad italiana. En la actualidad, las principales ciudades del país mediterráneo se piensan cada vez más como importantes representantes de la globalización europea, con todas las implicaciones sociales y culturales que ello conlleva.

Sin embargo, conviene tener presente que en Italia, si bien hay una larguísima tradición agrícola y campirana que conforma una parte importante de las nociones identitarias de su pueblo, la cultura de las ciudades tiene también una tradición de largo alcance. Bajo los cimientos de los rascacielos milaneses y napolitanos, de los macrocondominios romanos y de las tantas autopistas *tangenziali*, descansan (a veces literalmente) los vestigios de acrópolis griegas y acueductos latinos, así como la memoria de los *comuni* medievales, germen innegable de las grandes ciudades que dieron vida al Renacimiento, al tiempo que se volvieron su expresión más tangible.

Asimismo, representar el espacio urbano ha sido una constante en las artes figurativas y narrativas desde siempre. Piénsese, por poner un ejemplo, en la Florencia cantada por Dante en su *Commedia*: “Fiorenza dentro da le cerchia anti-

<sup>1</sup> En 2014 el diario español *El País*, publicó una nota relativa al tema, consultable en: <https://goo.gl/z4mXTz>

ca, / ond’ella toglie ancora e terza e nona / si stava in pace, sobria e pudica” (Par. xv, 97 – 99) y posteriormente pintada, junto a su vate, con su cúpula y con sus murallas por Domenico di Michellino (*Dante y su poema*, 1465).

Con el tiempo, algunas ciudades, por su historia, pero también (y quizá sobre todo) por la historia de sus representaciones, se han vuelto emblemáticas de la cultura de quienes las han habitado y transitado; han incluso adquirido el estatuto de patrimonio de la humanidad, al volverse símbolos relevantes de aquello que supuestamente trasciende las fronteras de sus muros y de sus naciones. Tal es el caso de ciudades como Estambul, Jerusalén, Londres, París, Berlín, etc. Tal es el caso, claro está, de Roma: la “Ciudad Eterna”.

Volviendo a la actualidad, es importante constatar que, para entender el funcionamiento de las sociedades urbanas contemporáneas, se vuelve necesario redefinir el concepto de fronteras; así como considerar los fenómenos de la multiculturalidad, la multiétnicidad y la diversidad, como elementos fundamentales de la vida en la ciudad. Ante este panorama, narrar el espacio urbano en la actualidad se vuelve una actividad de primordial importancia; pues, en buena medida, los relatos sobre las ciudades se vuelven uno de los campos desde los cuales configurar un discurso que documente y explique las dinámicas apenas delineadas.

Ya Hayden White proponía que la narrativa es el metacódigo por excelencia, del cual nos valemos los humanos para construir explicaciones de la realidad (cfr. 1992); mientras que, por su lado, Luz Aurora Pimentel dice que la configuración del espacio narrativo es uno de los modos en los que el relato comunica determinadas orientaciones ideológicas y propuestas de valores (cfr. 2005). Así pues, es posible suponer que mediante el conjunto de sus representaciones, pero en particular de sus representaciones narrativas, las ciudades van adquiriendo una determinada “identidad”. A veces esta identidad se vuelve estereotípica, en la medida en que un conjunto limitado de los elementos que la constituyen

son reiterados, en detrimento de otros considerados menos “representativos”. Se genera así en el imaginario colectivo una idea de tal o cual ciudad que poco a poco se aleja de la experiencia cotidiana de quienes la viven, pero que, en un doble movimiento, ejerce influencia sobre los modos mismos del vivir/habitar. Para exponerlo desde la perspectiva lefebvriana: las formas de concebir el espacio influyen de manera determinante sobre las prácticas espaciales.<sup>2</sup>

Por otro lado, es importante subrayar lo más evidente: el hecho de que las ciudades no son tan solo objetos de representación, sino que también, y sobre todo, son espacios funcionales: habitados y usados. En ellas, todos los días cientos de miles de personas se mueven y configuran su “día a día” y, con ello, configuran el espacio mismo. Bástenos la propia experiencia como fundamento para afirmar que los monumentos, los sitios históricos y demás elementos que preservan la significación simbólica de una ciudad, si bien ocupan un lugar de primera fila en el imaginario colectivo sobre la misma, se vuelven elementos liminares de sentido para los procesos de la cotidianidad. Las metáforas mismas, tan explotadas, de la ciudad como una “máquina” o como un “organismo”, tienen en su base la referencia a esa naturaleza sistemática del espacio urbano que es, con seguridad, el fundamento de las formas del habitar.

<sup>2</sup> Con sus teorías en torno a la producción del espacio social, el filósofo Henri Lefevre se posicionó, desde mediados del siglo pasado, como una de las principales influencias para la geografía y, en sentido más general, para los estudios contemporáneos sobre el espacio. Su propuesta fundamental consiste en negar la posibilidad de que exista un espacio absoluto en el entendido de que éste se encuentra, actualmente, colonizado por el actuar humano; por lo que es más bien necesario pensar en un espacio social producido por medio de una dinámica dialéctica entre el espacio percibido (el de las prácticas espaciales, es decir el espacio de la experiencia material), el espacio concebido (o el de las representaciones del espacio) y el espacio vivido (de los espacios de representación, en el que operan los procesos de imaginación y producción de símbolos). Estas ideas son claramente expuestas en el que quizá sea su texto más conocido: *La producción del espacio*, publicado por primera vez en 1974.

En fin, quizá convenga anotar el hecho de que las ciudades contemporáneas, con sus (a veces más, a veces menos) complejos sistemas de movilidad e infiltradas de un buen conjunto de tecnologías para su mejor organización, son comúnmente pensadas como la más reciente consecuencia de lo que, durante el siglo XIX, ocurriera sobre todo en algunos territorios del centro y norte de Europa: la Revolución industrial. Luego, tal concepción debe inmediatamente matizarse, pues el auge de la fábrica, junto con sus consecuencias para la organización social y del espacio habitado, no se dio de manera homogénea ni generalizada. En gran parte de las ciudades italianas la industrialización llegó, si es que lo hizo, de manera tardía y tímida y el espacio urbano fue adquiriendo formas que buscaban (y lo hacen aún) conciliar la tradición con la innovación; y es que en Italia lo “nuevo” no se superpone a lo “viejo”, sino que se le agrega (cfr. Biondillo, 2017).

#### *Narración y representación*

En un breve ensayo de 1944 (célebre por motivos distintos a los que aquí rescato), Alfonso Reyes, hablando del futuro de las artes, afirmaba: “Creemos, en efecto, que la función épico-narrativa poco a poco derivará hacia el cine” (Reyes, 2010). Vale la pena, me parece, tomar una pequeña desviación por ese derrotero para exponer mejor las motivaciones de este trabajo.

A mi parecer, la afirmación de Reyes lleva implícita la atribución de un valor al acto de narrar muy cercano a las ideas de Hayden White sobre la narración, que referí más arriba. Así, tenemos que, en la época antigua y en la Edad Media, la épica fue el medio privilegiado para transmitir los relatos que, en el fondo, contenían todo aquello que sobre el mundo era necesario conocer: la historia de los dioses y de los hombres, las genealogías de los reyes y de los héroes, las leyes y los valores que marcaban la pauta para el actuar de las personas y para la organización de los pueblos.

Como todo lo que existe, las formas de narrar las historias

fueron mutando con el tiempo. La prosa fue paulatinamente superponiéndose al verso hasta llegar a la configuración de nuevos géneros, tales como la crónica, el cuento y la novela, ésta última considerada, aún hoy, como la forma literaria narrativa por excelencia. Para Italia, en particular, la tradición de la novela como tal se inaugura con la obra cúlspide de Alessandro Manzoni que, en modo para nada casual, elabora contemporáneamente una reflexión sobre la lengua y sobre la historia nacionales, sobre la cultura de los italianos y sobre sus ciudades. La novela como género acompañará, desde la literatura, buena parte del proceso de la Unificación nacional en el país mediterráneo, desde el nacionalismo del veneciano Ugo Foscolo hasta el antirisorgimentalismo de los sicilianos Federico De Roberto y Luigi Pirandello (quienes narran estos procesos desde sus ciudades: Catania, Girgenti y Roma).

Avanzando en el tiempo, en la época contemporánea considero que es posible corroborar el vaticinio de Reyes con respecto al cine. Desde su aparición a finales del siglo XIX, este arte ha modificado en gran medida las formas de narrar historias y, en consecuencia, de comprender el mundo al poner en relación el relato con su “reproducción técnica”. En el 44 Reyes decía: “Hay en ella [la representación fílmica] elementos descriptivos que la literatura sólo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección. Dante describe con precisión la arquitectura de su Infierno, y los especialistas aún no se ponen de acuerdo sobre el plano de los famosos círculos” (2010), mientras que hoy, en plena época de la revolución tecnológica y de la cultura de masas, podemos afirmar que el audiovisual ha tomado la primacía, por encima de otros medios, en los procesos para la comunicación de contenidos culturales. Es por estos motivos que el cine puede ser también considerado como un medio privilegiado para la descripción del territorio (como lo ha explorado toda una rama de la Geografía), dando además por descontada la estrecha relación que este arte guarda con la ciudad.

Pienso que, atendiendo a su masificación, a su popularidad y a la diversidad de sus formas y contenidos, el cine y sus derivados llevan hoy gran parte de la carga de las funciones sociales que otrora fueran el privilegio de la epopeya y de la novela. Sin embargo, en literatura ésta última sigue siendo la forma más compleja para la narración y no sólo eso, sino que las continuas experimentaciones en sus características formales son un claro ejemplo de que el género está aún muy lejos de agotarse. Aún más, la forma del libro que, en el fondo, es el receptáculo por excelencia de la lengua escrita, sigue teniendo importantes funciones relacionadas, sobre todo, con su papel de contenedor tanto de memoria como de autoridad. El cine mismo, así como la televisión y la internet, tienen una base escrita de la que no pueden fácilmente prescindir.

#### *Roma y sus periferias como tema de investigación*

A propósito de la génesis, el desarrollo y la estructura de la investigación cuyo resultado último es el texto que aquí presento, considero importante señalar, en primer lugar, que ésta nace de la curiosidad generada por una experiencia de lectura, pero también, he descubierto, por una experiencia de vida y, aún más, por una inquietud intelectual. En cuanto a la experiencia de lectura, debo decir que ésta se dio más bien de manera dispersa y paulatina. Sin embargo, el detonador determinante para las reflexiones que me han llevado a este punto, ocurrió seguramente por causa de obras como *La pivellina* y ante la sorpresa de encontrar “dibujado” el retrato de una de las ciudades históricas más “conocidas” globalmente y que, sin embargo, no parecía coincidir en nada con sus representaciones más comunes.

El viejo motivo del *armchair traveler*, que encuentra su fundamento en la idea de que los libros son “ventanas” al mundo desde las cuales uno puede conocer las latitudes más lejanas sin salir de casa, puede con certeza ser extrapolado de manera más tangible a las artes visuales y, en particular,

al cine, que de cierta forma conjuga en sí el documentalismo (sentido como inherente) de la fotografía, con el devenir temporal de acontecimientos (que es la base de la narración). Así, la sobreexposición de algunos paisajes urbanos, como es el caso del romano, llevada a cabo por múltiples medios y artes, puede generar, en el gran público, una sensación de familiaridad con la ciudad, de algo que pertenece a nosotros todos. En este sentido, confrontarnos con imágenes de Roma que en nada se corresponden con aquellas que conforman ya su “identidad visual” (cfr. García y Pavés), la cual está hecha sobre todo de las mejores muestras de su centro histórico, resulta sin duda disruptivo pero también esclarecedor, abre, en el mejor de los casos, las posibilidades para conocer mejor las realidades-otras de una que de por sí se siente como conocida.

Así pues, la lectura (y la visión) de historias cuyo espacio diegético se configura como reflejo del espacio de las periferias urbanas, sutilmente fue conjugándose con la experiencia misma de vivir en la ciudad. Esto porque relatos como los aquí estudiados, no pueden (y en su mayoría tampoco lo pretenden) abstenerse de retratar algunos de los modos más cotidianos del habitar. En *La pivellina*, los personajes cocinan, hacen las compras, lavan su ropa y sus patios, pero sobre todo se mueven por calles, parques y plazas “anónimos” que, no obstante, cumplen la función de ser el espacio mismo donde se desarrolla la vida. Como probablemente ocurra a muchos de quienes se dedican a estudiar ficciones, en algún punto el mundo narrado y el mundo real han comenzado a acercarse, y el acortarse de esta distancia ha generado el acortarse de otra serie de distancias, sobre todo cognitivas, hasta que lo otro-ajeno comienza a volverse un poco más familiar y propio.

Para dar forma a estas experiencias y trasladarlas del fuero interior del ánimo lector al ámbito más público del trabajo académico, entra en juego la inquietud intelectual que en cierta medida conduce mi trabajo desde hace ya varios años,

y que tiene que ver con la intuición de que la ficción es relevante para *algo* en la comprensión y en la configuración de nuestra realidad, al menos tanto (o siquiera *casi* tanto), como lo son los discursos generados por disciplinas que gozan con el prestigio de ser consideradas académicas o científicas. Más aún, una segunda intuición me ha guiado en la realización de este proyecto y tiene que ver con la idea de que el discurso ficcional no es un fenómeno radicalmente desligado de aquellos otros modelos (científicamente organizados) de comprender el mundo y que, de hecho, es posible encontrar puntos de encuentro entre unos campos y otros, los cuales abundan en una mejor intelección de la realidad.

Por estas razones de base, me he interesado en estudiar el modo en que son representados, en las narraciones de ficción, las zonas llamadas “periféricas” de una de las ciudades más reconocidas y reconocibles que la humanidad orgullosamente guarda en su patrimonio cultural: Roma. Por estas mismas motivaciones, he querido realizar mi trabajo procurando entablar un diálogo entre los estudios literarios, en los que he sido formado, y los discursos generados por las disciplinas sociales que más comúnmente han estudiado el “fenómeno urbano” en su conjunto.

Finalmente, el resultado de mi trabajo de investigación, es decir el texto escrito que aquí presento, es para mí la evidencia de un recorrido llevado a cabo en varios niveles o, por decirlo en la jerga de los estudios del espacio, un recorrido multiescalar. Un recorrido intelectual, en primer lugar, que en el ámbito de la teoría me ha llevado, partiendo de los estudios literarios, a una primera aproximación hacia las áreas del conocimiento que se ocupan de estudiar y teorizar el espacio. He aprendido de ello a superar la concepción de éste como un mero contenedor inerte del actuar humano y, en cambio, a pensarlo como un fenómeno complejo, producto pero también agente de las dinámicas sociales y de las configuraciones culturales.

En un segundo momento, el recorrido al que refiero se



ha dado también en el tiempo, pues, para poder elaborar un discurso sobre “las representaciones ficcionales de las periferias romanas”, he tenido primero que indagar algo sobre la génesis y el desarrollo de las mismas. En otras palabras, tuve que explicarme cómo se ha dado la expansión urbana de la ciudad y, más aún, cómo ha sido explicada en sus distintos momentos y desde las distintas perspectivas discursivas; desde el campo de las ciencias sociales hasta el de las narraciones ficcionales, por ejemplo.

En último lugar, el recorrido ha sido, tanto literal como figuradamente, un recorrido por la ciudad, del centro a las periferias y de regreso, porque resultaba necesario comprender la naturaleza, el funcionamiento y la vigencia de esta oposición fundamental, clásica, pero también en muchos aspectos ya rebasada, que hoy en día sigue utilizándose para explicar y para vivir la ciudad.

Huelga decir que, como ocurre (según yo) en todo proyecto urdido en los campos del pensamiento laborioso y de una honesta curiosidad, el que presento aquí ha de pensarse como el primer resultado parcial de un proyecto de mucho más amplio aliento. El motivo es simple: “toda ciudad es un caso aparte” (Piccioni, 2017) y, agregaría yo, es un universo con sus propias constelaciones y sus propias reglas, que demanda tiempo y esfuerzo para comprender. En este sentido, Roma ha sido, para esta investigación, el primer hallazgo inesperado. De manera igualmente inesperada, pero también inevitable, la Ciudad Eterna pasó de ser un “árido caso de estudio” a ser una realidad sentida, un cuerpo vivo al cual había que intentar diseccionar con los instrumentos del trabajo académico; tarea por demás complicada tratándose de la ciudad más grande de Italia. Por tal motivo, lo que quien me lee encontrará en las páginas que siguen, no es, en sentido estricto, la confirmación de los objetivos preestablecidos en un proyecto rigurosamente planteado (que, no obstante, existe y sigue creciendo), sino el resultado de una intensa y dificultosa reflexión en torno a todo lo inesperado que, a

cada paso del trabajo, se fue presentando a los ojos del investigador en formación.

En virtud de lo anterior, en el primer capítulo de esta tesis presento un breve recorrido por la historia de la expansión urbana de Roma, a partir de la posguerra, y del surgimiento y desarrollo de sus periferias. Aventuro, como eje rector de tal recorrido, una propuesta metodológica que es la de mirar al conjunto de las reflexiones desarrolladas en el campo de las ciencias sociales como un gran relato cuya finalidad es dar cuenta de la historia y de las características de la ciudad.

Tal método elude la pretensión de ser una teoría aplicable al estudio de cualquier ciudad, pues está por completo inspirado en el caso específico de Roma. En esto es importante considerar que el relato de la historia contemporánea de la ciudad no puede ser desligado de la historia misma de su academia. Sobre esto no abundaré, pero baste considerar el hecho de que los primeros grupos de investigación sociológica y etnográfica, ocupados en estudiar la marginalidad de las periferias romanas, tuvieron motivaciones del todo materiales, antes que intelectuales y abstractas.<sup>3</sup> Del mismo modo, la nueva generación de estudiosos/as de la ciudad cimienta su trabajo, antes que nada, en las características, en las necesidades materiales y en las prácticas de su objeto de estudio; por decirlo en términos mediáticos, la academia contemporánea busca responder a los retos que les plantea el actual fenómeno de la “Ciudad metropolitana” en Italia.

En el segundo capítulo, la propuesta parte de la intuición de poder, como en el caso anterior, delinear una suerte de “macrorelato” ficcional de las periferias romanas, es decir, de la expansión urbana de la ciudad. El hallazgo en este caso consistió en descubrir dos cosas, la primera: que las artes del relato (en específico, el cine y la literatura) han girado su mirada hacia las zonas marginadas de la ciudad, incluso ya desde la más inme-

<sup>3</sup> Al menos así lo hace suponer el mismo Franco Ferrarotti cuando, en el libro de 2009 *Periferie da problema a risorsa*, da cuenta del surgimiento del grupo de investigación que dirigió desde los años 70.

diata posguerra (al menos veinte años antes de la sociología; no se diga ya nada de los medios y del poder político); la otra consistió en distinguir que los estudiosos de la ciudad (sociólogos, historiadores, urbanistas y demás) lo habían notado y lo explotaban. La propuesta es que resulta posible trazar una suerte de tradición narrativa de las periferias romanas, al analizar las constancias y las divergencias en las distintas formas de representar estos espacios a partir de los principales modelos realizados en los últimos setenta años.

El tercer capítulo parte de la hipótesis de que, como toda narrativa, la de las periferias también se renueva. Para tal objetivo, en este capítulo realizo el análisis de dos ejemplos, uno filmico (*La pivellina*, 2009) y uno literario (*La terra scivola*, 2017), que a mi parecer tienen el común denominador de contraponerse al modelo narrativo sobre las periferias, dominante en los últimos años, que es el que yo llamo de “la ciudad criminal”. La elección de estas dos obras responde al hecho de que, a mi juicio y pese a la distancia temporal que media entre una y otra, en el fondo ambas buscan invitar a la reflexión sobre los nuevos modos de vivir y de concebir las formas y las dinámicas de la ciudad contemporánea.

## Capítulo 1: Roma y la forma de la ciudad contemporánea

---

## Periferia y periferias

Roma es hoy una ciudad policéntrica, hiper-estratificada y difusa. De los 2.9 millones de habitantes del *comune speciale* Roma Capitale (y más de 4 millones de la ciudad metropolitana) sólo alrededor de 185,000 viven en el Municipio I (el área central de la ciudad actual),<sup>1</sup> que, no obstante, recibe diariamente un flujo de aproximadamente 1.5 millones de romanos, provenientes de las zonas externas, que se acercan al centro por motivos laborales, de estudio, etc. Roma Capitale es el *comune*<sup>2</sup> más grande del país mediterráneo por territorio (1 287.36km<sup>2</sup> de los cuales sólo 15km<sup>2</sup> corresponden al centro histórico) y por número de habitantes, aunque la “mancha urbana” en la región excede por mucho sus confines para casi cubrir los más de 5000 km<sup>2</sup> de la Città Metropolitana (antes Provincia) de Roma.<sup>3</sup>

Estos datos estadísticos hacen evidente que la oposición tradicional entre centro y periferia, basada sobre todo en una lógica geográfico/geométrica, no basta para explicar las dinámicas contemporáneas de la “Ciudad eterna”. Por ello, el lugar común más reciente con respecto a ella, es decir: *Roma è la sua periferia* (Roma es su periferia).

En primer lugar, es importante señalar lo que el concepto de *periferia*, en relación con la ciudad, significa específica-

<sup>1</sup> Datos obtenidos del sitio del Comune di Roma: [http://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Popolazione\\_2016\\_REV.pdf](http://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Popolazione_2016_REV.pdf)

<sup>2</sup> En Italia, la unidad mínima en la división política del territorio es el *comune*, después de éste sigue la *provincia* y después la *regione*.

<sup>3</sup> En 2010, por medio de una reforma constitucional, el *comune* de Roma es transformado en el *comune speciale* Roma Capitale que se caracteriza por tener más autonomía en la gestión de su territorio con respecto al resto de los *comuni* italianos, así como un Estatuto propio. Por otra parte, en 2015 se decreta la institución de 14 Ciudades Metropolitanas que sustituyen institucional y materialmente a las homónimas provincias, entre las cuales la Provincia de Roma, convertida en Ciudad Metropolitana de Roma

mente en el ámbito italiano. Así, en el intento de delimitar tal concepto, el escritor emiliano Beppe Sebaste se pregunta: “Dove comincia una periferia?” (Sebaste, 2006: 49), escribiendo sobre el caso romano. Por su parte, Gian-Giacomo Fusco aborda el problema aludiendo a las dos principales acepciones que el término recibe en los diccionarios italianos:

a) La parte extrema y más marginal, contrapuesta al centro de un espacio físico o de un territorio más o menos amplio.

b) El conjunto de barrios de una ciudad, externos al centro, caracterizados por una situación de deterioro y malestar social (cfr. Fusco, 2013: 11).

Como es evidente, en la misma definición están ya presentes algunas características sobre la morfología social de estos espacios. A partir de esta reflexión, Fusco anota que:

Prevalente, pues, en la palabra periferias es el concepto de ‘entorno’, como umbral, como límite, que no puede ser tal más que con respecto a un centro. De este modo se marca, con la palabra periferia, una relación indisoluble (y cogenerada) entre un centro y una periferia, la cual es alimentada como puente entre los dos términos (2008: 14).<sup>4</sup>

En esta afirmación queda patente un aspecto base de gran importancia sobre las periferias, y tiene que ver con la indisoluble relación de interdependencia entre la periferia y el centro al que hace referencia, es decir la existencia fundamental de una dialéctica social y cultural que pronto transforma la distancia espacial en distancias de otra naturaleza:

El término periferia es entonces la evolución histórica de un sentido original del límite, que ha sedimentado su propio

<sup>4</sup> [Preminente, quindi, nella parola periferie è il concetto di ‘intorno’, come soglia, come limite, il quale non può che essere tale rispetto ad un centro. In questo modo si segna, con la parola periferia, un rapporto indisolubile (e co generato) tra un centro ed una periferia, il quale è alimentato come soglia tra i due termini] Todas las traducciones son mías, salvo indicación contraria.

significado en relación con el desarrollo y con los cambios de las realidades urbanas, en referencia a dos relaciones fundamentales: una *espacial* [...]; una *social* (Fusco, 2013: 14).<sup>5</sup>

En palabras de Egidio Dansero:

Centro y periferia [...] son categorías ligadas por relaciones no sólo espaciales, en el sentido físico-literal, sino por relaciones metafóricas que se expresan en otros planos (cultural, económico, político, social...) y que casi siempre asignan implícitamente a la periferia, al ser periférico, una connotación negativa (Dansero, 2008: 8-9).<sup>6</sup>

Tradicionalmente, la periferia y la *borgata*, en el contexto italiano (y no sólo) han sido pensadas como espacios de excepción, donde va a dar, pero también se genera, todo aquello que no pertenece por derecho propio a la ciudad, pero también todo aquello que daña su estructura. No obstante, AbdouMalik Simone señala las propiedades productivas de la particular relación que la periferia (como concepto general) mantiene con el centro, por un lado:

Si la periferia representa una amenaza a la integridad del sistema y por consiguiente obliga al centro a imponer continuamente su autoridad sobre ella, entonces la periferia se vuelve constitutiva del centro, en tanto que provee la oportunidad para que el centro se realice, lo cual también implica que se rebase – es decir, que vaya más allá de lo que las normas, reglas y políticas prevalentes autorizarían (2007: 462).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> [Il termine periferia è quindi l'evoluzione storica di un senso originario del limite, che ha sedimentato il proprio significato in relazione allo sviluppo e ai mutamenti delle realtà urbane, in riferimento a due dimensioni precipue: una *spaziale* [...]; una *sociale*]

<sup>6</sup> [Centro e periferia [...] sono categorie legate da relazioni non solo spaziali, nel senso fisico-letterale, ma relazioni metaforiche che si esprimono su altri piani (culturale, economico, politico, sociale...) e che vedono quasi sempre assegnare implicitamente alla periferia, all'essere periferico, una connotazione negativa]

<sup>7</sup> [If the periphery poses a threat to the integrity of the polity and thus compels the centre to continuously enact its authority in relationship to it, then the periphery is constitutive of the centre, in that it provides the

Más aún, para Simone la periferia opera como una frontera que resguarda al centro de aquello que le es externo “otra ciudad, nación, área rural o territorio fronterizo” de modo que previene una fuerte “contaminación” cultural e identitaria del mismo. Así, sigue Simone, termina por ser una especie de “parachoques”, pues al contener aquello que es externo al centro, también lo absorbe:

Por lo tanto la periferia es implícitamente concebida como un espacio expuesto a un cierto “mestizaje”, donde se difuminan formas más directas de confrontación entre entidades – ciudades, regiones, naciones y demás – a través de un espacio que es colocado para absorber las tensiones inherentes a la intersección de sistemas distintos (2007: 462).<sup>8</sup>

A partir de esto se puede comprender mejor la propuesta de estudiosos, como Pierluigi Cervelli, para quienes Roma ha adquirido, en los últimos tiempos, las características propias de una ciudad fronteriza.

Frente a tales consideraciones, la cuestión sobre la localización de las periferias se mantiene abierta, cuando no es que se extiende al considerar la relativa imposibilidad de hacer una cartografía unívoca de la periferia, de ubicarla en un espacio concreto y delimitado. Después de todo ¿de qué manera se podría marcar el límite? Sebaste en su texto sobre la periferia romana se apresura a proporcionar el ejemplo que contrasta las fáciles categorizaciones del espacio urbano aludiendo al barrio del Esquilino, XV rione de Roma, es decir, ubicado en pleno centro histórico, a poca distancia de la estación Roma Termini. El autor no duda en referirse a este

---

occasion for the centre to perform itself, which also means to exceed itself – i.e., to go beyond what the prevailing norms, rules or policies would authorise]

<sup>8</sup> [another city, nation, rural area or outlying territory] [Thus the periphery is implicitly conceded as a space available to a certain *métissage* (mixing), where more direct forms of confrontation among entities – cities, regions, nations and so forth – are dispersed through a space that is positioned to absorb the tensions inherent in any intersection of distinct ‘regimes’]

barrio como “la Chinatown romana”, para después afirmar: “¿[la palabra ‘Esquilino’] no se opone quizá a ‘inquilino’ como periferia a ciudad?” (2006: 19).<sup>9</sup> Así, para el escritor la situación de la periferia corresponde más bien a “aquello que no tiene pertenencia, que no forma condominio, no tiene relaciones y está condenado a una autosuficiencia que a veces es autosubsistencia” (*Ibid*: 49).<sup>10</sup> En tiempos más recientes, Carlo Cellamare, uno de los estudiosos de la periferia romana más relevantes de la actualidad, sugiere que es quizá más productivo, para el estudio de la Roma contemporánea, superar el concepto mismo de periferia en favor del más flexible concepto de *perifericità* (perifericidad).

Quizá vale la pena considerar, a este respecto, las palabras del sociólogo Franco Ferrarotti, quien desde los años 60 se dedica a estudiar lo que llama “las periferias del mundo”, y que propone que: “Aquello que tienen en común las periferias del mundo no puede escapar. Es la exclusión social, el desierto cultural, el hecho de ser marginados, dejados fuera, ciudadanos de serie B” (2009: 62).<sup>11</sup> De este modo, el lugar de las periferias, así como todos los demás aspectos que las caracterizan, habrá que buscarlos más allá del mapa, es decir en las dinámicas de convivencia establecidas entre los distintos actores, grupos e individuos que constituyen el tejido social de una ciudad, y en cómo dichas dinámicas sociales son traducidas en espacios y lugares físicamente localizables.

Éste parece ser el punto de vista de la administración italiana si se considera lo que el decreto federal para la presentación de proyectos para la *riqualificazione*<sup>12</sup> de las periferias, publicado el primero de junio de 2016, dice en su artículo 4, párrafo segundo: “Para los fines del decreto se consideran

<sup>9</sup> [non si oppone forse a “inquilino” come periferia a città?]

<sup>10</sup> [ciò che non ha appartenenza, non fa condomino, è irrelato e condannato a un’autosufficienza che è a volte autosussistenza]

<sup>11</sup> [Ciò che le periferie del mondo hanno in comune non può sfuggire. È l’esclusione sociale, il deserto culturale, il fatto di essere emarginati, tagliati fuori, cittadini di serie B]

<sup>12</sup> La traducción más adecuada del término parece ser “regeneración”.

periferias las áreas urbanas caracterizadas por situaciones de marginalidad económica y social, deterioro inmobiliario y carencia de servicios”.<sup>13</sup> En fin, como propone Fusco, el surgimiento y desarrollo de una periferia urbana puede entenderse en primer lugar como un fenómeno histórico, como la historia de una más o menos sistemática exclusión social.

## Roma contemporánea: la historia de un relato

No es una novedad pensar a Roma desde sus periferias. Ya desde la inmediata posguerra, pero más claramente desde las décadas de los 60 y 70, quien quisiera interesarse en describir la forma de la ciudad, tenía que tomar en cuenta la realidad de los grupos humanos habitantes en los informes asentamientos del espacio extramuros (*borgate, borghetti y baraccamenti*) cuyo común denominador era el de la precariedad en las condiciones de vida.

En el ámbito italiano, hoy en día no se pone en duda que discutir la vida en las ciudades contemporáneas es discutir la historia y las condiciones de sus periferias. Por otro lado, la convicción más socorrida entre sociólogos, antropólogos, historiadores, urbanistas, escritores, artistas y demás sujetos interesados en el tema es que: *L’importante è come la racconti* (lo importante es cómo la narres).

Si atendemos a la intuición del filósofo estadounidense Hayden White de que:

en cualquier campo de estudio que [...] no haya sido todavía disciplinado hasta el punto de construir un sistema terminológico formal para describir sus objetos, en la forma en que la física y la química lo han hecho, son los tipos del discurso figurativo los que dictan las formas fundamentales de los datos que son estudiados (2003: 131)

<sup>13</sup> [Ai fini del decreto si considerano periferie le aree urbane caratterizzate da situazioni di marginalità economica e sociale, degrado edilizio e carenza di servizi.]

y, más aún, a su afirmación de que la narrativa es el metacódigo que las personas utilizamos para explicarnos la realidad (cfr. 1992; *passim*), entonces el relato al que académicos, escritores y artistas aluden al hablar de sus ciudades, no es otra cosa que la forma en que ellos han propuesto comprenderlas y actuar sobre ellas.

A mi parecer, y para el caso específico de Roma, hoy en día se pueden leer dos relatos prevalentes que se han configurado desde las disciplinas sociales, (sociología, urbanismo e historia, sobre todo) a propósito del crecimiento de la ciudad y de los consecuentes fenómenos de organización humana durante el último siglo. El primero de estos relatos, que en adelante llamaré “clásico”, es el que surge en los primeros tiempos de la posguerra (años 50, 60 e inicios de los 70) de manos, sobre todo, de la sociología de la época y que ve como sujeto principal el fenómeno de la *borgata*. De este relato podría considerarse como fundamento el trabajo de estudiosos como Italo Insolera y Franco Ferrarotti (junto con su grupo de investigación), verdaderos pioneros en el estudio social de las zonas marginadas de Roma, que dieron a éste el aparato terminológico y conceptual vigente incluso en nuestros días.

El segundo de los relatos a los que he aludido arriba, es mucho más reciente, tanto que podría decirse que se encuentra aún en su primera fase de configuración. De manos de sociólogos, urbanistas, semiólogos e historiadores organizados en distintos grupos de investigación dentro de las universidades italianas, se está generando una reconfiguración narrativa sobre la Roma del siglo XX y XXI que, sin pretender contraponerse al relato “clásico”, apunta más bien a corregirlo y, de esta manera, dar mejor cuenta de la compleja realidad que tienen entre manos: la Ciudad Metropolitana de Roma.

No es de extrañar que el matrimonio entre la idea de marginalidad geométrica y social, implícito en el concepto de *periferia*, haya resultado lógico para los académicos de la posguerra, quienes deben literalmente haber visto a la *borgata* como un espacio lejano, apenas discernible en el horizonte

si se le miraba desde el borde de la ciudad consolidada. Tampoco es de extrañar que el relato clásico de la expansión de Roma marque su punto de partida durante la época fascista, puesto que es en este periodo que se determinan las dimensiones desmesuradas (dentro del contexto nacional) que la ciudad iría adquiriendo en las décadas sucesivas. Como ejemplo de esto se puede considerar el hecho de que entre 1923 y 1927 la Provincia de Roma y la Región del Lazio fueron ampliadas por medio de la anexión de territorios anteriormente pertenecientes a las regiones colindantes, así mismo la ciudad en sí recibió un nuevo Plan urbano que ampliaba su territorio. Quien camina hoy por Roma puede aún percatarse de la gran huella que el régimen de Mussolini dejó en ésta.

Históricamente, Roma se ha caracterizado por ser el centro del poder administrativo, del estado pontificio, por varios siglos, y del Reino de Italia tras su anexión a éste en 1870. Este rol de la ciudad va a adquirir particular relevancia durante los 20 años del régimen fascista en los que la ciudad, entendida como el gran símbolo del poder imperial italiano, va a ser objeto de importantes intervenciones. Roma debía ser el símbolo vivo del poder imperial de la nación: “La demagogia del mito ‘Roma capital de Italia y del Imperio’, impulsada con fuerza por el partido fascista se volvió el pretexto y la base ideológica de la nueva organización urbana” (Fusco, 2013: 45).<sup>14</sup>

De esta manera, desde 1924 inician en Roma los llamados *sventramenti*<sup>15</sup> del centro histórico de la ciudad que concluirán sólo hasta 1940. Lo importante a este respecto es que la gran remodelación de la que fue objeto el centro histórico de Roma implicó numerosas demoliciones de edificios que en su mayoría eran habitación de los estratos más desfavorecidos de la ciudad. Así, según Ferrarotti “La política que fue aplicada consistió, sin medios términos, en la deportación

<sup>14</sup> [La demagogia del mito di ‘Roma capitale d’Italia e dell’Impero’, rilanciata con forza dal partito fascista divenne il pretesto e la base ideologica del nuovo riassetto urbano]

<sup>15</sup> Literalmente “destripamientos”.

de los grupos sociales más pobres a las áreas marginales de la ciudad” (cit. en Fusco, 2013: 47).<sup>16</sup> Para Ferrarotti, en su texto clásico de 1970 *Roma da capitale a periferia*, la *borgata*, que será, en sus diferentes formas, el protagonista de las investigaciones académicas sobre la periferia romana, “tiene su lejano y ‘racional’ origen en los *sventramenti* fascistas y en la elección de la producción inmobiliaria como volante del desarrollo en los años de la reconstrucción” (1970: 15).<sup>17</sup>

Para reubicar a los habitantes que habían sido desplazados, es que se comisiona la construcción de las llamadas *borgate ufficiali*: una serie de barrios de habitación “mínima”, es decir; barrios donde las casas habitación eran construidas con materiales de baja calidad y por lo regular privadas de infraestructura básica (sistema de drenaje, vías de acceso, servicio de transporte público, etc.), construidos fuera del Piano Generale<sup>18</sup> y, por lo tanto, “fuera de Roma”. La mayoría de estas viviendas estaba pensada como alojamientos temporales, de hecho muchas de ellas fueron demolidas y sustituidas en las décadas posteriores a la guerra.

Por otro lado, un fenómeno que ha sido propio de Roma durante toda su historia, al ser un destino importante para la migración, es el de la explosión demográfica, cuya consecuencia directa suele ser la escasez de alojamientos. Las cifras del crecimiento de la población urbana durante el siglo XX se caracterizan por el aumento más veloz en la historia de la ciudad, en gran parte debido al efecto de los dos conflictos bélicos mundiales, así como a otros múltiples factores económicos y sociales. La migración de la que hablan Ferrarotti y sus seguidores en la época es la que posteriormente

<sup>16</sup> [La politica che venne attuata è consistita, senza mezzi termini, nella deportazione dei gruppi sociali più poveri nelle aree marginali della città]

<sup>17</sup> [ha le sue lontane e ‘ragionevoli’ origini negli sventramenti fascisti e nella scelta dell’edilizia come volano dello sviluppo negli anni della ricostruzione]

<sup>18</sup> El Piano Generale di Regolamento o Piano Generale es un instrumento administrativo que cada *comune* italiano adopta para regular la gestión de su territorio.

Gianni Biondillo llamará “la primera migración” (cfr. Biondillo, 2008: 110) cuyo punto de origen se encuentra en otras regiones de Italia, particularmente del sur, y sobre todo en el contexto agrícola.

El “malo” de la historia urbana romana del siglo XX es el acuerdo entre clase política e industria inmobiliaria en cuyas manos será depositada la responsabilidad de hacer frente a la escasez de habitaciones. Más puntualmente, Ferrarotti explica cómo se creó y perpetuó, desde el fascismo y durante la primera parte de la época republicana, una integración entre capital público y privado de modo que el primero se volviera soporte del segundo, ocupándose así de efectuar obras “infraestructurales” que no eran redituables para los privados. Los últimos, en cambio, se encargarían de la construcción de habitaciones siguiendo la lógica mercantil del beneficio: “se llegó así a un desequilibrio clarísimo entre el tipo de oferta de la casa [...] y su efectiva demanda” (Ferrarotti, 1970: 16).<sup>19</sup>

Así pues, durante el siglo XX tuvo gran auge en Roma el sector de la construcción, en las décadas subsecuentes a la guerra, el crecimiento urbano avanzó vertiginosamente modificando de manera radical el paisaje de la ciudad. Es, de hecho, esta actividad económica la que acogerá mucha de la mano de obra recién llegada. Sin embargo, en una paradoja aparente, la intensa actividad inmobiliaria no logrará colmar la escasez de la vivienda en la ciudad debido a que durante el periodo, el desarrollo de la actividad constructora fue dirigido principalmente por los intereses económicos de las compañías inmobiliarias:

El desarrollo urbanístico de Roma fue guiado, en su trayecto, por las prerrogativas y los intereses de la propiedad inmobiliaria [...], barrios enteros fueron edificados sobre la base de exigencias meramente económicas, sin tener en consideración la realidad social, ambiental y la del entorno

<sup>19</sup> [si è arrivati così a una sfasatura nettissima tra il tipo di offerta della casa [...] e la sua effettiva richiesta]

paisajístico en la que se actuaba (Fusco, 2013: 57).<sup>20</sup>

De esta manera, afirma Fusco que la ciudad fue víctima de un desastre ecológico provocado en gran parte por la lotización abusiva de terrenos no aptos para la vivienda por parte de pequeños y medianos empresarios de la construcción.

La historia misma del Piano Generale di Regolamento de Roma hace evidente cómo en muchas ocasiones las autoridades municipales han practicado una política de tolerancia ante los abusos de esta naturaleza, muy probablemente a causa de su incapacidad para realizar políticas efectivas que combatieran la escasez de la vivienda (sin mencionar las prácticas de corrupción que con seguridad debieron tener un papel significativo). Así, en muchas ocasiones, las modificaciones al Piano Generale sirvieron para regularizar, y no para regular, las consecuencias urbanísticas del *abusivismo edilizio*.

Con la palabra italiana *abusivismo* aplicada al ámbito inmobiliario se denota el conjunto de prácticas irregulares en la edificación de inmuebles, sobre todo residenciales, en un determinado territorio. Más específicamente, para el contexto italiano se considera como abusiva toda práctica de construcción que no respete las normativas del Piano Generale vigente en cada *comune*.

Pese a las múltiples concesiones otorgadas por parte del gobierno al mercado inmobiliario, el gran crecimiento demográfico de la ciudad superaba por mucho a la oferta de viviendas a bajo costo, por lo cual gran parte de los integrantes de los sectores más desfavorecidos se iban a asentar en zonas conocidas en italiano como *borghetti* y *baraccamenti*.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> [Lo sviluppo urbanistico di Roma è stato guidato, nel suo percorso, dalle prerogative e dall'interesse della proprietà fondiaria [...], si sono edificati interi quartieri sulla base delle esigenze meramente economiche, non tenendo conto della realtà sociale, ambientale e paesaggistica nella quale si andava ad agire.]

<sup>21</sup> Es decir “conjuntos de *baracche*”, Según la voz respectiva en la Enciclopedia Treccani, una *baracca* es una “Construcción de carácter provisional, en material ligero, generalmente madera, para el resguardo de personas o para depósito de mercancías: su característica esencial es el de poder

La clasificación de los distintos tipos de *borgata*, propuesta por Insolera y sistematizada por Ferrarotti, que se ha vuelto basilar para los estudios sociales sobre Roma hasta nuestros días, responde al aspecto disforme de la periferia romana como se mostraba en las décadas de los 60 y 70. En pocas palabras, *borgata* (derivación del vocablo “borgo”) es el nombre genérico que en la época recibe cualquier asentamiento de viviendas ubicado en la periferia romana (“extrema periferia”, dice el diccionario) y caracterizado por un bajo nivel en la calidad de vida. Siguiendo a Ferrarotti, Fusco las distingue en tres tipos: las *borgate ufficiali* que son aquellas comisionadas por el gobierno fascista para reubicar a los “deportados” del centro histórico.<sup>22</sup> Las *borgate spontanee*, que son los barrios construidos por la iniciativa privada en terrenos lotizados de manera irregular, es decir, fuera de las prescripciones del Piano Generale di Regolamento y, por lo tanto, sin los permisos necesarios (cfr. Fusco, 2013: 51). Luciano Villani propone utilizar el término de *borgate abusive* por considerar que describe de mejor manera la naturaleza de estos asentamientos (cfr. 2017a). Finalmente se encuentran los *borghetti*, estos eran asentamientos verdaderamente espontáneos de casas casi siempre autoconstruidas, de materiales endebles como lámina, cartón, madera, etc. y sobre terrenos desprovistos de los mínimos servicios: por lo regular eran adyacentes a los otros tipos de *borgata*, pero también eran muy comunes los asentamientos ubicados al borde de la ferrovía o sobre las ruinas de los acueductos antiguos (cfr. Fusco, 2013: 42 – 44).

---

ser rápidamente construida, con materiales conseguidos *in loco* y sin necesidad de medios especiales, ni de medios de construcción relevantes” [Costruzione di carattere provvisorio, in materiale leggero, generalmente legname, per ricovero di persone o per deposito di merci: suo carattere essenziale è quello di poter essere rapidamente costruita, con materiali provveduti sul luogo e senza necessità di mezzi speciali, né rilevanti mezzi costruttivi.] (Minucci)

<sup>22</sup> Actualmente también son llamadas *borgate storiche* y tradicionalmente se consideran 12: Acilia, San Basilio, Prenestino, Gordiani, Trullo, Tiburtino III, Pietralata, Tufello, Valmelaina, Primavalle, Tormarancia y Quarticciollo. cfr. Fusco, 2013: 45-46.



La forma en que esta clasificación es presentada, pero sobre todo la idea implícita de que las *borgate spontanee* o *abusive* y los *baraccamenti* o *borghetti* tuvieron siempre una íntima relación con la edificación de las *borgate ufficiali*, parecen dar a entender que dichos fenómenos de precariedad habitacional son propios sólo de la época de la posguerra y, si acaso, del régimen fascista. No obstante, en su revisión histórica de la construcción de las *borgate* por parte del régimen de Mussolini, Luciano Villani, sin detenerse mucho en el tema, da a entender que el fenómeno de los *baraccati* era ya anterior a la década de los 20, puesto que algunas de las *borgate ufficiali* y otros proyectos (como albergues y centros de acogida) de la época, fueron planeados específicamente para reubicar a estas comunidades y no ya a los famosos “deportados” del centro histórico: “La primera [*borgata*] en entrar en funciones nació en las cercanías de via Prenestina, a donde fueron transferidos los habitantes de las *baracche* formadas en la zona Portuense” (Villani, 2017b: 15).<sup>23</sup> Por otro lado, de *baracche* y *baraccamenti* se habla aún a propósito de la Roma del siglo XXI, si bien con importantes diferencias marcadas necesariamente por el paso del tiempo.

El cuadro de la época, claro está, es mucho más complejo de lo que hasta aquí se ha presentado, pero lo interesante es notar el modo variado en que se dio la expansión de la mancha urbana: “En 1968, a las doce *borgate ufficiali* se añaden 57 *borghetti* y varios *baraccamenti*; y la situación había cobrado una dinámica creciente tal que en 1975 se calcula que el número de habitantes establecidos en los aglomerados informales se movía alrededor de las ocho cientos mil unidades” (Fusco, 2013: 53).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> [La prima ad entrare in funzione nacque in prossimità di via Prenestina, dove furono trasferiti gli abitanti delle baracche formatesi in zona Portuense]

<sup>24</sup> [Nel 1968 alle dodici borgate ufficiali, si aggiungono 57 borghetti e svariati baraccamenti; e la situazione aveva assunto una dinamica crescente tanto che nel 1975 si è calcolato che il numero degli abitanti che sono insediati negli agglomerati abusivi si aggira attorno alle ottocentomila unità]

Con base en este panorama, es posible afirmar que el *abusivismo* es uno de los fenómenos que se van a encontrar al centro de las dinámicas de la expansión de la mancha urbana de Roma y por lo tanto de la expansión y funcionamiento de las periferias, durante el siglo XX.

Uno de los episodios más relevantes en la historia de la Roma contemporánea es el de la *Lotta per la casa* o “lucha por la vivienda”. Ya desde la década de 1950, pero predominantemente durante los años 60 y 70, las *borgate* van a ser objeto de una gran atención de la opinión pública en virtud de la serie de acciones políticas que, llevadas a cabo por parte de sus habitantes, tendrán por objeto reivindicar el derecho a la casa y a condiciones de vida dignas en la ciudad. No es poca la bibliografía disponible que se ocupa en pleno o en parte de este periodo histórico de la ciudad y que narra (en varios casos a manera de apología) los episodios, las “gestas”, los personajes y los resultados del que es considerado el periodo de mayor participación popular en los asuntos urbanos.

Ya en la época de la inmediata posguerra surgen en los distintos barrios de la ciudad las *consulte popolari* cuyo objetivo era organizar la lucha social para resolver las condiciones de precariedad en la vida de las periferias. A raíz de esto, en 1948 nace un *Congresso delle consulte popolari* y el año después el Centro ciudadano de las consultas populares. De inspiración claramente de izquierda, y heredero de la Resistencia italiana,<sup>25</sup> el movimiento así organizado empezó a cobrar relevancia como fuerza política de la capital (y del país) y a obtener importantes “victorias” por medio de la “lucha directa” (manifestaciones, huelgas, huelgas “invertidas”),<sup>26</sup> pero también de la negociación con los representantes ciudadanos en el consejo comunal y otros órganos administrativos.

Dice Fusco: “Una de las más importantes victorias de los

<sup>25</sup> El movimiento popular de lucha que nace en torno a 1943 para contrarrestar la ocupación nazi en Italia.

<sup>26</sup> *scioperi al rovescio* es el nombre que se le dio a acciones que consistían en utilizar el día de descanso de los trabajadores para generar alguna parte de infraestructura necesaria en los barrios de la periferia.

movimientos populares en Roma fue la abolición de la ley fascista contra el urbanismo, que impedía a un trabajador desempleado residir en una ciudad distinta a su lugar de origen” (2013: 79);<sup>27</sup> en realidad, la ley emitida en julio del 39, impedía transferirse a alguno de “los *comuni* más grandes” si no mediaba un contrato de trabajo o una motivación suficientemente fuerte. El efecto ciertamente no fue que la inmigración hacia la capital disminuyera, pero sí que los recién llegados se vieran obligados a vivir y trabajar clandestinamente. Sólo en 1961, el parlamento votó por la abolición de esta ley gracias a la presión popular.

El tipo de acciones políticas llevadas a cabo por los habitantes marginalizados de la ciudad eran el “auto-ajuste” de la renta (en particular para aquellas familias que vivían en casas pertenecientes a la administración pública) y oponerse colectivamente a los desalojos; pero hacia finales de los años 60, en una para nada casual coincidencia con el movimiento estudiantil, la acción política más vistosa y difundida serán las ocupaciones de inmuebles públicos y privados por parte de las familias *senza tetto*. En dichas acciones Ferrarotti, cuyo pensamiento es de clara inspiración marxista, ve a un grupo de ciudadanos que “comienzan, con trabajos, a adquirir una conciencia de sí mismos” (Ferrarotti, 1970: 15).<sup>28</sup>

Algunos episodios relevantes de esta fase de la lucha son la ocupación, en 1969, de 400 inmuebles en desuso, en el Celio (barrio central de Roma) propiedad pública que, no obstante, iba a ser vendida a la iniciativa privada para su restauración. En el contexto de esta ocupación nace oficialmente el Comitato agitazione borgate (Cab) que será un nuevo actor en la *lotta per la casa*, ligado sobre todo a la izquierda extraparlamentaria, y que buscará una línea de acción más directa y subversiva.

<sup>27</sup> [Una delle più importanti vittorie dei movimenti popolari di Roma fu l'abolizione della legge fascista contro l'urbanesimo, la quale impediva ad un lavoratore disoccupato di risiedere in una città diversa dal suo luogo di origine]

<sup>28</sup> [cominciano, faticosamente, ad acquistare coscienza di sé stessi]

Otro episodio relevante de esta época es la comúnmente conocida como “Batalla de San Basilio”, ocurrida el 8 de septiembre del 74. Durante la ocupación de una serie de edificios construidos pero aún no asignados, en el barrio de San Basilio (zona noreste de la ciudad), se enfrentaron los vecinos y la policía, que había asistido a efectuar el desalojo de los edificios ocupados. Durante el enfrentamiento, y en circunstancias que nunca fueron aclaradas, el joven militante Fabrizio Ceruso, de 19 años, perdió la vida a causa de una bala disparada por un policía. Su figura es, aún hoy, recordada como la de un mártir de la lucha política popular y su memoria se conserva hasta nuestros días incluso materialmente en distintas partes de Roma, pero sobre todo en los muros del barrio.

Según Fusco, este acontecimiento es definitivo para dar nuevo impulso a la lucha: “se había vuelto claro que la lucha estaba tomando vías cada vez más ásperas y violentas y que sólo una solución acelerada del problema de la casa podría amainar. Es justo en este escenario que se escribió una de las páginas más bellas de la historia del movimiento de lucha por la casa en Roma” (2013: 95).<sup>29</sup> El autor se refiere al plantón organizado en la plaza del Campidoglio, entre el 20 de noviembre de 1974 y el 25 de enero del año siguiente, que concluyó con la asignación de 2000 apartamentos para familias sin casa, pero cuyo mérito principal es el diálogo establecido entre consejo comunal (es decir la clase política) y población, en el cual un papel fundamental fue jugado por el Partido Comunista Italiano.

Siempre en opinión de Fusco, “No es erróneo interpretar la victoria del PCI en las elecciones del 1976 como determinada, en gran parte, por la actividad de la UNIA<sup>30</sup> en las

<sup>29</sup> [era ormai chiaro che la lotta stava prendendo vie sempre più aspre e violente e che solo una soluzione celere del problema della casa poteva arginare. Ed è proprio in questo scenario che venne scritta una delle più belle pagine della storia del movimento di lotta per la casa a Roma]

<sup>30</sup> Unione Nazionale Inquilini e Assegnatari, la primera gran organización civil que hizo de intermediario entre la población y los gobiernos de

*borgate*” (2013: 90).<sup>31</sup> En efecto, en las elecciones de 1976, el Partido Comunista Italiano obtendrá la mayoría de los votos en las elecciones locales de Roma y mantendrá la administración de la ciudad durante dos periodos. Hecho que inaugura una nueva fase para la historia de sus periferias.

Como decía anteriormente, las historias en torno a la *lotta per la casa* con el tiempo han adquirido más el tono de la apología al grado que se han incorporado profundamente al tejido identitario de la ciudad. Los “mártires” y “héroes” de la época de la *lotta per la casa* hoy en día se recuerdan en las “pintas” de los muros de algunos barrios de Roma, en la cuantiosa bibliografía dedicada a ellos o en la prolija producción audiovisual que ha ayudado a fijar de manera particular la narración de aquellos años. Como ejemplo, basta observar el lenguaje con que estudiosos (como es el caso de Gian Giacomo Fusco, citado arriba) y artistas reconstruyen los acontecimientos de la época.

El programa administrativo de las llamadas juntas rojas (*giunte rosse*), como se llama popularmente a las juntas comunales de izquierda que administraron los asuntos de la ciudad entre el 76 y el 85, comprendía una importante serie de proyectos urbanísticos para modernizar la ciudad. Varias obras se llevaron a cabo en el centro histórico. Sobresale también la invención de la *Estate romana* (el “verano romano”), un proyecto inaugurado en 1977 con el fin de impulsar la promoción cultural en la ciudad y que se celebra sin interrupción hasta nuestros días. Sin embargo, la acción más citada de las administraciones de izquierda de la ciudad tiene que ver con la fuerte inversión que dedicaron a “rehabilitar” y reestructurar la periferia de Roma, al grado que hay quien afirma que en estos años se asistió sin más al “final de la *borgata*”.

En 1978 se aprobó una modificación al Piano Regolatore, con el fin de marcar el perímetro de las *borgate* que hasta el

momento no figuraban oficialmente en el plano de Roma. Del mismo modo, se dedicó una fuerte inversión (233 000 millones de liras, según Fusco) a proveer de los servicios básicos “en todos los núcleos espontáneos de la periferia romana” (Fusco, 2013: 97).<sup>32</sup> Más aún, por medio de una serie de expropiaciones y comisiones para construir distintos complejos habitacionales, se “sanearon” todos los *borghetti* y *baraccamenti* que hasta el momento existían en la ciudad:

Son éstos los años en que surgen los grandes complejos populares, como el de Corviale, Laurentino 38 y Tor Bella Monaca, que aunque puedan ser definidos como verdaderos fracasos urbanísticos y sociales, de cualquier modo marcaron la historia del desarrollo de Roma, caracterizándose como uno de los pocos intentos reales por resolver la emergencia habitacional (*Id.*).<sup>33</sup>

En pocos años, el paisaje de la ciudad cambiaba radicalmente. No obstante, el optimismo ante el panorama no era compartido absolutamente por todos. En 1981, a la mitad de la época de las *giunte rosse*, Ferrarotti escribía en su texto *Vite di periferia*: “Donde antes se extendían [...] las *baracche*, ahora hay campos de tenis de tierra roja [...] La junta comunal de izquierda está orgullosa, con razón [...]. Ya no hay *baracche*. ¿Es verdaderamente su fin?” (1981: 7).<sup>34</sup> En este texto, en efecto, el sociólogo se dedica a estudiar los cambios que la sociabilidad en la ciudad ha sufrido durante la última década. A diferencia del texto de 1970 ya no habla tanto de la *borgata* como centro de la vida comunitaria del subproletariado, sino del

<sup>32</sup> [in tutti i nuclei spontanei della periferia romana]

<sup>33</sup> [Sono questi gli anni in cui sorgono i grandi insediamenti popolari, come quelli di Corviale, Laurentino 38 e Tor Bella Monaca, che nonostante possano essere definiti dei veri e propri fallimenti urbanistici e sociali, hanno comunque segnato la storia dello sviluppo urbano di Roma, caratterizzandosi come uno dei veri e pochi seri tentativi di risolvere l'emergenza abitativa]

<sup>34</sup> [Dove una volta si stendevano [...] le baracche, adesso ci sono campi da tennis in terra rossa [...] La Giunta comunale di sinistra è giustamente orgogliosa [...]. Le baracche non ci sono più. È veramente la fine?]

distintas ciudades en lo referente a los problemas de la vivienda.

<sup>31</sup> [Non è errato interpretare la vittoria del PCI alle elezioni comunali del 1976 come in gran parte determinata dall'attività dell'Unia nelle borgate]

concepto más general de periferia, con lo que señala su argumento principal según el cual, con el “saneamiento” de la periferia se han perdido los tipos de organización comunitaria que caracterizaron la vida en la ciudad en los años anteriores. Más aún, si bien el autor reconoce los esfuerzos realizados para sanear la vida material de las periferias, igualmente afirma: “El final de las *baracche* no significa, entonces, el final de la marginación” (1981: 10).<sup>35</sup> Casi de manera profética, en su análisis del 81, Ferrarotti comienza a adelantar ideas que hallarán eco en el marco de pocas décadas; cuando estas periferias “saneadas” por gracia de los grandes proyectos inmobiliarios que debían dar salida a la “crisis de la casa”, sean consideradas el ejemplo del “fracaso” urbanístico en Roma y en Italia. Esto es lo que en 2008 Gianni Biondillo decía a propósito de los barrios periféricos en Italia:

Hoy, muchas voces se elevan con la finalidad de que las periferias sean demolidas. Se quiere transferir a sus habitantes a otra parte, justo como se pedía, hace más de un siglo, a propósito de los habitantes de los centros históricos [...], frente al fragmento [urbanístico] de propiedad privada e indiferente a la idea del bien público es necesario, ciertamente, re-proyectar las periferias, y no simplemente demoliéndolas, sino abatiendo su zonización monofuncional y monoclasista [...] insertando en ellas funciones fuertes y revitalizantes, reestructurando sus carencias [...].

No basta con cambiar las casas, sino también la cabeza de quien vive dentro de ellas (Biondillo, 2008; 23 – 25).<sup>36</sup>

Finalmente, es también en la época de los grandes proyectos

<sup>35</sup> [La fine delle baracche non significa dunque la fine dell'emarginazione]

<sup>36</sup> [Oggi più voci si alzano affinché le nostre periferie vengano demolite. Si chiede di trasferire i loro abitanti da qualche altra parte, proprio come si diceva oltre un secolo fa degli abitanti dei centri storici [...], di fronte al privato frammento indifferente all'idea di bene pubblico bisogna, certo, riprogettare le periferie, e non semplicemente demolendole, ma abbattendone la zonizzazione monofunzionale e monoclassista [...] inserendoci funzioni forti e rivitalizzanti, ristrutturandone le fatiscenze [...]. Non bisogna solo cambiare le case, ma anche la testa di chi ci vive dentro]

multifamiliares, en el ocaso de la fuerte organización política de la ciudadanía, que un nuevo fenómeno se vuelve, a los ojos de la opinión pública, constitutivo de la vida en las periferias urbanas: el de la criminalidad organizada. En un encuentro de la Casa della Memoria e della Storia en Roma, el fotógrafo y periodista Tano D'Amico, recordando sus experiencias profesionales, rememora su primera visita a Prima Valle en la época de las grandes luchas sociales y su regreso, diez años después, en el que termina por constatar que “el tejido [social] de la *borgata* había cambiado”<sup>37</sup> en sentido negativo porque, a su parecer, “al tiempo de las fuertes represiones del 77,<sup>38</sup> llegó en dosis masivas la droga” (2017).<sup>39</sup> En efecto, uno de los mayores lugares comunes con respecto a la vida en los barrios de la periferia romana, y quizá el más coloquial, es el de considerarlos zonas de *degrado*, término que, cuando se pide una definición, es casi de inmediato relacionado con el de *spaccio* (narco menudeo) así como de otras actividades ilícitas. No es extraño escuchar que tal o cual barrio (San Basilio o Tufello, por ejemplo) es considerado la Scampia<sup>40</sup> romana.

<sup>37</sup> [il tessuto [sociale] della borgata era cambiato]

<sup>38</sup> En Roma como en el resto de Italia ésta es también la época de los *Anni di piombo* que más o menos va desde finales de los 60 hasta inicios de los 80. Este periodo de la historia italiana se caracteriza por la radicalización de los movimientos políticos y el recurso cada vez más común a la acción directa, la lucha armada y el terrorismo. 1977 es considerado el año en que más se agudizó la violencia en el país mediterráneo, en este año nace también el *Movimiento '77* que se caracterizó por un especial extremismo con respecto a los movimientos precedentes. Al año siguiente, 1978, es cuando se verificó el secuestro de Aldo Moro

<sup>39</sup> [in contemporaneo con le forti repressioni del '77, è arrivata in dossi massicce la droga]

<sup>40</sup> Barrio de la periferia de Nápoles que, al ser uno de los principales centros operativos de la Camorra, pero también, en parte, por la peculiaridad arquitectónica de los multifamiliares ahí edificados entre el 65 y el 72: las llamadas “Vele”, se ha vuelto en Italia el referente principal del narcotráfico. No es aventurado suponer que a esta reputación haya contribuido la novela de Roberto Saviano, *Gomorra*, así como sus adaptaciones para el cine y la televisión.

## Roma: ciudad de frontera y de fronteras

*Una volta si parlava di “Roma fuori le mura”;  
oggi si potrebbe parlare di “Roma fuori raccordo”*

Carlo Cellamare

La discusión sobre una Roma estratificada, ciudad fronteriza y de fronteras, es sumamente actual, tanto porque responde a una serie de fenómenos que en el espacio urbano comienzan a configurarse sólo en tiempos recientes, como porque responde a un relato sobre la ciudad (o a la revisión de dicho relato) que se comienza a configurar a partir de la investigación académica realizada sobre todo en las últimas dos décadas y que fundamentalmente contrasta con la concepción de una Roma dividida en dos regiones bien definidas: el centro histórico (sitio del poder, de la riqueza, de la pertenencia y de la identidad de los romanos) y su periferia (como lugar de la exclusión, de la marginación y de la no pertenencia).

El “nuevo” relato de la “otra Roma” que comienza a prefigurarse en la academia italiana, construye su sentido sobre la base de varios elementos fundamentales de su discurso. En primer lugar está la revisión y consecuente “corrección” de la historia urbana y, en particular, la de las *borgate ufficiali* del fascismo, tradicionalmente reconocidas como el génesis de la periferia de la ciudad. Esto a causa de un reciente trabajo de archivo que ha traído a la luz importantes datos para reconsiderar la complejidad con que se dio el fenómeno de la *casa popolare*<sup>41</sup> durante el régimen de Mussolini. Así, Luciano Villani, por ejemplo, propone que fueron más de 12 (al menos 18) las *borgate* construidas en la época (cfr. 2012). Corrige la cronología de su realización, de lo cual resulta, por ejemplo, que

Acilia, entonces, no fue en efecto la primera borgata del fascismo, realizada en 1924 para transferir ‘a los habitantes del Foro di Cesare e di Traiano y de la Via del Mare’, como afir-

<sup>41</sup> La forma italiana de la *vivienda pública* o *social housing*.

ma una fórmula que ahora se ha vuelto ritual” (2017b: 47).<sup>42</sup>

Desautoriza las generalizaciones en cuanto a las condiciones materiales de las *borgate*, llamando la atención sobre los distintos entes que se ocuparon de idearlas y construirlas, así como de las distintas soluciones arquitectónicas y urbanísticas que a lo largo de los años se fueron adoptando:

Sin embargo, si por un lado es importante constatar la dureza de las condiciones de vida padecidas en las *borgate*, es también oportuno remarcar la distancia existente entre los proyectos de *governatorato* y los del Instituto [Autonomo Case Popolari]. Éstos últimos se conservaron en el tiempo y asumieron, con el pasar de las décadas, un papel de centralidad física e identitaria para los aglomerados periféricos más vastos, dentro de los cuales se encuentran inmersos actualmente. (*Ibid.*: 38).<sup>43</sup>

Pero Villani sobre todo propone un mapa mucho más complejo del origen y las características sociodemográficas de los habitantes de estos asentamientos:

La mayor parte de los desalojados por causa de las obras del Piano Regolatore llevadas a cabo en el centro, encontró una solución en el mercado privado [...]. Quien no tuvo otro modo de procurarse una solución habitacional, más que el de confiar en las previsiones del IFACP, no necesariamente se trasladó a vivir en una *borgata* (Villani, 2012: 17).

Es importante también, para la narrativa generada por las ciencias sociales en la actualidad, el reconocimiento de una cierta movilidad demográfica. Tal es así que en tiempos recientes se ve, en zonas significativamente alejadas del cen-

<sup>42</sup> [Acilia dunque, non fu affatto la prima borgata del fascismo nata nel 1924 per trasferirvi ‘gli abitanti del Foro di Cesare e di Traiano e della via del Mare’, secondo una formula divenuta ormai di rito]

<sup>43</sup> [Tuttavia, se per un verso è doveroso constatare la durezza delle condizioni di vita sofferte nelle borgate, altrettanto opportuno è rimarcare la distanza intercorsa tra i progetti governatoriali e quelli dell’Istituto [Autonomo Case Popolari], questi ultimi conservatisi nel tempo e anzi assurti, col trascorrere dei decenni, ad un ruolo di centralità fisica e identitaria per i più vasti agglomerati periferici nei quali oggi si trovano immersi]

tro, el asentarse de sectores medio altos y altos de la sociedad en complejos habitacionales que siguen el modelo, hasta hace poco desconocido en Italia, de la *gated community*.<sup>44</sup> Por otro lado, en no pocos de los tradicionales barrios de periferia, se han comenzado a verificar procesos de gentrificación que gradualmente los han “acercado al centro”. Esto va de la mano de la muy actual discusión sobre la dicotomía entre espacio público y privado y la creciente tendencia a la privatización del espacio público (cfr. Cervelli, 2016a: 55 – 69).

Otro elemento importante, estudiado por la sociología y por la historiografía contemporáneas, es el reconocimiento de que la “mancha urbana” ha superado por mucho los confines propios de la ciudad (aquellos marcados por la periferia tradicional o por la simbólica frontera del GRA)<sup>45</sup> y ha finalmente alcanzado a los territorios limítrofes (con un significativo retraso si se contraponen el caso a otras ciudades italianas o europeas), propone Lidia Piccioni (cfr. Piccioni, 2016: 300 - 301). El fenómeno de interés, entonces, parece estar moviendo del concepto de “periferia” a aquél más actual y complejo de la “ciudad metropolitana”.

Finalmente, aunque en el relato “clásico” sobre la periferia de Roma era usualmente comentado, el fenómeno de la migración (en todas sus variantes, pero sobre todo aquella proveniente de los sectores más desfavorecidos, nacionales y extranjeros, que se asientan de manera “irregular” en el territorio) en la actualidad es reconocido en primera línea como elemento constitutivo del crecimiento urbano y como parte de una “problemática” que pone en relación a Roma

<sup>44</sup> Una *gated community* es una forma de estructura residencial que se caracteriza por contener un conjunto residencial amurallado y con acceso controlado. Al interior del perímetro, suele contarse con “amenidades” para disfrute comunitario de los colonos, mismas que van desde espacios de esparcimiento hasta elementos infraestructurales importantes como escuelas. Este tipo de complejos residenciales son comunes sobre todo en América y comúnmente su proyección está fundamentada en la intención de aumentar la percepción de seguridad.

<sup>45</sup> El Grande Raccordo Anulare o GRA es la autopista periférica iniciada en la inmediata posguerra, que rodea la mayor parte del Comune di Roma.

con el más amplio contexto de Italia y de Europa:

Las migraciones representan uno de los elementos considerados constitutivos de los procesos globales, como atestiguan claramente la frecuencia con la que la metáfora del flujo ha atravesado las ciencias sociales en los últimos veinte años, a partir de la reflexión antropológica fundacional de [Arjun] Appadurai (Cervelli, 2016b: 125).<sup>46</sup>

Me interesa resaltar cómo, en el trabajo académico más actual sobre Roma y, por lo tanto, en la configuración de este “nuevo” relato de la ciudad, la idea de la frontera (y sus derivados) es prácticamente omnipresente, aunque su tratamiento aún no es uniforme y hay que considerarlo en distintas escalas. Con esto intento decir que, a pesar de que no he hallado aún algún estudio académico que afirme que el concepto de la frontera es uno de los elementos fundamentales para entender la forma de la Roma contemporánea, éste aparece de distintas formas y en distintos niveles en el discurso de los autores que se ocupan del tema, de modo que una lectura de conjunto parece sustentar con fuerza dicha percepción. A continuación comentaré algunos ejemplos.

En primer lugar, durante una jornada de estudios organizada por la Casa della Memoria y de la Historia en Roma, la historiadora Lidia Piccioni realiza una revisión del pasado de la ciudad, desde los inicios del siglo XX, época en la que comienza un proyecto de “zonificación” en la capital italiana, típico de las ciudades industrializadas, pero retrasado casi cien años con respecto al contexto europeo. La metáfora que sintetiza la lectura de la investigadora, en la que el aspecto socioeconómico de la población entra en fuerte relación con la evolución del territorio, es la de la ciudad-archipiélago; donde las islas son los diferentes tipos de asentamiento residencial que permanecen aislados y ensimismados. Di-

<sup>46</sup> [Le migrazioni rappresentano uno degli elementi considerati costitutivi dei processi globali, come ben testimoniato dalla frequenza con cui la metafora del flusso ha attraversato le scienze sociali negli ultimi vent'anni, a partire dalla riflessione antropologica fondativa di Appadurai]

cha estructura se hace clara, según la historiadora, a partir del periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando no había más que grandes extensiones de campo entre el centro y la *borgata*. Sin embargo, gracias a la intensiva actividad inmobiliaria, aunada al fuerte flujo migratorio, los “vacíos” fueron “llenados” por los asentamientos de la naciente pequeña burguesía: “una galaxia de iniciativas inmobiliarias que va desde las iniciativas oficiales [...] a la difusión de la especulación y del *abusivismo* inmobiliario que será después la marca, la ‘cifra’, se dice hoy, de la Roma de los años 50” (Piccioni, 2017);<sup>47</sup> a partir de entonces, continúa Piccioni:

Nos hallamos frente a una ciudad donde las estratificaciones se multiplican, se hacen cada vez más sutiles, pero permanecen; es decir, las islas permanecen. Los confines simplemente se vuelven más estrechos. Es una Roma cada vez más diseminada en ausencia de un proyecto realmente orgánico para la ciudad (*Id.*).<sup>48</sup>

En este mismo sentido, Carlo Cellamare habla de la Ciudad Metropolitana, cuyo territorio efectivo supera de forma importante el límite administrativo de Roma Capitale, como una “yuxtaposición de situaciones que no dialogan” (2016b: 16).<sup>49</sup>

La perspectiva de análisis para explicar y entender la Roma del siglo XXI tiene como eje material, pero también simbólico, el Grande Raccordo Anulare, cuya función evidente es optimizar la movilidad dentro de la capital. El GRA en sí ya es una gran línea fronteriza, que, aparte, en los tiempos más recientes se ha vuelto estructural para la lógica del desarrollo urbano de Roma:

<sup>47</sup> [una galassia di iniziative edilizie che va da iniziative ufficiali [...] al dilagare della speculazione e dell'abusivismo edilizio che è poi il segno, la 'cifra' si dice oggi, della Roma degli anni '50]

<sup>48</sup> [Ci troviamo davanti a una città dove le stratificazioni si moltiplicano, si fanno sempre più sottili però permangono, cioè, le isole permangono. I confini sono semplicemente sempre più stretti. È una Roma sempre più affastellata in assenza di un vero progetto organico per la città]

<sup>49</sup> [giustapposizione di situazioni che non dialogano]

Pensar el Grande Raccordo Anulare como un lugar, y también como un lugar de vida [...] es la diferencia radical con respecto al pasado. No porque el GRA constituya un lugar vivido *per se*, sino porque representa una diferencia geográfica de vidas territorializadas y el emblema de las transformaciones de lo urbano en Roma y de los cambios en los modos de habitar (Cellamare, 2016b: 3).<sup>50</sup>

El investigador se interesa sobre todo por el fenómeno del habitar en la ciudad de Roma y de su análisis se desprende una descripción multiescalar de la ciudad, de la que constantemente emerge la idea de una segmentación del territorio, que también se da en distintas escalas. En primer lugar, Cellamare reconoce que, aún cuando la “tradicional dicotomía” centro-periferia ha sido superada, dicha distinción territorial permanece en la base de las dinámicas de la capital: “La periferia es la parte prevalente de la ciudad, se podría decir que ‘Roma es su periferia’” (*Ibid*: 10).<sup>51</sup> Así pues, dentro de la “periferia” el sociólogo distingue tres formatos o bien “tres periferias” que se dividen según las características de los asentamientos habitacionales: la periferia de origen *abusivo* que, dispersa por toda la ciudad, corresponde a una tercera parte de ésta y se compone de los barrios de la pequeña burguesía (con medios suficientes para hacerse de una propiedad y que eligen la opción irregular ya sea por necesidad o por conveniencia). La periferia de las grandes centralidades (concepto territorial introducido por el Piano Generale de 2008, el más reciente) que es, en otras palabras, la que se desarrolla alrededor del GRA y representa una forma muy distinta de crecimiento urbano que se caracteriza por el surgimiento de asentamientos en torno a las grandes arterias viales de la ciudad

<sup>50</sup> [Pensare il Grande raccordo anulare come un luogo, e anche come un luogo di vita [...] è la differenza radicale rispetto al passato. Non perché il Gra costituisca un luogo vissuto di per sé, ma perché rappresenta una differenza geografica di vite territorializzate e l'emblema delle trasformazioni dell'urbano a Roma e dei cambiamenti nei modi di abitare]

<sup>51</sup> [La periferia è la parte prevalente della città, si potrebbe dire che 'Roma è la sua periferia']

y que conforman comunidades cerradas, que viven en modo autónomo. En estos sectores de la ciudad es característica la construcción de grandes centros comerciales que poco a poco se van volviendo los lugares de la sociabilidad en ausencia de un espacio público competente. En tercer lugar, la periferia de la vivienda pública o *casa popolare*, que son los barrios de propiedad estatal y que en la actualidad se caracterizan por vivir en situaciones de gran necesidad y abandono (cfr, Cellamare 2016a, *passim*).

Muy interesante también, resulta la propuesta de Cellamare que, en una escala inmediatamente menor a la anterior, ve el fenómeno de la marginalidad/perifericidad como un factor de fronterización diseminada en el territorio de la ciudad. Él señala que el movimiento de la población hacia los extremos del área metropolitana, motivada en primer lugar por los altos costos del mercado inmobiliario en las áreas centrales y de la primera periferia, pero también por la mejor calidad de vida y del habitar, no sólo interesa a los estratos sociales más bajos, sino “también a la media y pequeña burguesía”, es así como se da el fenómeno que él llama de “periferización”:

El proceso de ‘periferización’ [...], conectado al proceso de difusión urbana en curso, no hace pues distinciones sociales: se trasladan hacia exterior del *comune* de Roma, todas las categorías sociales [...]. Antes bien se generan ‘confines internos’ entre los distintos territorios; son éstos los que marcan la desigualdad social más que una estricta jerarquía centro-periferica (que, no obstante, subsiste aún)” (Cellamare, 2016b:16).<sup>52</sup>

En este sentido, Villani propone la idea de que las nuevas periferias “más allá del GRA” han perdido, con respecto a

<sup>52</sup> [Il processo di ‘periferizzazione’ [...], connesso al processo di diffusione urbana in corso, non fa quindi distinzioni sociali: si spostano all'esterno comunale di Roma, tutte le categorie sociali [...]. Piuttosto si generano ‘confini interni’ tra i diversi territori; sono questi a marcare la disuguaglianza sociale piuttosto che una stretta gerarchia centro-periferica (che pure in parte sussiste ancora)]

las *borgate*, la capacidad de evocar “una idea de ciudad” (cfr. 2017b: 10). Esto va muy de la mano con la lectura del espacio realizada por Pierluigi Cervelli, quien estudia el avance de un modelo de asentamiento que suprime el espacio público siguiendo la retórica del miedo y la seguridad, en favor de la configuración de espacios cerrados sobre sí mismos, que se oponen a los espacios vecinos. Muy interesante resulta su concepto de “técnicas de la frontera”, que elabora para explicar una lógica de asentamiento habitacional que se va haciendo popular en la nueva periferia romana:

Como ‘técnicas de la frontera’ entiendo las operaciones, en este caso espaciales y lingüísticas, de construcción de confines entre sectores de población que habitan un mismo territorio: la serie de integraciones entre dispositivos técnicos, modalidades lingüísticas y prácticas del espacio, y que tienen como efecto la inscripción, en el espacio urbano, de una jerarquía sociocultural, de ciertas sintaxis privilegiadas (delimitadas y a la vez expresadas por las formas de conexión y desconexión de los lugares) y de una segmentación modal y pasional capaz de crear espacios de lo posible, de lo permitido y de lo prohibido, del miedo y de la seguridad (2011: 29).<sup>53</sup>

Por otro lado, Cervelli se ha interesado por estudiar la presencia de las comunidades migrantes en el territorio romano, de tal manera, en su trabajo el concepto de la frontera emerge con un matiz ligeramente distinto, pero sumamente enriquecedor.

Desde finales de los 70, se verifica un importante cambio en la demografía romana de mano del aumento de migra-

<sup>53</sup> [Per “tecniche della frontiera” intendo dunque le operazioni, in questo caso spaziali e linguistiche, di costruzione di confini fra settori di popolazione che abitano uno stesso territorio: quella serie di integrazioni fra dispositivi tecnici, modalità linguistiche e pratiche dello spazio, e che hanno come effetto l’iscrizione nello spazio urbano di una gerarchia socioculturale, di certe sintassi privilegiate (sottese ed insieme espresse dalle forme di connessione e disconnessione dei luoghi) e di una segmentazione modale e passionale capace di creare spazi del possibile, del permesso e del vietato, della paura e della sicurezza.]



ciones internacionales hacia el territorio italiano y europeo. Según Cervelli, dicho fenómeno resultará en que la ciudad adquiera características de una ciudad fronteriza, en donde distintos grupos étnicos entren en contacto como difícilmente lo habrían podido hacer en sus contextos originarios: “[entorno a la década de 1980] El límite de la ciudad cambió de ser fijo e insuperable a ser una ‘frontera móvil’” (Cervelli, 2014: 50).<sup>54</sup>

De acuerdo con el autor, Roma es hoy una “ciudad global” en la que las prácticas espaciales de los diferentes grupos generan distintos tipos de frontera:

Hay límites que son políticos [...]; socioresidenciales [...]; y culturales, relacionados con la apariencia de vecindarios globales específicos [...] al interior de los cuales emergen formas locales del habitar que son típicas de las fronteras internacionales, pero que no sólo reflejan fronteras existentes entre distintos estados (*Id.*).<sup>55</sup>

Roma hoy no es solamente la ciudad del Foro y del Vaticano, de igual modo su “periferia ya no es (solamente) el conjunto de las *borgate*, recordadas por Pasolini y estudiadas por Ferrarotti y por su grupo de investigación, y de los grandes complejos de construcción económica y vivienda pública famosos en toda Italia” (Cellamare, 2016a, 160).<sup>56</sup>

En lo que sigue me dedicaré a rastrear las representaciones narrativas ficcionales que han dado cuenta del desarrollo urbano de Roma que hasta aquí he delineado. En las páginas anteriores he procurado presentar el modo en que las dis-

ciplinas sociales, a mi juicio, han generado distintos relatos sobre la capital italiana en el intento de explicar su evolución social y material. Durante el siguiente capítulo, la pregunta que me guiará para el análisis es si es posible, de igual manera, delinear un relato, o mejor un *macrorelato* (en el sentido que será un relato de relatos), configurado a partir del conjunto de representaciones ficcionales de la ciudad contemporánea: ¿hay una tradición ficcional de las representaciones de las periferias romanas?

<sup>54</sup> [The boundary of the city shifted from being fixed and uncrossable to a ‘mobile border’]

<sup>55</sup> [There are boundaries that are political [...]; socioresidential [...]; and cultural, related to the appearance of specifically global neighborhoods [...] within which local forms of cultural habitation emerge that are typical of international borders but which not simply reflect existing frontiers between states]

<sup>56</sup> [periferia non è più (soltanto) l’insieme delle borgate, ricordate da Pasolini e studiate da Ferrarotti e dal suo gruppo di ricerca, e dei grandi complessi di edilizia economica e popolare noti in tutta Italia]

## **Capítulo 2: Una tradición narrativa de las periferias romanas**

---

El cine y la literatura son asuntos omnipresentes en la discusión de la Roma contemporánea, ya sea en el campo de acción de las ciencias sociales, ya sea en el discurso mediático, en el ámbito de la difusión cultural o en el de la vida cotidiana. Por poner solamente un ejemplo, Carlo Cellamare, coordinador de la compilación *Fuori Raccordo*, una de las publicaciones académicas sobre Roma más importantes de los últimos años, casi al inicio de su ensayo introductorio afirma: “Una visión diferente de la ciudad se impone insistentemente, con fuerza y claridad. Los primeros en hablarnos de ella son la literatura y el cine” (2016a: 3).<sup>1</sup> Como él, no faltan académicos que citen, en determinado momento, ésta o aquella obra ficcional para ejemplificar, comentar o subrayar sus observaciones pertenecientes al campo de la historia, el urbanismo, la sociología, etc.

Por otro lado, es cierto que Roma contemporánea ha sido objeto de inspiración para toda clase de artistas. Ya sean muy conocidas o no, las producciones filmicas documentales sobre Roma han proliferado en los últimos 20 años y, aunque en menor número, el cine de ficción ha producido títulos emblemáticos sobre la ciudad y sobre sus periferias. Igualmente, no faltan ejemplos relevantes en la narrativa literaria italiana ni en la poesía. Roma como objeto de la representación encuentra buena acogida incluso en la música, el videoclip, la fotografía y otras artes plásticas.

No obstante todo lo anterior, si bien las ficciones sobre Roma son constantemente referidas en los estudios sobre la ciudad, con mucha menos frecuencia son ellas mismas objeto de estudio académico. Más allá del trabajo de Pasolini (sobre quien la bibliografía disponible es inconmensurable) son

<sup>1</sup> [Una diversa visione della città si impone insistentemente, con forza e chiarezza. I primi a parlarcene sono la letteratura e il cinema]

realmente escasas las publicaciones italianas relevantes que se ocupen de obras narrativas cuyo objeto sea Roma, menos aún, aquellas que se preocupen por estudiar las producciones más actuales.

En este punto me parece importante subrayar que, al hacer las afirmaciones anteriores, tengo en mente una restricción de campo importante que es la *otra* Roma, es decir la parte de la ciudad que comenzó a configurarse sólo a partir del siglo pasado y que he descrito en las páginas anteriores. Con esto quiero decir que, si bien me es claro que la producción académica y artística, italiana y no, nunca ha dejado de ocuparse de la Roma histórica, las referencias, que hasta ahora he hecho y haré en adelante, no toman como principal objeto de reflexión esta parte de la ciudad.

Quizá resulte banal recordar que la representación narrativa de la ciudad no es la ciudad en sí, sino una producción discursiva, cuyos alcances y limitaciones, no obstante, ejercen su parte de influencia en la manera en que se entiende y se vive el espacio que representa.<sup>2</sup> En este sentido, considero que es importante abordar las narraciones ficcionales con las herramientas de los estudios literarios para entender de mejor manera la dimensión discursiva del espacio urbano y con ello sumar al ejercicio más complejo de estudiar el fenómeno de la ciudad en sí. Una de las primeras cosas a notar, a partir de dicha operación, es que existe una suerte de relación intertextual entre las diferentes representaciones de la ciudad, sean éstas ficcionales o no.

Como dije más arriba, en las siguientes páginas buscaré rastrear la presencia de la periferia romana en la narrativa de

<sup>2</sup> A este respecto, Henri Lefebvre diría que “el espacio concebido, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores, ingenieros sociales y hasta el de cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad, todos los cuales identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido [...] es el espacio dominante en cualquier sociedad [...]. Quizás sea preciso ir más allá y admitir que los productores del espacio han actuado siempre de acuerdo a una representación, mientras que los ‘usuarios’ han experimentado pasivamente lo que les ha sido impuesto, más o menos insertado o justificado en su espacio de representación” (2013: 97 - 102).

ficción, literaria y filmica, desde la inmediata posguerra hasta, más o menos, nuestros días. La intención es distinguir las características de un hipotético *macrorelato* ficcional sobre las periferias de Roma y discutir la posibilidad de establecer una especie de tradición narrativa en torno a estas realidades urbanas.

Con esto en mente, me parece importante aclarar que la finalidad no es la de conformar un catálogo exhaustivo de las obras que, desde hace setenta años, han narrativizado las periferias romanas, sino más bien rastrear las distintas formas en que esta narrativización se ha llevado a cabo. Temas, motivos, modelos narrativos y demás elementos que, puestos en conjunto, poco a poco ayudan a conformar un imaginario en torno a la identidad de un territorio en particular, tal es la perspectiva de Francisco García y Gonzalo Pavés cuando afirman, a propósito del cine (aunque sus palabras *mutatis mutandi*, valdrían igualmente para la literatura), que “con su naturaleza fragmentaria, con su ubicuidad espacio-temporal, ha ayudado a la construcción del imaginario de la ciudad, generando modos singulares de vivirla, pensarla, soñarla e incluso sufrirla” (2014: 9).

La intuición que impulsa este procedimiento, en fin, es la de que, leyendo el mencionado *macrorelato*, se asistirá sobre todo a la narración de las formas del vivir la ciudad (que pienso como paralelas a las formas del habitar que interesan a Cellamare y a sus colegas). Dicho de otro modo, si las disciplinas puestas en examen en el capítulo anterior buscan explicaciones y soluciones a los fenómenos sociales aproximándose desde el estudio de los aspectos materiales de la ciudad, quizá en las artes del relato sea posible encontrar una reflexión análoga, pero que parta desde el análisis del elemento humano, es decir, del sustrato de las acciones y pasiones presente en la interacción de las personas, traducidas en personajes, con el espacio urbano.

### Obras narrativas y artes del relato

En este punto me parece conveniente precisar lo que en adelante entenderé como “obra narrativa” y como “artes narrativas” o “del relato”. Con este fin, me resulta particularmente útil apoyarme de la perspectiva de H. Porter Abbott, para quien el relato, entendido como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos” (2003: 12),<sup>3</sup> se subdivide en *historia* y *discurso narrativo*: “la historia es el *acontecimiento* o serie de acontecimientos (la *acciòn*), y el discurso narrativo son esos acontecimientos en tanto que representados” (*Ibid*: 16).<sup>4</sup> Este último, continúa el teórico, “mediatiza” la historia que no puede ser “vista directamente”, sino sólo a través de su realización discursiva (cfr. *Ibid*: 17), lo interesante de la perspectiva de Abbott es que, para él, la naturaleza de este discurso no es necesariamente verbal: “La historia siempre está mediatizada – por una voz, un estilo de escritura, los ángulos de una cámara, la interpretación de unos actores – de modo que lo que llamamos historia es en

<sup>3</sup> [narrative is the representation of an event or a series of events] A propósito de la traducción de los términos *event* y *narrative*, conviene precisar un par de cosas. Traduzco *event* como “acontecimiento” debido a que sus definiciones, dentro de las respectivas lenguas, son casi equivalentes (“suceso de alguna importancia” frente a “something that occurs” según Wordreference), pero también lo son los usos que a ambos términos se da en la teoría narrativa escrita en sus respectivas lenguas. Más complejo, quizá, resulta el caso de *narrative*, cuyo aparente equivalente en español (narrativa) no contiene las acepciones que volverían a este concepto, y a lo que denota, el objeto de estudio de la teoría narrativa (“a story or account of events [...] the art technique or process of narrating”); lugar que en español se le otorga al concepto de relato, según cuanto señala Luz Aurora Pimentel (cfr. 2005a: 8). Más aún, la definición que la estudiosa hace del relato como “la construcción de un mundo de acción humana” (*Ibid*: 17), no dista demasiado de la del teórico inglés, sino que, en mi opinión, la complementa. Una señal de esto es el hecho de que Abbott genera una equivalencia entre los conceptos *event* y *action*: “‘Acontecimiento’ es la palabra clave aquí, aunque algunos prefieren el término ‘acción’” [‘Event’ is the keyword here, though some people prefer the word ‘action’] (2003: 12).

<sup>4</sup> [story is an event or sequence of events (the action), and narrative discourse is those events as represented]

realidad algo que construimos. Esta construcción la hacemos, a menudo por inferencia, a partir de lo que leemos o vemos” (*Id.*).<sup>5</sup> Con estas bases de análisis, Porter Abbott se va a sumar al grupo de teóricos que estudian al relato como un fenómeno transmedial, cuya expresión depende de los recursos de los distintos medios (el encuadre, la tesitura musical, el cuerpo, etc.), pero cuyo contenido es susceptible de trasladarse de un sistema semiótico a otro manteniendo sus características fundamentales: “Una de los fenómenos que fortalecen la idea de que las historias siempre están mediadas es que éstas pueden ser adaptadas [...]. La mayoría de las historias, si tienen éxito [...] es porque logran eficazmente controlar el proceso de construcción de la historia” (*Ibid.*: 19).<sup>6</sup>

Es en todos estos sentidos que, en lo sucesivo, cuando me refiera a “obras narrativas”, estaré hablando de obras cuya característica fundamental es la de transmitir un relato, independientemente de los medios en los que se inscriban (el texto escrito, el filmico, la puesta en escena, la canción, el videoclip, etc.). Del mismo modo, es desde esta perspectiva que, cuando me refiera a “artes narrativas” me referiré a aquellas disciplinas artísticas en donde se inscriben principalmente obras como las apenas descritas (narrativa literaria, cine, teatro, ópera, etc.)

A este tenor, es importante también aclarar que a lo largo de este capítulo, y para conseguir los objetivos arriba expuestos, analizaré con términos y metodologías similares los ejemplos provenientes tanto del cine como de la narrativa literaria; es decir que consideraré ambas artes como dos medios para un mismo tipo de discurso: como dos formas de configurar relatos.

<sup>5</sup> [The story is always mediated – by a voice, a style of writing, camera angles, actors’ interpretations – so that what we call the story is really something that we construct. We put it together from what we read or see, often by inference]

<sup>6</sup> [One thing that strengthens the sense that stories are always mediated is that they can be adapted [...]. [M]ost stories, if they succeed [...] do so because the successfully control the process of story construction]

No se me escapa el hecho de que el cine y la literatura son artes que tienen casi tantos puntos de encuentro como distinciones, éstas últimas relacionadas, principalmente, con la diferente naturaleza de sus lenguajes. Más aún, considero que un análisis que busque dar cuenta de las relaciones entre cine y literatura, no puede, para ser efectivo, soslayar la especificidad de cada medio. Sin embargo, la finalidad última de este capítulo es, en realidad, la de generar un contexto suficientemente firme que sirva de base para el análisis fino de dos obras específicas, una filmica y una literaria, que se llevará a cabo en el capítulo sucesivo.

### La *borgata* bajo la mirada del cine neorrealista

Aún cuando no se puede decir que en el panorama general de la inmediata posguerra haya habido un discurso demasiado articulado en torno a las periferias urbanas, las preocupaciones compartidas por los cineastas del neorrealismo provocaron, de manera casi natural, que desde muy pronto hubiese un interés por representar la *borgata*.

Así, por ejemplo, en su libro *Cines europeos, sociedades europeas 1939 - 1990*, el crítico francés Pierre Sorlin dedica una sección a hablar sobre la representación de las ciudades europeas en el cine y, dentro de ésta, elige como ejemplo el cine neorrealista, y en particular los filmes de Vittorio De Sica, puesto que en él encuentra un retrato de “la complejidad de las relaciones urbanas”, así como de la complejidad de las relaciones entre el centro y la periferia.

Un comentario importante de Sorlin es el que tiene que ver con la importancia que el espacio urbano cobra para dar sentido a la historia dentro de los filmes neorrealistas: “Los argumentos [del neorrealismo] no eran originales pero se desarrollaban en contextos que, en lugar de ser escenarios meramente evocadores, desempeñaban un papel muy importante en las historias” (1996: 117). A propósito de Roma afirma que: “Durante mucho tiempo la capital italiana ha

sido una ciudad enterrada entre los suburbios y la tierra de nadie” (*Id.*) y es por ello que un aspecto fundamental de uno de los filmes fundacionales del movimiento, *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), tendrá que ver con la tensión entre el centro y la periferia, una tensión que en este caso es más evidente en la construcción de los personajes que en las tomas mismas de la ciudad, según el análisis del crítico francés.

*Ladri di biciclette* es uno de los filmes más representativos del neorrealismo y quizá el más famoso dentro de la producción de su director. Igualmente es uno de los filmes, pertenecientes a este movimiento que más atención han recibido por parte de la crítica especializada. La historia narrada en el filme de De Sica gira en torno al problema del desempleo en la capital de Italia; un país que, habiendo salido recientemente del conflicto bélico mundial y tras conseguir, más recientemente, una organización republicana, se aproxima al *boom* económico de la década venidera. El protagonista, Antonio Ricci, junto con su familia, es un habitante de Val Melaina, una de las *borgate ufficiali* construidas por el fascismo, que luego de estar dos años en el paro consigue finalmente un empleo como *attacchino* (es decir, pegando carteles publicitarios en las calles) para el cual necesita una bicicleta. La historia inicia así en un tono de alegría que pronto se transforma en uno de preocupación y sólo cuando, por medio de la determinación de María, la mujer de Antonio, el primer obstáculo logra ser superado (la bicicleta estaba empeñada y logran liberarla empeñando las sábanas de la casa), vuelve el sentimiento de entusiasmo en los personajes. El conflicto se presenta cuando, durante el primer día de trabajo, Antonio sufre el robo de su bicicleta, lo cual le generará la necesidad de emprender un extenuante recorrido por la ciudad buscando al ladrón e intentando recuperar su medio de subsistencia.

En este filme, De Sica propone un retrato de la ciudad que ya había iniciado a ensayar con *Sciuscià* un año antes, donde ambienta la acción en una Roma aún cubierta por los escombros de la guerra. La Roma que recorren Ricci, María y Bruno

(el hijo de la pareja), es la Roma de los desposeídos, que contrasta con las típicas representaciones del monumental centro histórico, pero contrasta también con la representación de los barrios bajos de ese mismo centro, relatados por Luigi Bartolini en la novela de la cual el filme es una adaptación. Para 1948, la Ciudad Eterna tiene ya la forma que la administración fascista ideó en el venteneo de su poder y que dio lugar a la gran expansión urbana de la que se habló en el capítulo anterior. De Sica y Zavattini, su guionista de cabecera, no son en nada insensibles a esta realidad.

Así pues, en *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*, Christopher Wagstaff analiza, para el caso de *Ladri...*, el modo en que la ciudad es retratada para configurar el espacio narrativo de la historia, y ofrece una explicación de los movimientos del personaje dentro del mapa de Roma (de hecho, en el apéndice del libro incluye un mapa de la ciudad donde indica los sitios de filmación de cada secuencia narrativa; cfr. 2007: 454 - 455). Esta parte del análisis resulta muy importante pues hace notar cómo la elección de las locaciones no es en nada azarosa, sino que se trata más bien de un recurso que se hilvana cuidadosamente con todos los demás (por ejemplo, con el famoso recurso de la lengua usada en los diálogos). Un dato interesante que rescata el autor es que, mediante una gran elipsis, el director decide intencionalmente no retratar el centro turístico/arqueológico de la ciudad, es decir, esa parte que constituye la identidad visual distintiva de Roma (cfr. Wagstaff, 2007: 307 y 311 - 312).

Sin duda, el elemento más radical de la ciudad que es representado en el filme, es la *borgata* de Val Melaina, a la cual se dedican no más de 12 minutos, pero cuya implicación narrativa es altamente trascendental. La primera imagen que vemos al inicio del filme, justo en el trasfondo de los créditos iniciales, es el arribo de un autobús llegando a la *piazza* de Val Melaina y desde este momento comienzan a prefigurarse elementos que serán constantes en las representaciones fílmicas de la periferia romana en las décadas sucesivas. El primero de ellos, que

es digno de subrayar, es el modo en que la distancia entre la *borgata* y la ciudad es remarcada. Cuando en el filme se retratan los movimientos de los personajes dentro, hacia o fuera de la *borgata*, en un extremo del encuadre, de manera casi inadvertida, la cámara captura la gran extensión desierta de campiña que, en aquel entonces, envolvía estos asentamientos.<sup>7</sup> Durante el viaje de Antonio hacia su primer día de trabajo, por ejemplo, en el tercer encuadre de la secuencia, la ciudad aparece en el horizonte donde se alcanza a distinguir la línea de los nuevos conjuntos residenciales que, en ese momento, eran el símbolo de la modernización de Roma. Sin embargo, estos espacios, ideados para la creciente clase media, no formarán parte de las vivencias de los personajes, quienes van a quedar constreñidos a un campo de acción limitado, el que les corresponde por su condición social.

Por otro lado, cuando la acción ocurre dentro de la *borgata*, algunos de sus espacios característicos son presentados en un modo que, igualmente, va a estar presente en otros filmes. Tal es el caso de la Casa del Pueblo, es decir la sección del Partido Comunista que existía en todos los barrios marginados de la ciudad, la *fontanella* pública, donde las mujeres hacen una fila para poder llenar sus recipientes (puesto que, evidentemente, no tienen agua corriente en casa), las calles de terracería y la arquitectura decadente de los inacabados edificios de *edilizia popolare*.

Así pues, la idea de una Roma “alternativa”, distinta a aquella monumental, imperial y solemne, que es tan famosa en el mundo, es puesta sobre la mesa (visual y narrativamente) de manera explícita. No sólo las distancias espaciales, que son fundamentales para la comprensión de la forma que comienza a tomar la ciudad, sino también la relación de

<sup>7</sup> La metáfora de la “ciudad-archipiélago” propuesta por Lidia Piccioni desde un discurso historiográfico, resulta también sugestiva para relizar la lectura de las representaciones filmicas de las periferias de Roma. La alternancia entre los terrenos vacíos y el espacio habitado en el discurso visual va a resultar una constante prácticamente en cada una de las épocas señaladas en este capítulo.

los personajes con su entorno es lo que acaba por expresar de manera definitiva las tensiones entre el centro y la periferia. Ricci es a todas luces ajeno al espacio que recorre, así como a los usos y costumbres de la ciudad. Ni la policía, ni los viandantes muestran solidaridad o simpatía por él, lo cual subraya su no pertenencia al entorno. Así, Sorlin aventura la hipótesis de que Ricci puede ser leído como uno de los miles de inmigrantes llegados hasta la capital desde las distintas regiones italianas en busca de mejores condiciones de vida. El crítico francés sostiene esta idea observando la poca familiaridad de Antonio con los usos y con los lugares de la ciudad, y comparándola con la desventura que presenta su esposa en situaciones análogas. De ser así, en el subtexto de la familia Ricci podría leerse la historia de muchas familias italianas de origen migrante en la época.

Esta clave de lectura propuesta por Sorlin, no obstante, es complejizada por el elemento sonoro del filme. En esta producción, De Sica decidió superponer a los rostros de sus actores “callejeros”, las voces de actores de doblaje profesionales que recitaron los diálogos en perfecto *romanesco*. Como se irá viendo, el uso de la lengua regional es un elemento identitario de primera importancia en las narraciones aquí estudiadas. Por esto, más allá del estudioso francés, no hay muchos críticos que piensen a Antonio Ricci como un inmigrante. Lo cierto es que, de la complicada relación que el personaje guarda con el espacio urbano, lo que seguramente permanece en el público, quien además es forzado, gracias a múltiples recursos filmicos (la técnica del *pedinamento*),<sup>8</sup> a compartir la perspectiva del protagonista, es la angustia de una búsqueda sin sentido por entre las calles de una ciudad indiferente.

<sup>8</sup> *Pedinamento* se podría traducir literalmente como “persecución”. Cesare Zavattini (guionista de *Ladri...* y otros filmes de De Sica, además de uno de los principales teóricos del movimiento neorrealista) propone en sus escritos la “teoría del *pedinamento*” como uno de los posibles modos para acercar el cine al hombre y, de este modo, lograr el objetivo último del movimiento, que es el de retratar de manera efectiva la realidad. Véase al respecto: Cesare Zavattini, *Neorealismo, ecc.*, Bompiani, Milano, 1979.

En los años subsecuentes a *Ladri di biciclette*, el tema de la vida en la periferia irá cobrando terreno en las artes. En 1951, De Sica producirá *Milagro en Milán* y un año después, *Umberto D*; el último filmado en Roma y donde, si bien la periferia no es retratada, es enunciada como un lugar-otro indeseable. La negativa del protagonista de abandonar el centro de la ciudad será uno de los motivos de sus desaventuras. Otros filmes adscribibles al movimiento retratan en estos años la ciudad desde distintos ángulos, sin embargo, en opinión de Sorlin:

Los suburbios [es decir la *borgata*] [...] constituían la omisión más manifiesta de las descripciones neorrealistas de Roma. Cuando De Sica se decidió a mostrar un área suburbana se fue a otro lugar (*Milagro en Milán*, *Miracolo a Milano*, 1950) y hasta 1956 no se atrevió a presentar, en *El techo* (*Il tetto*), los suburbios romanos construidos por medio de hojalata y cartones (1996: 124).

*Il tetto* no sólo presenta en cuadro el paisaje del borghetto, el tipo de asentamiento más desposeído en la Roma de entonces, sino que en este filme los realizadores van más allá y configuran una trama que tiene como eje el “problema de la casa”. En la afirmación anterior, no obstante, el crítico francés pasa de largo un ejemplo que igualmente tematiza el problema de la casa y lo hace incluso un año antes del estreno de *Ladri di biciclette*, me refiero a *L'onorevole Angelina* de Luigi Zampa. Se antoja interesante considerar comparativamente estos dos últimos filmes porque entre ellos parece haber tantas similitudes como diferencias; pero sobre todo porque, al considerar la distancia de casi diez años transcurridos entre la filmación de uno y otro, es posible observar el cambio en las soluciones narrativas adoptadas por los directores neorrealistas para hablar de las más importantes problemáticas que la ciudad vivió durante varias décadas después de la guerra (y en cierta medida incluso hoy, como se expuso antes).

Ambos filmes recurren a una forma que se ubica entre el melodrama y la comedia (como de hecho será común en el

cine neorrealista), en ambos casos asistimos a una historia de dificultades que se resuelven en un final feliz, más aún, ni en el filme de Zampa ni en el de De Sica se representa una historia dramática como la de *Ladri di biciclette*, sino, por el contrario, ambos casos acusan una aparente confianza en una venidera renovación social.

El principal punto de comparación, pues, entre *L'onorevole Angelina* e *Il tetto* es que en ambos casos la trama principal gira en torno al “problema de la casa”. Así pues, para 1947 Luigi Zampa retrata nada menos que la *borgata* de Pietralata, una de las primeras *borgate ufficiali* del fascismo que va a ser uno de los protagonistas de la historia reciente del crecimiento de Roma y de la *lotta per la casa*. El ambiente de este filme es precisamente el de las luchas civiles de los habitantes marginados de la ciudad en la primerísima fase de la reconstrucción posbélica: “Un cinturón de miseria y descontento social, escenario cotidiano para miles de familias numerosas, numerosísimas, hijas del Ventaneo, cuyas características sociales, morales y políticas son, sin embargo, muy lejanas a la imagen que el régimen fascista había querido imprimir a la “Terza Roma”” (*In-verso*).<sup>9</sup> En este escenario es que surge el personaje de la *sora* Angelina, interpretada por la icónica Anna Magnani: esposa de un oficial de policía de bajo rango y madre de una familia numerosa (al vivo gusto de la época fascista), que, en una particular convergencia de circunstancias, se convierte en *leader* político de las mujeres de la *borgata* y organiza acciones que logran acercar los servicios necesarios a sus habitantes:

la pasta [repartida por el gobierno a las familias y que un especulador de la bolsa negra se niega en un inicio a entregar a las vecinas de Pietralata] allana el camino al agua corriente, al transporte regular, al comedor público. Muchas batallas con uno solo a la cabeza, la *sora* Angelina. La prueba más

<sup>9</sup> [Una cintura di miseria e scontento sociale, palcoscenico quotidiano per migliaia di famiglie numerose, numerosissime, figlie del Ventennio, le cui caratteristiche sociali, morali e politiche sono, però, molto lontane dall'immagine che il regime fascista aveva voluto imprimere alla “Terza Roma”]



dura llega con el aluvión, que los deja [a los habitantes de la *borgata*] sumergidos en un océano de fango, mientras frente a ellos se elevan los edificios deshabitados del commendador Garrone (Armando Migliari), casero de la *borgata* (*In-verso*).<sup>10</sup>

En el momento más desesperado de la *borgata*, cuando las fuertes lluvias han desbordado el río y provocado la inundación de las casas (malamente realizadas en un terreno, evidentemente, no apto para la habitación), la señora Angelina organiza la ocupación ilegal de los edificios residenciales, aún en construcción, colindantes con la *borgata*, mismos que son propiedad del empresario a quien le fuera comisionada la realización de ésta última (en una evidente estrategia de especulación inmobiliaria). Es en este momento que la anónima ama de casa comienza a volverse un personaje incómodo para las fuerzas del poder, encarnadas por varios personajes, desde el *commendatore* Garrone hasta el mismo esposo de la protagonista. Es también en este momento que el pueblo la reconoce como paladín y decide promoverla como su representante ante el consejo comunal, es decir volverla *Onorevole*.<sup>11</sup>

Paralelamente, la emancipación y el éxito político de la protagonista comienzan a reclamar como precio la armonía de su núcleo familiar. La relación entre Angelina y su marido se vuelve ríspida en el ámbito público, pues éste se ve incluso obligado a arrestarla, y también en el privado cuando él se ve obligado a asumir los deberes de la casa a la vez que pierde el respeto de sus hijos. Igualmente, Angelina pierde de vista los actos de sus hijos y así el mayor comienza a negociar traficando los medicamentos de la asistencia social conseguidos por la madre, mientras que Anetta, la hija adolescente, ha sido seducida por el hijo del empresario Garrone.

<sup>10</sup> [la pasta spiana la strada all'acqua corrente, al trasporto regolare, alla mensa assistenziale. Molte battaglie con un solo capopopolo, la sora Angelina. La prova più dura arriva con l'alluvione, che li lascia galleggiando in un oceano di fango, mentre di fronte a loro si alzano i palazzi vuoti del commendator Garrone (Armando Migliari), padrone della borgata]

<sup>11</sup> "Onorevole" es el título honorífico con el que son llamados los miembros del poder legislativo en Italia.

Hacia el final, cuando la protagonista está más convencida de sus posibilidades en la política, descubre que las promesas de apoyo de Garrone son sólo una estrategia para ganarse su confianza y lograr que el proyecto inmobiliario sea desocupado de modo que él pueda continuar con su negocio. En un acto impulsivo por demostrar a la comunidad que ella no los ha traicionado, decide confrontarse con la policía y termina encarcelada por varias semanas. Este especie de "martirio" de la protagonista será en parte la causa definitiva para que las familias de la *borgata* sean beneficiadas con la asignación de una *casa popolare*. Sin embargo, tras su vuelta triunfal, *sora* Angelina decide renunciar a sus pretensiones de poder y dejar el lugar a "quien sea más culto y capaz para la política". En un emotivo discurso final explica cómo para ella basta la política que debe hacer al interior de su familia, pero que cuando se trate de protestar (*baccaja*) estará siempre dispuesta, pues *eso* sí que lo sabe hacer.

En cierto modo, éste puede leerse como un final ambiguo que oscila entre la denuncia del fracaso inminente de la clase oprimida ante el juego de los poderosos, pero también una conclusión moralizante en la que parece proponerse la esperanza de una cooperación entre clases. En este sentido, no hay que ignorar el papel de Callisto, el hijo de Garrone, quien no sólo se enamora de Annetta, la hija de Angelina, sino que desde el inicio muestra simpatías por los pobres habitantes de la *borgata*, así como desinterés por los hábitos superficiales de su clase (un burgués con corazón de masa, diría Monsiváis). Al final, se puede suponer que es precisamente él quien, al rechazar sus privilegios de clase y desestabilizar su propio núcleo familiar, consigue este pacto entre clases, es decir la asignación de casas a los *borgatari*.

Como ya decía antes, en *Il tetto* (1956) de Vittorio De Sica el tema de la vivienda vuelve a ser retomado y se convierte en el eje de las preocupaciones de Luisa y Natale, una pareja de recién casados que, en la Roma del *boom* económico e inmobiliario, sufren las dificultades de no encontrar un lu-

gar donde vivir. Luego de residir durante unas semanas en la casa del cuñado de Natale, un inmueble con dos piezas que comparten con otros ocho habitantes, los cuñados tienen un desencuentro y la pareja decide buscar un nuevo hogar. La tarea no será nada fácil en la Roma de los años 50 y, por una serie de casualidades, Luisa tendrá la inspiración de proponer a Natale el proyecto de autoconstruirse una casa *abusiva* en la periferia.

La pluma de Zavattini quiso que la ocupación de Natale fuera la de peón de albañil en una de las muchas mega-construcciones habitacionales que por la época proliferaban en Roma (y en Italia en general). Más específicamente, Natale trabaja en el proyecto de uno de los *palazzi* de la zona del Quadraro, el barrio donde, media década después, Mamma Roma y su hijo Ettore (los personajes de Pasolini) se mudarán en busca de un mejor porvenir. Para los protagonistas de *Il tetto*, estos nuevos complejos que están renovando el rostro de la Ciudad Eterna, no son una opción. Ambos son también representantes de la ola de inmigración proveniente de las distintas regiones italianas hacia Roma (él con la familia son originarios de Cavarzere en la provincia de Venecia, ella es proveniente de alguna de las provincias costeras del Lazio), por lo tanto en el filme se presenta como una solución lógica que la pareja se establezca en alguno de los *borghetti* de la periferia urbana, que para la época eran ya asentamientos inmensos en los que habitaban varios cientos de miles de personas.

El fundamento de la historia hace referencia a dos disposiciones legales más o menos contradictorias, la una que facultaba a la guardia de la ciudad para abatir cualquier inmueble *abusivo* de la ciudad, que estuviera en proceso de construcción, y la otra que prohibía la demolición de cualquier inmueble de habitación, incluso *abusivo*, si éste contaba con el techo completado. Esta especie de “vacío legal” es lo que abrió camino a la llamada *edilizia notturna*, que es precisamente el proyecto de los protagonistas. De tal modo,

el conflicto central del filme es el desafío de lograr construir una casa completa hasta el techo, en una sola noche, es decir, entre la última ronda de la guardia urbana y la primera del día siguiente. En un primer lugar intentarán establecerse en el *borghetto* Prenestino, uno de los más grandes y famosos de Roma (Pasolini lo hará en distintas ocasiones objeto de narración), sin embargo, por intrigas de la naciente mafia local, el proyecto va a ser detenido por los guardias antes de comenzar y tendrán que transferirlo, en un momento de desesperación, al *borghetto*, más precario aún, de los Fossati di Sant’Agnese, a las orillas del río Aniene.

En este filme, De Sica ofrece un retrato más extenso de la ciudad y de su realidad. Desde los créditos iniciales se suceden una serie de imágenes de las nuevas obras inmobiliarias de la época, imágenes que van a volver una y otra vez como para subrayar la idea de que estamos en plena época de crecimiento urbano. Como ya había ocurrido en *Ladri di biciclette*, constantemente es marcada visualmente una línea en el horizonte ahí donde comienza el espacio de los nuevos desarrollos inmobiliarios, solo que en este caso dicho espacio ha crecido desmesuradamente tragándose buena parte del campo desnudo que otrora rodeaba la *borgata*. Un ejemplo magistral de esto es el cuadro final en el que al centro de un plano general se erige la nueva casita justo en el borde de la ferrovía que en el fondo delimita el mundo de la reconstrucción (los edificios que se elevan en segundo plano) y el del *borghetto*.

Durante la segunda secuencia del filme, los protagonistas salen de la ciudad para visitar a la familia de ella, que vive en un pueblo de pescadores, y vuelven a la mañana siguiente: el viaje hecho en autobús es el recurso ideal para marcar el contraste entre el mundo rural y el urbano, pero también la forma en que el último está ganando terreno al primero. También, otros espacios de la ciudad son retratados con agudeza: el barrio Trieste, producto de la primera fase de expansión urbana a inicios del siglo, donde se ubica la casa que renta la familia de Natale; la zona de San Lorenzo, un barrio adyacen-

te a la estación Termini, realizado a inicios de siglo para los trabajadores de las fábricas y que durante la guerra sufrió los estragos de los constantes bombardeos sobre la ciudad. En esta zona los protagonistas intentarán tomar una habitación en renta en un edificio declarado inhabitable por causa de los daños de la guerra, mismo que después será demolido y probablemente convertido en otro tipo de inmueble. En esto también se puede leer una crítica al manejo del patrimonio inmobiliario de la ciudad durante la reconstrucción.

Ya había mencionado las múltiples tomas de los *borghetti* Prenestino y Sant'Agnese, que son centrales para la trama y para el mensaje del filme, así como las obras en construcción donde trabaja Natale y en las que insistentemente aparece como trasfondo la cúpula de la basílica de Don Bosco. Son también muy importantes para la trama todas las escenas en las que los personajes se mueven en la ciudad, ya sea a pie, en bicicleta, en transporte público o en auto. Particularmente interesante es la escena en la que los personajes transitan sobre la Via dei Fori Imperiali, con el Coliseo como trasfondo, sobre un camión lleno de materiales y en busca de un nuevo lugar para realizar la construcción de la casa, luego de que han sido descubiertos en el Prenestino. Es claro que, en el subtexto de la historia, la intención del director es la de retratar la compleja realidad de la ciudad de Roma en su actualidad.

Pese a la poca atención que ha recibido de la crítica, *Il tetto* es un caso peculiar dentro de la historia del neorrealismo. Por un lado recoge definitivamente el espíritu ideológico del movimiento y actualiza los temas que a éste interesan. Por el otro, en la forma de la narración la película toma una cierta distancia de otras producciones etiquetadas como neorrealistas, incluso dentro de la obra misma de su director, con lo cual resulta evidente que *Il tetto* pertenece a un momento en el que el gusto de la audiencia y el estilo de los realizadores había ya avanzado hacia algo diferente del llamado “primer neorrealismo” (cfr. Curle, 2000: 211). En este sentido, es interesante subrayar las formas en las que *Il tetto* se separa

estilísticamente de los anteriores filmes de sus autores (De Sica y Zavattini); particularmente al darle la vuelta al uso de la fórmula del melodrama así como a la construcción de los personajes y de su universo. En pocas palabras, ésta pareciera una historia extrañamente optimista que contraviene el pesimismo característico de las más importantes producciones de De Sica (como *Ladri di biciclette* y *Umberto D.*). Ante esto, Howard Curle no se olvida de comentar que, aunque la historia tenga un final feliz, queda detrás una sombra de desconfianza en esa aparente felicidad. En conclusión: “*Il tetto* se conecta empática, aunque también críticamente, con las aspiraciones de la clase obrera en medio de un clima de creciente prosperidad” (Curle, 2000: 218).<sup>12</sup>

Para volver a la comparación con *L'onorevole Angelina*, a mi parecer la principal diferencia entre los dos filmes tiene que ver con la perspectiva adoptada para hablar del mismo tema. Por un lado, en su filme Zampa pone al frente de la narración el conflicto del grupo social en pleno, del cual *sora* Angelina es metonímicamente la representante. Lo que interesa aquí es exponer la condición de miseria en que vive una parte de la sociedad y, en última instancia, el tipo de circunstancias que fermentaron en la época el movimiento de *la lotta per la casa*. No resulta, a mi juicio, en absoluto casual que la primerísima secuencia tenga que ver con un grupo de periodistas que se acercan a la *borgata* para reportar las condiciones de vida, mismas que comentan con el típico desdén de la clase burguesa. A este tenor, tampoco me resulta casual que al final el conflicto se resuelva tanto en la esfera pública como en la privada, pero esa esfera privada lo es sólo en apariencia,

<sup>12</sup> [*The Roof* connects sympathetically yet not uncritically with working class aspirations amid the burgeoning prosperity of 1950s Italy] No están muy lejanas de esta lectura las observaciones que Franco Ferrarotti hace sobre la miseria y la marginación en su libro *Vite di baraccati*, en el que, a diferencia de su primer libro, incluye los testimonios de sus entrevistados, con lo que visibiliza los resentimientos, las esperanzas y, en fin, la “cifra humana” de la miseria en Roma: “tenemos el tercer mundo en casa” (1974: 68). [Abbiamo il terzo mondo sotto casa]

pues la familia de Angelina también busca representar metonímicamente a miles de familias de desposeídos herederos de las políticas sociales del fascismo y poco resarcidas por las del gobierno republicano.

Por su parte, en *Il tetto* la trama principal está definitivamente centrada en las vivencias personales de los protagonistas y, más aún, hay una distinción más o menos definitiva entre éstas y la dimensión de la comunidad. Si bien la crítica a la situación social en general resulta patente, ésta es presentada de manera mucho más sutil, como el contexto inevitable de la dimensión individual de Luisa y Natale, pero del cual la última, al menos en apariencia, se destaca.

La lectura de estos filmes como la he propuesto, me parece emblemática del papel que el cine neorrealista juega en lo que respecta a la “tradición narrativa de la periferia”. Así pues, considero que el ejemplo de Luigi Zampa ha tenido continuidad sobre todo en el ámbito de la narrativa documental, donde poco a poco se asimiló el discurso sociológico para dar cuenta en pantalla de las condiciones de vida en la ciudad. Incluso hoy en día, algunas producciones documentales que hablan sobre la Roma marginal del siglo XX o XXI, retoman una parte importante del modelo propuesto por Insolera y Ferrarotti para explicar a la ciudad.

Por su parte, considero que el ejemplo de De Sica, como se verá, tuvo mayor influencia en la narrativa de ficción. Donde las representaciones han buscado cada vez más –ésta es mi propuesta – renovar la forma de “escribir la ciudad” de manera paralela a como se han renovado las formas de vivir la ciudad. Lo anterior, poniendo el foco en el actuar y en el sentir del individuo.

En fin, en los dos ejemplos apenas presentados, como en el resto de los filmes neorrealistas, es menester prestar atención a los múltiples detalles que contienen, en el fondo, la cifra de las condiciones de vida de una sociedad específica (la italiana) en un momento específico de sus historia (la posguerra).

En este sentido, conviene subrayar que el neorrealismo fue un movimiento artístico con una base ideológica antes que estética. El aspecto innovador del mismo, entonces, no está en la “invención” de específicos recursos filmicos o modos de narrar, sino en el recurso a una específica serie de éstos que le fueron heredados por la tradición fílmica anterior. Es tan importante tener presente las muchas diferencias (narrativas, técnicas, estéticas, de producción, etc.) presentes entre los distintos filmes reconocidos como neorrealistas, como lo es reconocer la trascendencia que una cierta “estética neorrealista” ha tenido para la cinematografía mundial. Ésta es, al menos, la perspectiva de Laura E. Ruberto y Kristi M. Wilson en su introducción al volumen *Italian neorealism and global cinema*. En los distintos ensayos de este libro, queda patente cómo la apenas mencionada “estética neorrealista” es el resultado de la unión entre el principio ideológico y la técnica. Así, destaca de estos filmes el recurso a modelos narrativos clásicos, en particular al del melodrama, pero a la vez la instauración de nuevos arquetipos; tal es el caso de las figuras del niño y de la mujer, o bien el ascenso de valores como la inocencia que justamente son implementados para señalar el antiheroísmo y el fracaso de los tipos de personajes hegemónicos tradicionales.

Otro de los recursos típicos de los filmes neorrealistas, que ha sido fundamental para su “estética”, es el de filmar en locación más que en estudio. Si bien por un lado se ha subrayado que, en cada director y producción, la opción de “sacar la cámara a las calles” respondió a motivaciones del todo variadas (desde presupuestales hasta “poéticas”), por otro lado hay que notar que la representación efectiva de la realidad y, más aún, la significación de estas representaciones, se vio ampliamente reforzada al retratar efectivamente la vida cotidiana. En este sentido, David Brancaleone afirma que dicho recurso, en el modo en que es usado por el neorrealismo, ha hecho posible ver y, puede añadirse, documentar el modo en que las prácticas espaciales y, al final, la producción del

espacio social se llevan a cabo en el espacio urbano; él mismo afirma que: “En el neorrealismo, la vieja coreografía de símbolos del pasado se vuelve un significante fluctuante que acecha el espacio contemporáneo apareciendo, a lo sumo, en una opocisión dialéctica con las contradicciones del desarrollo capitalista” (2014: 2).<sup>13</sup>

De la mano del rodaje en locación, el uso de actores no profesionales es una de las marcas distintivas del movimiento. De nuevo, pese a que este recurso fue socorrido, las motivaciones de los directores fueron variadas, por ejemplo, para algunos privaban motivos presupuestales, mientras que otros realizaban largos y costosos *castings* que concluían en la elección, como protagonista, de un sujeto que quizá no había siquiera participado en ellos. Tampoco hay que olvidar que varias estrellas importantes de la época fueron íconos del movimiento, como la misma Magnani o Silvana Mangano para cuyo éxito fue fundamental el filme *Riso amaro* (1949). Con todo, la práctica de retratar tanto lugares como personas “reales” será uno de los lazos principales que acerquen la “estética neorrealista” a la estética del documental, es decir que ya desde entonces se pondrán en discusión los distintos niveles de diferencia y similitud entre la narrativa documental y aquella de ficción.

No se puede dejar de comentar, como ya se avanzaba a propósito de *Ladri...*, que el uso sistemático, en los filmes neorrealistas, de diálogos en una lengua fuertemente regional, cuando no dialectal (romano, *romanesco* e italiano para De Sica y Zampa, siciliano para Visconti en *La terra trema*, un poco de dialecto milanés en *Miracolo a Milano* y ni qué decir de la canción napolitana explotada *ad extremis* por el cine de la época) es constitutivo de la identidad de los personajes y, por extensión, de la identidad aun en construcción de las periferias. En la mayoría de estos casos, los personajes cargan

<sup>13</sup> [In Neo-realism, the old choreography of symbols of the past became a floating signifier haunting contemporary space and, at most, appeared in dialectical opposition to the contradictions of capitalist development]

en su habla el peso de su origen y de su lugar en la comunidad. Es este recurso, a final de cuentas, la forma más tangible con la que las artes narrativas abren el espacio de expresión para la voz de los grupos marginados.<sup>14</sup> “Per la solita questione della lingua”<sup>15</sup> decía Pirandello a inicios del siglo XX, un fenómeno fundamental para comprender la diversidad cultural de la nación italiana.

No parece aventurado afirmar que el mundo de las periferias urbanas, y en particular la romana, llegó a las producciones neorrealistas como parte de una necesidad narrativa e histórica, como una consecuencia lógica del fundamento ideológico del movimiento. En este sentido es importante advertir que los recursos fílmicos apenas comentados, no fueron implementados únicamente para la narración de espacios urbanos (el cine neorrealista se ocupará también, y mucho, de las condiciones de vida en el campo y en las costas del país);<sup>16</sup> sin embargo, lo que sí se puede afirmar es que estos mismos recursos serán determinantes para los relatos que sobre las periferias urbanas en Italia se realicen en las muchas décadas posteriores. Desde Pasolini hasta De Cataldo e, incluso, hasta Andrea Segre, la influencia del neorrealismo será vigente y fácilmente reconocible, como intentaré mostrar a continuación.

<sup>14</sup> Uno de tantos ejemplos puede verse durante la llegada de Rocco y su familia en el filme de Visconti (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Los recién llegados de Sicilia a Milán hablan casi exclusivamente en su lengua regional, por lo cual se enfrentan a la incomunicabilidad con una serie de personajes que hablan casi exclusivamente en milanés, al grado que la mujer que les tiene que indicar la ubicación exacta de su nuevo apartamento lo termina haciendo con mímica.

<sup>15</sup> “por la habitual cuestión de la lengua”. La llamada questione della lingua hace referencia a la serie de discusiones académicas existentes prácticamente desde el medioevo (véase *De vulgare eloquentia* de Dante, por ejemplo), pero que sobre todo desde la unificación nacional a finales del siglo XIX se ocupan del “problema” de la falta de una única lengua nacional, en contraposición con las muchas lenguas regionales o dialectos, y de su importancia como elemento de unión cultural y de identidad nacional.

<sup>16</sup> Véanse por ejemplo *La terra trema* (1948) y *Riso amaro* (1949), dos de las obras canónicas del neorrealismo.

## Pasolini o del modelo trágico de la *borgata*

*Ma io, con il cuore cosciente  
di chi soltanto nella storia ha vita,  
potrò mai più con pura passione operare,  
se so che la nostra storia è finita?*  
P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*

Un año antes de *Il tetto*, Pier Paolo Pasolini, residente en Roma desde 1950, publica *Ragazzi di vita*, a la que le seguirán *Una vita violenta* del 58 y después sus primeros dos filmes *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962). Sobre todo a partir de estas obras, Pasolini va a convertirse en el gran narrador de la periferia romana, de modo que su influencia, no sólo, pero sobre todo, en este campo será determinante y prácticamente impeccedera.

Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) es una de las figuras más relevantes en el ámbito cultural del siglo XX italiano porque estudia con ojo analítico y sin condescendencia la realidad que lo rodea y se percata de los errores y de las contradicciones que a su parecer la componen. Es entonces un intelectual de gran valor que, por su personal imperativo de la observación meticulosa de la realidad, supo hallar y expresar varios puntos nodales de la naturaleza humana.

Adentrarse en el estudio de su obra es sumergirse en un universo intelectual sumamente complejo y profundo. Así es como lo define Gianni Biondillo:

él fue ese artista que entendió que la sociedad estaba cambiando, él se sentía en cierto modo depositario de una vieja cultura que llevaba auestas, como Eneas a Anquises, sobre sus hombros [...] y él se sentía en medio. Decía ‘yo he visto arder la vieja sociedad, no veré jamás la nueva, yo estoy en este estado de transición’ [...]. Pasolini fue el primer artista realmente multimedial italiano [...]. Era un homosexual comunista [...]. Fue un intelectual incómodo y desagradable... (2017).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> [lui è stato quell’artista che ha capito che la società stava cambiando,

Con esto en mente, en lo que sigue mi objetivo no será el de proponer un análisis profundo del pensamiento pasoliniano, que en sí bastaría para llenar varios volúmenes. Más bien, y mucho más modestamente, procuraré delinear las aportaciones que el autor hizo a la tradición narrativa de las periferias. Para tal propósito tomaré en análisis sobre todo las cuatro obras antes mencionadas, por considerarlas paradigmáticas, no sólo dentro de la producción pasoliniana, sino en el contexto más amplio de la historia literaria italiana.

Mi propuesta, en fin, es que el salto de calidad dado por el poeta emiliano, con respecto a la estación del neorrealismo, consistió en impregnar el discurso sobre las periferias de una fuerte densidad intelectual, pero sobre todo en implementar un modelo trágico de la narración de estas historias de vida cotidiana. Es claro, como se verá, que en la forma de configurar las historias de sus “ragazzi di vita”, Pasolini filtrará una parte importante de sus ideas con respecto a la sociedad y a la cultura italianas de su momento. Yo propongo considerar que en el fondo su programa, en este punto específico de su vida y de su obra, era el de escribir el gran relato de la *borgata* y del subproletariado italiano.

### *Los ragazzi de Pasolini*

Indudablemente, la mayor parte de la caracterización que Pasolini hace de la periferia romana recae en la construcción de sus personajes, de sus *ragazzi di vita*. Ricetto, Tommaso, Accattone, Ettore y con ellos el resto de sus *compari* serán, en la narrativa pasoliniana, el rostro ambiguo del subproletariado romano: “in essi, inermi, per essi, il mito / rinasce...” (Pasolini, 1965: 84)<sup>18</sup> dice él mismo hacia el final de su poema

---

lui si sentiva in qualche modo depositario di una vecchia cultura [che] si portava dietro come Enea a Anchise sulle spalle [...] e lui si sentiva in mezzo. Diceva ‘io ho visto bruciare la vecchia società, non vedrò mai la nuova società, io sono in questo stato di passaggio’ [...]. Pasolini è stato il primo artista multimediale per davvero italiano [...]. Lui era un omosessuale comunista [...]. È stato un intellettuale scomodo, sgradevole...]

<sup>18</sup> [en ellos, inermes, por ellos el mito / renace] En lo sucesivo, las citas

“Le ceneri di Gramsci” y, en efecto, en el plano narrativo los *ragazzi* de la borgata se volverán seres *quasi* mitológicos.

Burdos, agresivos y crueles, los jóvenes de Pasolini parecen, no obstante, estar siempre revestidos por un halo angelical; en sus cotidianas acciones delincuenciales no parece haber maldad en sí, sino a lo sumo un profundo sentido de necesidad, una necesidad casi congénita: “al Ricchetto, i quattro soldi che guadagnava facendo il pischello del pesciarolo, non gli bastavano. E allora come fai a comportarti da ragazzo onesto! Quando c’era da rubare, rubava, capirai, con quella fame addietrata di grana che teneva!” (Pasolini, 2004: 140)<sup>19</sup> y por su parte Tommaso reflexiona: “Quattro piotte pe ‘a ghitarra! Du’ litri, famo tre, de miscela, so’ altre cinque piotte: e come ‘e rimedio? Stasera fo’ piagne quarcheduno, fo’! Nun mene frega un ca...!” (Pasolini, 2015: 160).<sup>20</sup>

La característica principal de estos personajes es quizá la vitalidad con que existen en el mundo, el constante movimiento que da sentido a su existencia, pero también, y en el fondo, al de la ciudad en sí:

Están todos atados a una dimensión de pura materialidad, se mueven siempre impulsados por exigencias corporales, son pura energía vital, viven al día, del puro ingenio, afrontan cotidianamente, con gran exuberancia, continuas aventuras, a veces cómicas, a veces trágicas cuando no grotescas, pero nada deja marca en ellos, porque de inmediato son re-

---

de los textos literarios serán reportadas en original en el cuerpo del texto y su traducción en nota al pie, esto para mejor llamar la atención sobre los aspectos formales y estilísticos del ejemplo. También conviene aclarar que las traducciones propuestas buscan transmitir de manera clara el sentido del enunciado, subordinando en muchas ocasiones sus aspectos formales y estilísticos.

<sup>19</sup> [al Ricchetto, los tres pesos que ganaba como ayudante del pescadero, no le bastaban. ¿Cómo podía, entonces, portarse como buen muchacho? Cuando había que robar, robaba, se entiende, ¡con el hambre atrasada de plata que tenía!]

<sup>20</sup> [¡Cuatrocientos para la guitarra! Dos litros, digamos que tres, de vino, son otros quinientos: ¿de dónde los saco? ¡Esta noche me friego a alguien! ¡Me importa una mierda...!]

absorbidos por el ritmo de su vida vagabunda, contemporáneamente desesperada y alegre (Terzigni, 2015: 49).<sup>21</sup>

Más aún, los personajes de Pasolini parecen existir fuera del tiempo, en un plano de eternidad donde la ciudad misma, que es el mundo, si se mueve lo hace sólo cíclicamente: “No hay crecimiento en los *ragazzi di vita*, cada quien permanece atado durante toda la novela a una ignorancia infantil, que deja de interesar al autor en el momento en el que alguno de ellos entra a formar parte del mundo de los adultos” (*Ibid.*: 49).<sup>22</sup>

Es importante resaltar que Ricchetto, Tommaso y sus compañeros no viven circunscritos a la periferia. El movimiento de estos jóvenes “delincuentes”, que es incesante, es también transversal, dentro y fuera de Roma, del centro a la periferia, pero también de una periferia a otra: de Pietralata a la Garbatella, al Trullo, a Trastevere y luego al Prenestino, al Pigneto, para pasar a Estación Termini, al Lungo Tevere, a Via del Corso y Piazza Venezia y terminar en una casita perdida en medio del Agro Romano. En la escritura pasoliniana los *ragazzi* terminan siendo el elemento fundamental del espacio urbano, el cual delinear y realizan a través de su incesante andar. Al respecto dice Biondillo: “Los muchachos de la *borgata* son descritos como piedra” (2001: 43) y más adelante: “La Roma de Pasolini nunca es ni típica, ni ideal, sino siempre física y real. Es posible trazar el itinerario de las peregrinaciones nocturnas de sus jóvenes protagonistas [...]. Los poemas, los relatos, las novelas son siempre descripciones de itinerarios donde los protagonistas son nómadas” (*Ibid.*: 49).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> [Sono tutti legati a una dimensione di pura fisicità, si muovono sempre spinti da esigenze corporali, sono pura energia vitale, vivono di espedienti, alla giornata, affrontano quotidianamente, con grande esuberanza, continue avventure, ora comiche, ora tragiche se non grottesche, ma nulla lascia il segno su di loro, perché subito vengono riassorbiti dal ritmo della loro vita vagabonda, disperata e allegra nello stesso tempo]

<sup>22</sup> [Non c’è crescita interiore nei ragazzi di vita, ognuno resta legato per tutto il romanzo a una fanciullesca ignoranza, che non interessa più l’autore nel momento in cui qualcuno di loro entra a far parte del mondo degli adulti]

<sup>23</sup> [I ragazzi di borgata vengono descritti come pietra]; [La Roma di Paso-

No obstante lo anterior, la periferia es el lugar originario, casi salvaje, objeto de las meditaciones del autor. En su experiencia romana él logra delinear los contornos de la *otra Roma*, pero en un tono muy distinto al de los sociólogos y estudiosos. Si bien no es insensible al grado de miseria de la vida de los *borgatari* le interesa sobre todo su grado de inocencia y de humanidad. Es por demás sabido que “Según Pasolini, la industrialización lleva fatalmente a un nuevo aburguesamiento del mundo, pero completamente distinto al del pasado; éste es más peligroso porque nivela ilusoriamente las diferencias de clase” (Terzigni, 2015: 40),<sup>24</sup> entonces, él encuentra en la *borgata* de los años 50 un lugar libre de los peligros de la cultura del consumismo, un lugar que aún puede rescatarse y rescatar(nos) de la homologación: “Pasolini, a la degradación de la sociedad burguesa, contrapone la sanidad primitiva del subproletariado, del pueblo aún inmune a los esquemas innaturales de una vida burguesa, que transcurre los días en una especie de recinto, un ambiente separado del resto del mundo” (*Ibid.*: 49-50).<sup>25</sup>

Otro elemento importante es que los *ragazzi* pasolinianos se mueven sobre todo de noche. Son nocturnas sus principales “aventuras”, es entonces que se presentan con mayor vitalidad, organizan sus “fechorías” y también sus divertimentos. En la noche son ellos los *padroni* de Roma. No es casual que *Ragazzi di vita* haya sido libremente adaptada al cine por Mauro Bolognini con el título *La notte brava* (1959), mismo

---

lini non è mai né tipica né ideale, ma è sempre fisica e reale. Delle peregrinazioni notturne dei suoi giovani protagonisti si può tracciare l'itinerario [...]. Le poesie, i racconti, i romanzi sono sempre descrizioni di itinerari dove i protagonisti sono nomadi]

<sup>24</sup> [Secondo Pasolini l'industrializzazione porta fatalmente a un nuovo imborghesimento del mondo, ma completamente diverso da quello di una volta; questo è più pericoloso perché livella illusoriamente le differenze di classe]

<sup>25</sup> [Pasolini alla degradazione della società borghese, contrappone la primitiva sanità del sottoproletariato, del popolo ancora immune degli snaturanti schemi di una vita borghese, che trascorre le giornate in una sorta di recinto, un ambiente separato dal resto del mondo]

que resume perfectamente su trama, y en cuyo guión participó el mismo Pasolini. En las dos novelas es una secuencia importante la de la *notte brava*, una noche en particular en que los muchachos salen a la ciudad a organizar una serie de “fechorías” en las que no hay otro programa sino el de la oportunidad, y tampoco otra finalidad sino la del divertimento que gradualmente se eleva al grado del éxtasis casi dionisiaco.

Entre las historias narradas en *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*, hay una continuidad muy interesante. Ésta es temporal en primer lugar pues, aunque las más de las veces es difícil determinar el momento histórico de los acontecimientos (por más que éstas tengan, a primera vista, la forma de una narración realista),<sup>26</sup> se puede afirmar que las vivencias de Ricetto, el protagonista de la primera novela, se desarrollan más o menos desde el final de la 2ª Guerra Mundial y hasta más o menos la mitad de la década de los 50, justo donde arranca la narración de Tommaso en *Una vita violenta*, la cual termina hacia el inicio de los 60. Sin embargo, la continuidad tiene también, y sobre todo, que ver con el tipo de aspiraciones sociales que el autor depositaba en el subproletariado de la *borgata*. No se puede negar que la obra de Pasolini es también su biografía intelectual, sus preocupaciones principales fueron siempre de tipo político y social; y su fundamental obsesión fue el destino de Italia. Como se comentó antes, el autor veía en el comportamiento económico e ideológico de su país el riesgo de la homologación, del *anullamento dell'uomo*, ante esto, el Pasolini de los 50 encontraba un posible germen de esperanza para la renovación social en el mundo silvestre de las periferias urbanas. Más allá de la miseria, él veía un mundo aún no tocado por las dinámicas del consumo y del mercado capitalista, inocente en tanto que no había sido aún enajenado por la televisión y otros medios homologadores

<sup>26</sup> A propósito de esto véase el análisis al primer capítulo de *Ragazzi di vita* realizado por Carlo Santulli: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/un-viaggio-nella-roma-dei-ragazzi-di-vita-di-ppp-di-carlo-santulli-2007/>



del ser humano. Veía, a final de cuentas, un posible caldo de cultivo para el despertar de la conciencia de clase del subproletariado y la consecuente revolución ideológica.

Con esto en mente no es de extrañar el hecho de que el ambiente romano de *Ragazzi di vita*, aún siendo “físico y real”, adquiera poco a poco un ambiente quasi mitológico. Todos los capítulos de la novela inician en una “caldissima giornata di luglio”, como para subrayar el hecho de que, pese a que la historia transcurre, el tiempo sólo se revuelve sobre sí mismo anulándose en la dimensión de la eternidad. Así, ese perpetuo julio romano poco a poco se convierte en el tiempo mítico de los angélicos *ragazzi*, figuras evanescentes que existen dentro de un código moral diverso: “[Il Lenzetta] Mica s’era comportato male, secondo lui, in senso morale... Sì! morale! Che c... gliene fregava a lui e al fratello della morale! Era stata una questione d’onore” (Pasolini, 2004: 111).<sup>27</sup> En este sentido, *rubacchiare* (porque en el fondo es lo que hacen los personajes, no grandes golpes, sino pequeños actos de “delincuencia juvenil”), prostituirse una noche para a la siguiente llevar a pasear a su enamorada, hacer la corte a un ignaro anciano para más tarde seducir a sus jóvenes hijas, estafar a un napolitano que los está instruyendo en la estafa, todas estas actitudes que en el plano de la moralidad burguesa resultarían condenables, en el plano mitológico de la Roma *borgatara* son normales, pues son la condición de la necesidad.

Tommaso parte de ese mismo estado salvaje, a la sombra, dentro de su grupo social, de su amigo más gallardo, el Lello, y víctima de los abusos de los poderosos (en el primer capítulo abuso sexual y poder clerical, en específico). Al ser menos bello, menos grande y menos fuerte, desde el inicio el protagonista de *Una vita violenta* tendrá que trabajar un poco más para ganarse un lugar de respeto en la comunidad. Si en la primera novela podemos interpretar a Riccetto como el

<sup>27</sup> [[Il Lenzetta] No se había comportado mal, según él, en términos morales... ¡Sí! ¡Morales! ¡Qué mierda le importaba a él y a su hermano de la moral! Había sido una cuestión de honor]

individuo que poco a poco se desvanece hasta convertirse en arquetipo de todos los *ragazzi*, Tommaso, en cambio, inicia su recorrido en ese estado de malicia inocente y amoral. Durante el primer capítulo de la novela, Tommaso y sus amigos recuerdan mucho a los *fanciulli* de Sandro Penna, con tintes de los *faunet* de Nabokov.

La trama central de *Una vita violenta* es, pues, la de la toma de conciencia social de su protagonista que pasa de ser un convencido fascista a un entregado comunista. El rito de pasaje comprenderá difíciles pruebas, sobre todo los dos años y medio de cárcel al que el protagonista es condenado luego de que las consecuencias de sus actos vayan un poco más allá de sus “aventuras” rufianescas; pero también la convalecencia hospitalaria por la tuberculosis, donde sin quererlo, pero sin poderlo evitar, casi como una predestinación, entra en contacto con una célula del Partido Comunista y participa de un complot organizado por ésta.

Para Biondillo: “La nueva identidad social del protagonista de *Una vita violenta* se realizará justamente en el paso a la nueva casa, en un barrio nuevo fuera de la *borgata* de origen” (2001: 50).<sup>28</sup> La *casa popolare* de los proyectos del INA – Casa y similares es uno de los grandes símbolos de la modernización en la Italia de la reconstrucción, es también, según algunos, el fin de la colectividad que diera vida a la primera gran experiencia de organización política popular de la ciudad, en la narrativa de Pasolini parece ser también la base de la tragedia burguesa/capitalista del pueblo italiano:<sup>29</sup>

<sup>28</sup> [La nuova identità sociale del protagonista di *Una vita violenta* si realizzerà proprio nel passaggio alla nuova casa, in un nuovo quartiere al di fuori della borgata di origine]

<sup>29</sup> A propósito del papel de la construcción masiva de casas en la renovación cultural italiana de la segunda mitad del siglo XX, Biondillo hace un señalamiento interesante en *Metropoli per principianti*: “Pasolini habló de la televisión como el instrumento principal de la homologación deseada por el centro, por el poder, del pueblo. Habló de su mutación antropológica obtenida, sobre todo, por los modelos representados en la publicidad. Pues bien, si tuviera que agregar una nota a la denuncia pasoliniana, especificaría que [...] la mutación antropológica encontró su concretización ósea,

Quando Tommaso tornò a libertà era un bel tramonto di maggio. Era la prima volta che Tommaso vedeva l'INA Case [sic] finito [...]. Arrivando con l'autobus, a vederlo, quel quartiere pareva davvero Gerusalemme, con quella massa di fiancate, una sopra l'altra, schierate sui prati, contro le vecchie cave, e prese in pieno dalla luce del sole (Pasolini, 2015: 203).<sup>30</sup>

En la segunda parte de esta novela pues, Pasolini empieza a elaborar una narrativa sobre las aspiraciones burguesas del subproletariado; al cambiar de domicilio Tommaso va a tener el instinto de cambiar de identidad. Desde la larga secuencia de su llegada a la nueva casa se empieza a construir en el personaje un sentimiento de “algo” que sabe a añoranza de otro “algo” que sabe a porvenir:

---

en el territorio, un potentísimo aliado que, desde la base y horizontalmente logró verdaderamente transformar, en los comportamientos del gusto colectivo, a la nación. Hablo del *programa ministerial del curso quinquenal para geometras*” (Biondillo, 2008: 20). Para el autor, la homologación en las formas de construir casas en el territorio italiano, indiferente a las particularidades ambientales, de paisaje y demás, tuvo una gran influencia en la homologación cultural de la sociedad italiana, paralela a la de los medios de comunicación. Como ejemplo de esto, pueden verse los comentarios, referidos en el capítulo anterior, de Villari, Cellamare y compañía a propósito de la pérdida de “identidad de barrio” que sufrieron ciertos grupos al ser transferidos de las *borgate* a los macrocondominios realizados en las últimas décadas del siglo pasado. Pérdida identitaria que además redundó en la paulatina desarticulación de los movimientos de la *lotta per la casa*.

[Pasolini parlò della televisione come lo strumento principale dell'omologazione voluta dal centro, dal potere, nei confronti del popolo. Parlò della sua mutazione antropologica ottenuta, soprattutto, dai modelli rappresentati dalla pubblicità. Ebbene, se dovessi aggiungere una chiosa alla denuncia posoliniana, specificherei che [...] la mutazione antropologica ha trovato come sua concretizzazione ossea, sul territorio, un alleato potentissimo che, dal basso e orizzontalmente ha davvero mutato, nei comportamenti del gusto collettivo, la nazione. Parlo del *programma ministeriale del corso quinquennale per geometri*].

<sup>30</sup> [Cuando Tommaso volvió a la libertad era un bello atardecer de mayo. Era la primera vez que Tommaso veía el INA Case [sic] terminado [...]. Llegando con el autobús, a primera vista ese barrio parecía de verdad una Jerusalén, con su cúmulo de fachadas, una detrás de otra, alineadas sobre los prados, contra las viejas cuevas, y bañadas por completo por la luz del sol]

Arrivò all'interno ventinove. Qui una nuova bella sorpresa lo aspettava: sulla porta c'era attaccato un biglietto da visita, con su scritto Puzzilli: PUZZILLI, in lettera grandi e lavorate. 'Li mortaaaacci!' bofonchiò Tommaso, ridendo rosso rosso, con gli occhi che sempre gli luccicavano per la commozione (*Ibid*: 205).<sup>31</sup>

El trayecto hacia su toma de consciencia no va a ser sencillo y de hecho acabará en un desenlace fatal, justo luego de un acto de magnánimo altruismo del tipo que Riccetto y sus amigos (o los de Tommaso) jamás hubieran sido capaces.

Hacia el final, durante una tormenta que deja a la *borgata* de Pietralata hundida debajo del agua (sí, la misma Pietralata que también se hundiera en los tiempos de *sora Angelina*), Tommaso decide, con todo y su traje nuevo, unirse a los trabajos de rescate. El baño va a provocarle una recaída de tuberculosis y luego de algunos días de su segundo periodo de hospitalización: “tossì, tossì, senza più rifiutare, e addio Tommaso” (*Ibid*: 370).<sup>32</sup> En toda esta novela, Tommaso se va constituyendo como “un héroe que no sabe que lo es y que da a sus gestos generosos una dimensión de normalidad” casi indiferencia, diría yo (Terzigni, 2015: 65);<sup>33</sup> en el episodio de la inundación en la *borgata*, se narrativiza el acto máximo de la generosidad de Tommaso, con lo que se cierra el ciclo necesario para que éste asuma una consciencia de clase que, sin embargo, se resuelve de manera trágica, casi como si se tratara de volverlo un mártir: “la coralidad de *Ragazzi di vita* deja el puesto a la fatalidad melancólica que se suspende sobre la breve vida de Tommaso, un destino cruel armado a base de esfuerzos mal soportados que lo conducen a la muerte” (*Ibid*: 64).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> [Llegó al departamento veintinueve. Aquí una nueva bella sorpresa lo esperaba: en la puerta había pegado un letrero que rezaba Puzzilli: PUZZILLI, con grandes y elaboradas letras. 'Li mortaaaacci!' exclamó Tommaso sonriente y todo sonrojado, con los ojos vidriosos por la conmoción]

<sup>32</sup> [tosió, tosió sin retomar el aliento y adiós Tommaso]

<sup>33</sup> [un eroe che non sa di esserlo e che dà al suo gesto generoso una dimensione di normalità]

<sup>34</sup> [la coralità di *Ragazzi di vita* lascia il posto alla fatalità malinconica che

Este tipo de narración trágica de un proletariado que aspira a ser burgués, va a ser reestudiado con insistencia en los años siguientes por el autor, particularmente en sus primeras incursiones en el arte cinematográfico.

*La tragedia de los poveri cristi*

*La Storia della Passione [...] è per me  
la più grande che sia mai accaduta,  
e i Testi che la raccontano  
i più sublimi che siano mai stati scritti.*  
P.P. Pasolini, *La ricotta*

Pasolini constantemente pensó al cine como el arte capaz de representar la realidad de manera privilegiada, pues para él ésta se ha vuelto la forma de representar el lenguaje primitivo de las personas. Bajo la premisa de que “el primero y principal de los lenguajes humanos, puede ser considerada la acción misma: en tanto relación de recíproca representación con los demás y con la realidad física” (Pasolini, 2006: 43) el autor afirma que “[El cinematógrafo] no es entonces sino el momento ‘escrito’ de una lengua natural y total, que es el accionar en la realidad. En suma, el posible, y no mejor definido ‘lenguaje de la acción’, encontró un medio de reproducción mecánica, similar a la convención de la lengua escrita respecto de la lengua oral” (*Ibid*: 50).

Así pues, para 1960 Pasolini ya había tenido experiencias como guionista para cine y debuta como actor en el filme de *Il gobbo* de Carlo Lizzani. Sin embargo, *Accattone*, estrenada en 1961, resulta su primera experiencia como director, actividad en la que incursiona más desde la intuición que desde la experiencia práctica. El filme representa el paso de las historias de los *ragazzi* a lo que para el autor podía considerarse la semiología de la vida. En un primer vistazo resulta evidente la influencia del neorrealismo. También Pasolini va a insistir en poner frente a la cámara a actores no profes-

---

sovrasta la breve vita di Tommaso, un destino crudele fatto di stenti mal sopportati che lo conducono alla morte]

sionales, los rostros reales de la Roma *borgatara*, y en filmar en las locaciones donde efectivamente tiene lugar la historia que narra, esos barrios y lugares de la periferia que hoy en día reconocen la figura del artista como parte importante de su patrimonio cultural (via Casilina, via Portuense, via Appia Antica, via Tiburtina, via Baccina, Ponte Sant’Angelo, Acqua Santa, via Manuzio, Ponte Testaccio, il Pigneto, borgata Gordiani, Centocelle, la Marranella, todas estas locaciones para la filmación). Sin embargo, ya desde su primera obra, la producción filmica de Pasolini va a distanciarse sensiblemente de las formas narrativas más comunes del neorrealismo, en mi opinión, esta distancia es marcada sobre todo por la presencia de una fuerte carga intelectual que el autor le imprime a sus historias y a la forma particular con que se apoya en la tradición literaria. Al ojo documentalista que Pasolini sin duda hereda de la tradición inmediata anterior, él añade su sensibilísimo ojo de artista culto que va a inundar la narración de elementos simbólicos, pero más aún va a implementar a su cine un modelo que abreva de la tradición trágica, sobre todo de la tragedia evangélica, y no ya del melodrama. Así pues, si con Aurora Terzigni aceptamos que *Accattone* inaugura una “trilogía sulla borgata”, el común denominador de estas tres producciones (*Mamma Roma* y *La ricotta* serían las otras dos) es que todas se apoyan en una reelaboración de la historia de la pasión de Cristo.

De tal modo, Vittorio Cataldi alias “Accattone”<sup>35</sup> también existe, de algún modo, en el mundo alternativo de los *ragazzi* pasolinianos, pero conforme avanza la historia, el ambiente de la *borgata* se configura más bien como uno que condena

<sup>35</sup> Como en las novelas, sobre todo en *Ragazzi...*, los personajes van a ser presentados primordialmente por sus apodos que más allá de dar un tono pícaro al relato (Ricetto hace referencia a los rizos del cabello, *er Cagone*, que es uno de los amigos de Tommaso, quiere decir “el cagón”, mientras que *Accattone* es una palabra que se puede traducir como mendigo, pordiosero, vagabundo, rufián), “es un modo éste para subrayar la separación entre este mundo y el resto de la humanidad” (Terzigni, 2015: 49) [è un modo questo per sottolineare la separatezza di questo mondo dalla restante umanità].

al protagonista a un destino del cual no podrá escapar. En algún punto, Accattone intentará salir del círculo de la *mala-vita*, pero el destino lo obligará a volver de manera agresiva hasta que, fatalmente, pierde la vida en la mal lograda realización de un robo. Su muerte pareciera proponerse como una ocurrencia sacrificial.

Poniendo frente a su cámara a Anna Magnani, que en la época era el ícono de Roma por excelencia, Pasolini logra llevar a un nivel aún más alto de sofisticación este modelo trágico como base del retrato del subproletariado de Roma. La principal línea narrativa tiene que ver con el deseo de la protagonista por acceder a un nivel de vida burgués que dé a su hijo Ettore la oportunidad de ser “alguien”:

“En este filme Roma es la verdadera protagonista de su relato. Mamma Roma se vuelve el emblema mismo de la ciudad, la personificación simbólica que lleva el nombre mismo de la metrópoli: Magnani es la Roma prostituta que en su sueño de escalada social incautamente sacrificará a su incauto hijo” (Biondillo, 2001: 72).<sup>36</sup>

El filme comienza con una escena que visualmente cita de manera clara e irónica *La última cena* de Leonardo, desde este momento se comienza a anunciar que la historia que sigue será una especie de historia de la pasión de Ettore. El elemento visual inversamente correspondiente al de esta primera secuencia, es el de las tres tomas, durante la secuencia final, donde Ettore es presentado en su lecho de muerte, mediante un *zoom out*, en una clara referencia al *Cristo muerto* de Andrea Mantegna.

La casa, en esta historia, se vuelve de nuevo un elemento simbólico muy importante de lo que significa la escalada social que ambiciona la protagonista:

<sup>36</sup> [In questo film Roma è la vera protagonista del suo racconto. *Mamma Roma* diventa l'emblema stesso della città, l'impersonificazione simbolica che dalla metropoli trae il nome stesso: la Magnani è la Roma puttana che nel suo sogno di scalata sociale sacrificherà inconsapevolmente l'inconsapevole figlio]

El barrio Ina-Casa es el correlativo objetivo de la figura de Mamma Roma (y esto se demuestra en el continuo diálogo de miradas de Magnani con las imágenes del barrio) así como el campo (incólume y por lo tanto corruptible) lo es de Ettore (Biondillo, 2001: 72).<sup>37</sup>

Así pues, del mismo modo en que la modernización de la ciudad, en forma de una actividad inmobiliaria desmedida, va a terminar por consumir todo el espacio rural en torno a la ciudad, las ambiciones burguesas de la madre serán el motivo basilar de la anulación final de su hijo. Hay una especie de acto sacrilego en las aspiraciones de Mamma Roma que refleja lo sacrilego que hay en las aspiraciones de la sociedad burguesa romana con respecto a la ciudad:

el trasfondo opresivo del [complejo] Ina-Casa anula la fuerza simbólica de las ruinas romanas volviéndose él mismo la representación física de un nuevo credo: ‘...Son altares / estas quintas del Ina-Casa, / en fuga en la Luz Efervescente, / en Cefafumo. Altares a la gloria / popular’ [...]. Ettore es aquello que su juventud simbólicamente significa, será la oveja a sacrificar por la gloria de estos altares. La ‘religiosidad’ del sacrificio del joven protagonista será puesta en evidencia por las tomas finales que remiten al *Cristo morto* de Mantegna (*Ibid*: 73).<sup>38</sup>

Hay pues un sentido de predestinación en la historia de Mamma Roma, el cual es entramado a través de una serie insistente de paralelismos que acaban por dotar de ciclicidad al conjunto

<sup>37</sup> [Il quartiere Ina-Casa è il correlativo oggettivo della figura di Mamma Roma (e questo si dimostra nel continuo dialogo di sguardi della Magnani con le immagini del quartiere) così come la campagna (incorrotta e quindi corruttibile) lo è di Ettore].

<sup>38</sup> [Lo sfondo opprimente dell'Ina-Casa annulla la forza simbolica dei ruderi romani diventando esso stesso fisica rappresentazione di un nuovo credo: ‘...Sono altari / queste quinte dell'Ina-Casa, / in fuga nella Luce Bullicante, / a Cefafumo. Altari della gloria / popolare’ [...] Ettore è ciò che la sua gioventù simbolicamente significa, sarà il capro da sacrificare alla gloria di questi altari. La ‘religiosità’ del sacrificio del giovane protagonista sarà messa in evidenza dalle inquadrature finali che si rifanno al *Cristo morto* del Mantegna]

de la narración. Mamma Roma pertenece al espacio del bajo mundo y es el “demonio” Carmine (su antiguo proxeneta), quien en dos ocasiones vuelve para recordárselo, el mensajero de ese destino. De tal forma, la vida de Ettore es, en el fondo, el sacrificio ofrecido en pago por la *hybris* de haber pretendido huir de su condición social por la vía de las aspiraciones capitalistas: “Tanto Accattone como Ettore son figuras equiparables a Jesucristo, redimidas por sus sufrimientos, que alcanzan un nivel místico de abandono de sí mismos a través de la miseria más abyecta” (Sorlin, 1996: 127).

De las tres películas que componen esta “trilogía de la *borgata*”, *La ricotta* es la que más explícitamente se refiere a la historia de la pasión de Cristo. Es también en la que el operar de la narración se vuelve mucho más simbólico y mucho menos naturalista. En primer lugar, el relato está configurado a partir de un rico juego de contrastes: “El contraste más evidente es el que hay entre el blanco y negro neorrealista de la historia narrada y los añadidos de colores artificiales de los *tableaux vivants* de la ‘ficción cinematográfica’” (Biondillo, 2001: 73).<sup>39</sup> De la mano de este contraste visual evidente, hay también una metarreflexión en torno al cine, puesto que la historia se desarrolla en un set de grabación, a las orillas de Roma (en cuyo horizonte se aprecia esa perenne línea fronteriza de la ciudad modernizada), en donde se graba una versión de la historia evangélica. En este plano de realidad (que es el presentado en blanco y negro) se reproduce en miniatura una muestra de la división social por medio de otro contraste entre la diva excéntrica, y el hambriento Stracci, quien es un extra en el filme que se está grabando, aunque es el protagonista de la historia de Pasolini. El contraste último es, en el fondo, el que se da entre “una Pasión retórica convencional que se remite a Rosso o a Pontormo” por medio de las tomas inusualmente estáticas y de calidad pictórica rena-

centista, que conforman la película que se está grabando, “y un Calvario auténtico que es el del subproletariado romano representado en el hambre ancestral de Stracci, que lo llevará a la muerte, de forma análoga al sacrificio de Cristo en la cruz” (Biondillo, 2001: 74).<sup>40</sup>

En este filme llama también la atención la figura del director del filme ficcional que se graba durante la historia, un Orson Welles que interpreta con claridad al alterego del mismo Pasolini. Un director, en fin, que permanece impertérrito e imparcial (casi indiferente) a los sucesos, reales y ficticios, que ocurren frente a sus ojos. Cual si fuese un Zeus que mira desde la colina la batalla de Troya, Wells-Pasolini mira todo el acontecer sin padecer ninguna perturbación, salvo cuando, a propósito de una entrevista periodística, el autor pone en boca de su alter-ego ficcional la esencia de su crítica al capitalismo y a la pequeña burguesía. Luego de recitar al periodista unos versos de *Poesia in forma di rosa* arremete contra él: “usted es un hombre promedio, un monstruo, un delincuente peligroso, conformista, colonialista, racista, esclavista, indiferente [...] como sea usted no existe, el capital no considera existente la mano de obra salvo cuando es necesaria para la producción”.<sup>41</sup> Gracias a este discurso, pues, es posible leer una suerte de melancolía en el relato en general referente a un subproletariado que, en el fondo, está muriendo espiritualmente a manos de la cultura del consumo de la cual es culpable la clase burguesa.

En general, la mirada que Pasolini ofrece sobre su objeto a representar es cruda e inclemente, no hay en sus filmes la posibilidad (ni para los personajes, ni para el espectador) de

<sup>40</sup> [una Passione retorica e convenzionale che si rifà al Rosso o al Pontormo]; [ed un Calvario autentico che è quello del sottoproletariato romano raffigurato dalla atavica fame di Stracci che lo porterà a morire, analogamente al sacrificio di Cristo, in croce]

<sup>41</sup> [lei è un uomo medio, un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunque [...] tanto lei non esiste, il capitale non considera esistente la mano d'opera se non quando serve alla produzione]

<sup>39</sup> [Il contrasto più evidente è quello fra il bianco e il nero neorealista della storia narrata e gli inserti di colori artificiali dei *tableaux vivants* della ‘finzione cinematografica’]

tener un momento de distensión o de alivio del sufrimiento. En esto resuenan las palabras de Terry Eagleton cuando afirma que: “el sufrimiento es un lenguaje profundamente poderoso para compartir en comunidad, uno en el que muchas formas de vida distintas pueden entablar un diálogo. Es una comunidad de significado” (Eagleton, 2003: xvi).<sup>42</sup> Se puede afirmar que Pasolini, en su pensamiento sobre el subproletariado y en general sobre la cultura italiana, buscaba precisamente conformar una comunidad de significación. “Lo que para unos sugiere fatalismo o pesimismo, para otros [como nuestro autor] significa el tipo de realismo sobrio que es el único cimiento firme para una ética o una política efectivas. Sólo asiendo nuestras limitaciones podemos actuar constructivamente” (*Id.*).<sup>43</sup>

#### *Tradición y nostalgia de la borgata*

Antes de dejar atrás a Pasolini conviene comentar dos aspectos de su narrativa que son comúnmente reconocidos como parte fundamental de su herencia artística y de su aportación a la tradición de las periferias. El primero tiene que ver con su uso de la lengua y, en particular, el dialecto. El segundo con la elaboración de una poética de la nostalgia de la *borgata*, que ya se mencionó.

Un texto sobre el cine publicado en *Cinema nuovo* en 1969 puede sin duda darnos la clave de la perspectiva que tenía el autor con respecto de la lengua oral. Hacia lo conclusión de éste ponía:

Un artista – el cual puede muy bien no saber nada de semiología – puede por el contrario decirse: ‘¡Qué maravillosa oportunidad! Haciendo hablar a mis personajes, más que

<sup>42</sup> [suffering is a mightily powerful language to share in common, one in which many diverse life-forms can strike up a dialogue. It is a communality of meaning]

<sup>43</sup> [What for some suggests fatalism or pessimism means for others [like Pasolini himself] the kind of sober realism which is the only sure foundation of an effective ethics or politics. Only by grasping our constraints can we act constructively]

una lengua naturalista o puramente informativa, sólo prudentemente dotada de aristas de expresividad y de vivacidad – haciendo hablar a mis personajes, más que esa lengua, el metalenguaje de la poesía, resucitaría la *poesía oral* (perdida desde hace siglos también en el teatro) como una técnica nueva, que no puede no llevar a una serie de reflexiones: a) sobre la poesía misma, b) sobre su destinación (Pasolini, 2006b: 119).

El cuidado filológico, que tanto ha sido comentado por la crítica, con que el escritor trata el dialecto que ha de poner en boca de sus personajes, tiene como objetivo el de conferir un estatuto de poesía oral al habla cotidiana de los individuos de la calle. De nuevo, podría relacionarse esta operación con el uso que, como se vio, los directores del neorrealismo daban a la lengua dialectal, es decir, como un instrumento para la representación efectiva de la realidad. Para Pasolini, en cambio, en la construcción de su peculiar mitología, el dialecto se vuelve casi la lengua sagrada que, en el solo acto de ser profetizada, encierra un sentido ulterior. Un ejemplo excepcional de esto, se puede encontrar en el monólogo de Mamma Roma que profiere durante el segundo plano secuencia de su caminata nocturna, en el que relata a interlocutores dispersos y desinteresados, la natividad y genealogía de su hijo:

Che sei un cliente mio te? E chi se li ricorda, ce n’ho avuti tanti, mica so’ l’anagrafe io. Er primo è stato mi’ marito, er padre de Ettore. Era un giovanotto che ciaveva le sette bellezze. Quanno se semo sposati eravamo venti persone... Semo iti in chiesa uno alla volta, er primo è partito alle nove, l’ultimo è partito a mezzogiorno... Partivamo staccati de dieci minuti l’uno dall’altro per nun dà nell’occhio... Perché mi’ marito era ricercato dalla Polizia... Come se semo sposati nun ho fatto in tempo a dì de sì, che se lo son portato via... E io so’ rimasta là, sull’altare, vergine! E tu lo sai perché mi’ marito, er padre de Ettore, era un farabutto disgraziato? Perché la madre era una strozzina e er padre un ladrone. Perché er padre della madre era un boja e la madre della madre n’accattona, e la madre del padre era ‘na ruffiana, e er padre der padre era ‘na spia. Tutti morti

de fame, ecco perché! Certo che se ciavevano i mezzi, erano tutte persone per bene! E allora de chi è la colpa qua? De chi è la responsabilità? [...]Spieghamelo te allora perché io non so' nessuno e te sei er Re dei re!<sup>44</sup>

Por otro lado, el paisaje que Pasolini diseña de la Roma de su tiempo está fuertemente cargado de un sentimiento de nostalgia y melancolía, tanto así que puede leerse en su obra una cierta poética de la ruina que, a partir de los arcos y las piedras dispersas por los campos a las orillas de la ciudad, termina reflejándose en la experiencia del cuerpo mismo de la voz que narra:

Io sono una forza del Passato.  
Solo nella tradizione è il mio amore.  
Vengo dai ruderi, delle chiese,  
dalle pale d'altare, dai borghi  
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,  
dove sono vissuti i fratelli (Pasolini, 2009: 1099)<sup>45</sup>

Más de alguna vez, en sus descripciones de la ciudad el pai-

<sup>44</sup> [¿Quién eres, un cliente mío? Y quién se acuerda de tantos clientes, ni que fuera el censo, yo. El primero fue mi marido, el padre de Ettore. Era un joven fuerte bello como un ángel. Cuando nos casamos éramos veinte personas, fuimos a la iglesia uno por uno, el primero partió a las 9 el último a mediodía. Partíamos en intervalos de diez minutos para no causar sospechas. Porque mi marido era prófugo de la policía. Cuando nos casamos casi no alcanzo a decir que sí, que se lo llevaron y yo me quedé ahí, de pie en el altar ¡virgen! ¿Y quieres saber por qué mi marido, el padre de Ettore, era un hijo de puta desgraciado? Porque la madre era una usurera y el padre era un ladrón. Porque el padre de la madre era un asesino y la madre de la madre era una mendiga. La madre del padre era una proxeneta y el padre del padre era un soplón. Todos unos muertos de hambre, he ahí el porqué. Claro que si hubieran tenido dinero habrían sido todos gente de bien. Entonces ¿de quién es la culpa? ¿De quién es la responsabilidad? [...] ¡Explicamelo tú porque yo no soy nadie y tú eres el Rey de reyes!] La secuencia completa se puede mirar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=FZZBruoh7DI&t=7s>

<sup>45</sup> [yo soy una fuerza del Pasado. / Sólo en la tradición mi amor se encuentra. / Vengo de las ruinas, de las iglesias, / de los retablos, de los burgos / abandonados en los Apeninos o en los Prealpes, / donde vivieron los hermanos]

saje acaba sublimándose como en una ensoñación, ya sea en las tomas pictóricas de sus películas o en las novelas o en la poesía. Tal el caso de esta visión tomada de *Ragazzi di vita*:

Fuori era già un po' chiaro: dietro i quaranta scatoloni in fila della Borgata degli Angeli, oltre il Quadraro, oltre la campagna oltre le sagome nebbiose dei colli Albani, si stampava nel cielo una luce rossiccia, come dietro un'invetriata, e pareva che laggiù, dall'altra parte del cielo, ci fosse un'altra Roma che andasse silenziosamente a fuoco (2004: 137)<sup>46</sup>

o en los primeros versos del poema apenas citado:

Un solo rudere, sogno di un arco,  
di una volta romana o romanica,  
in un prato dove schiumeggia un sole  
il cui calore è calmo come un mare:  
lì ridotto, il rudere è senza amore. (2009: 1098)<sup>47</sup>

A propósito de esto, Biondillo propone que:

El nuevo mapa de Roma que Pasolini delinearé será, como quien dice, un mapa de arqueólogo. De hecho, la nueva tarea que el poeta se ha adjudicado será la de excavar en la difunta consciencia colectiva, buscando no perder las pistas. Los fragmentos, los recuerdos de la civilización antigua. Los resultados de este trabajo de excavación son la encarnación de las nostalgias pasolinianas (2001: 57).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> [Fuera ya clareaba un poco: tras los cuarenta cajones en fila de la Borgata degli Angeli, más allá del Quadraro, más allá de la campiña, más allá de las siluetas nubladas de las colinas Albanas, se iba imprimiendo en el cielo una luz rojiza, como detrás de un vitral, y parecía que allá abajo, en el otro extremo del cielo, se elevase otra Roma que ardía silenciosamente en llamas]

<sup>47</sup> [Un solo vestigio, sueño de un arco, / de otro tiempo romano o romano / sobre un prado donde espumea el sol / cuyo color está en calma como un mar: / reducido ahí, el vestigio yace sin amor]

<sup>48</sup> [La nuova mappa di Roma che Pasolini traccerà sarà, come dire, una mappa d'archeologo. Infatti il nuovo compito che il poeta si è prefisso sarà quello di scavare nella morta coscienza collettiva cercando di non perdere le tracce. I frammenti, i ricordi dell'antica civiltà. I reperti di questo lavoro di scavo sono l'incarnazione delle nostalgie pasoliniane]

La experiencia pasoliniana de la ciudad durante sus primeros años en Roma se puede seguramente leer en los siguientes versos del poema “Il pianto della scavatrice”:

Stupenda e misera città,  
 che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci  
 gli uomini imparano bambini,  
 le piccole cose in cui la grandezza della vita in pace si scopre,  
 [come  
 andare duri e pronti nella ressa  
 delle strade, rivolgersi a un altro uomo  
 senza tremare, non vergognarsi  
 di guardare il denaro contato  
 con pigre dita dal fattorino  
 che suda contro le facciate in corsa  
 in un colore eterno d'estate;  
 che pochi conoscono le passioni  
 in cui io sono vissuto:  
 che non mi sono fraterni, eppure sono  
 fratelli proprio nell'avere  
 passioni di uomini  
 che allegri, inconsci, interi  
 vivono di esperienze  
 ignote a me. Stupenda e misera  
 città che mi hai fatto fare  
 esperienza di quella vita  
 ignota: fino a farmi scoprire  
 ciò che, in ognuno, era il mondo.  
 [...]  
 Ero al centro del mondo, in quel mondo  
 di borgate tristi, beduine,  
 di gialle praterie sfregate  
 di un vento sempre senza pace, (Pasolini, 1965: 98 – 102)<sup>49</sup>

<sup>49</sup> [Estupenda y misera ciudad, / que me enseñaste eso que los hombres, alegres / y feroces, aprenden desde niños. // las pequeñas cosas en que la grandezza de la vida se descubre en paz, / como a caminar entre la muche-

Más tarde, sin embargo, ante la inevitable proliferación de la cultura del consumo. El autor va a transformar su relación con la ciudad, volteando su mirada, ya no a las *borgate* y a sus *ragazzi*, que mientras tanto han sucumbido al poder homologador del capitalismo, sino hacia la preservación de los centros históricos, que él mira como los últimos vestigios de ese pasado ruinoso del que se siente parte: “sentirse un fragmento excluido de la locura conformista de los años 60 lo lleva a la imposibilidad de habitar en la ciudad burguesa” (Biondillo, 2001: 101).<sup>50</sup> En su obra esto se leerá en una confrontación definitiva con la ciudad y la búsqueda de una casa en medio del campo que sea un lugar más apto para morir y ser sepultado:

Ricerco la casa della mia sepoltura:  
 in giro per la città come il ricoverato  
 di un ospizio o di una casa di cura  
 [...]  
 Mi era sembrata sempre allegra questa zona  
 dell'Eur, che ora è orrore e basta.  
 Mi pareva abbastanza popolare, buona  
 per deambularci ignoto, e vasta  
 tanto da parere città del futuro.  
 Ed ecco un ‘Tabacchi’, ecco un ‘Pane e pasta’.  
 ecco la faccia del borghesuccio scuro

---

dumbre listos y severos // dirigirse a otros hombres / sin temblar, no avergonzarse / de mirar el dinero contado // con los vagos dedos del mensajero / que suda corriendo contra las fachadas / en un color eterno de verano; // que pocos conocen las pasiones / en las que he vivido: / que no me son fraternos, pero sí // son mis hermanos por tener / pasiones de hombres / que alegres, incautos, íntegros // viven de experiencias / ajenas a mí. Estupenda y misera / ciudad que me has hecho tener // la experiencia de esa vida / ajena: hasta descubrir aquello / que, en cada uno, era el mundo. // [...] // Estaba al centro del mundo, en ese mundo // de borgatas tristes, gitanas / de amarillentas campiñas, refregadas / por un viento sin paz.]

<sup>50</sup> [il sentirsi un frammento escluso dalla follia conformista degli anni '60 porta all'impossibilità dell'abitare nella città borghese]



di pelo e tutto bianco d'anima,  
come pelle d'uovo, né tenero né duro...

Folle!, lui e i suoi padri, vani  
arrivati del generone, servi  
grassocci dei secchi avventurieri padani

E chi siete, vorrei proprio vedervi,  
progettisti di queste catapecchie  
per l'Egoismo, per gente senza nervi

[...]

E dove, allora, trovarlo il mio studio, calmo  
e vivace, il «sognato nido dei miei poemi»  
che curo in cuore come un pascoliano salmo?  
(Pasolini, 2009: 1103 – 1104)<sup>51</sup>

Pasolini es sin duda un eminente heredero de la lección del neorrealismo y, aunque desarrolla una poética distinta a la del movimiento, en el trasfondo de sus historias no deja de estar presente ese tipo de observación documental que denuncia las condiciones marginales de la vida en la ciudad italiana de la posguerra. Sin embargo, la descripción quirúrgica de la marginalidad de las periferias de la ciudad es, en su narrativa, el principio y no el fin de sus intereses.

De manera análoga a los neorrealistas, el autor logra dar al tema una trascendencia que va más allá de la realidad

<sup>51</sup> [Busco la casa de mi sepultura: / vagando por la ciudad como el paciente / de un hospicio o de una casa para ancianos // [...] // Siempre me pareció alegre esta zona / del Eur, que ahora es un horror y basta. / Me resultaba popular y buena // para deambular discreto, y tan vasta / que me parecía una ciudad del futuro. / Y ahora, he aquí un tabaquero, he aquí un 'Pan y pasta', // he aquí la cara del burguesillo de cabello / oscuro y de alma toda blanca, / como cáscara de huevo, ni mórbido ni duro... // ¡Insensato!, él y sus padres, vanos / llegados del Generone, siervos / robustos de los flacos aventureros padanos // Y quiénes son, quisiera en verdad verlos, / arquitectos de estos tugurios / para el Egoísmo y para gente sin nervios // [...] // ¿Y dónde, entonces, hallar mi estudio, vivaz / y tranquilo, el 'nido de ensueño de mis poemas' / que cuido en el pecho como a un salmo pascoliano?]

que le es contemporánea y que se pregunta, más bien, por el pasado y el porvenir de la sociedad y de la cultura italianas. Quizá las diferencias más importantes entre el uno y los otros, tengan que ver con los modelos a los que remiten y las tradiciones en las que se apoyan. Mientras el neorrealismo hace una importante reelaboración del melodrama, para dar a esta forma (eminentemente burguesa) la profundidad poética y ética que buscaban, Pasolini se remite al modelo trágico y a las tradiciones clásica y cristiana para configurar su propio relato de la Italia contemporánea.

### La otra Roma en la *commedia all'italiana*

Junto al neorrealismo, otra tradición que ocupa un lugar primordial en el patrimonio filmico italiano es el género de la *commedia all'italiana*. En parte derivado del primero, este género retoma sus temas y preocupaciones, pero aligera la representación narrativa de los mismos. Por decirlo con otras palabras, es un tipo de cine que busca presentar en términos cómico-satíricos una crítica al estilo de vida de la sociedad italiana en los años de la posguerra y del milagro económico.

Así pues, las producciones que se adscriben a este género se caracterizan por presentar argumentos “trágicos” en un tono cómico, como medio para vehicular una crítica social al tiempo que se elude la censura:

La *commedia all'italiana* sintetiza experiencias de naturaleza y procedencia distintas: funde la tragedia con la comedia, inyecta a las formas populares del espectáculo una sustancia cultural [...], transforma en comedia la enseñanza y el método de indagación del neorrealismo (Comand; 2010: 26).<sup>52</sup>

Carlo Celli y Marga Cottino-Jones, por ejemplo, analizan

<sup>52</sup> [La *commedia all'italiana* porta a sintesi esperienze di natura e provenienza diverse: fonde il tragico nel comico, innesta nelle forme popolari dello spettacolo una sostanza culturale [...], volge in commedia la lezione e il metodo d'inchiesta del neorealismo]

también la serie de elementos que este género retoma de la tradición de la *commedia dell'arte* y de la narrativa breve bocacciana, que recae sobre todo en la construcción de personajes-tipo que representan sectores enteros de la sociedad italiana, así como situaciones-tipo que critican su idiosincrasia (cfr. 2007: 88 – 93). En estas historias encontrará cabida la discusión a propósito de varios temas del interés nacional de la época, como la marginación social, el divorcio, la cultura de consumo, etc. De hecho, con mucha frecuencia, los argumentos se inspirarán en la nota roja y en el periodismo sensacionalista del momento. No es de extrañar, entonces, que las películas pertenecientes al género gozaran constantemente de éxito comercial y, por lo tanto, que éste haya tenido una considerable longevidad (al menos dos décadas entre finales de los 50 y finales de los 70).

Es también interesante notar que, al contrario del neorealismo, que prefería poner en pantalla a los “actores de la calle” (término acuñado por Pasolini), en el ámbito de la *commedia all'italiana* se estableció un verdadero *star system* con a la cabeza los cuatro grandes del género: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi y Nino Manfredi, quienes crean un tipo de cómico “nuevo”. Distintos al cómico de la máscara, más cercano al teatro de variedad, como lo era Totò, los personajes de éstos serán italianos promedio, caracterizados por los vicios de carácter comúnmente relacionados a esta cultura (católicos, algo mentirosos, algo holgazanes, algo “mañosos”):

Sin lugar a duda, los temas y tonos realistas de la *commedia all'italiana* dan fe de la voluntad transitiva del género. El público encontraba su propio mundo cotidiano en el universo de la ficción; e incluso se encontraba comúnmente a sí mismo en los filmes en tanto que espectador (Comand, 2010:18).<sup>53</sup>

<sup>53</sup> [Senza dubbio i temi e i toni realistici della commedia all'italiana testimoniano la volontà transitiva del genere. Il pubblico ritrovava il proprio mondo quotidiano nell'universo della finzione; e spesso ritrovava nei film anche se stesso in quanto spettatore]

Sobre todo, opina Mariapia Comand, los personajes de la *commedia all'italiana* se caracterizan por ser

perdedores. Incluso antes de ser catapultados a la escena de la historia, son ‘extras’ de la Historia, figuras marginales antes que marginadas: ladronzuelos, empleaduchos, militares desconocidos o maridos cualesquiera, todos, en fin, provenientes de las regiones del anonimato (*Ibid*: 7).<sup>54</sup>

No obstante, el elemento del personaje que da buena parte de la vitalidad a sus historias es su perseverancia/terquedad que se vende como parte importante de la idiosincrasia nacional: “Decía Corrado Alvaro: ‘El italiano espera siempre una suerte o aventura excepcional que nunca llega. Pero no se desespera’. Son un poco así los personajes de la *commedia all'italiana*, indomables perseguidores de sueños que no se realizan” (*Ibid*: 14).<sup>55</sup>

Así pues, aunque por lo regular el género estará más bien dirigido al gusto de la clase media y, por ello, será ésta la que ocupe primordialmente la pantalla, la vida de las clases marginadas en la periferia urbana también va a encontrar su espacio de representación. En particular, la *borgata* romana es el escenario para dos de las producciones más emblemáticas del género; la primera del 1958 que según algunos críticos marca la afirmación definitiva del mismo: *I soliti ignoti* dirigida por Mario Monicelli y protagonizada por Vittorio Gassman, Marcello Mastroiani, Renato Salvatori, Claudia Cardinale, con un cameo de Totò, entre otros importantes actores del momento. La segunda, producida en 1976 y considerada uno de los últimos filmes pertenecientes al género, en un momento en que éste se encontraba en plena decadencia, es

<sup>54</sup> [dei perdenti. Ancor prima di essere catapultati sulla scena della storia, sono delle comparse della Storia, figure marginali prima ancora che emarginati: ladruncoli, impiegatuncoli, militi ignoti o comuni mariti, tutti comunque provenienti dalle regioni dell'anonimato]

<sup>55</sup> [Ha detto Corrado Alvaro: ‘L'italiano aspetta sempre una grande fortuna o avventura che non arriva. Ma non dispera’. Sono un po’ così i personaggi della commedia all'italiana, indomiti inseguitori di sogni che non si realizzano]

el filme *Brutti, sporchi e cattivi* de Ettore Scola, protagonizado por Nino Manfredi, quien comparte créditos, entre otros, con Ettore Garofolo (el Ettore de *Mamma Roma*) y Franco Merli (uno de los “actores de la calle” de Pasolini, protagonista de *Il fiore delle mille e una notti* y actor de reparto en *Salò*). En ambos filmes, los personajes son “típicos” *borgatari* (con todo el peso que el adjetivo pueda tener) y la ciudad de Roma recibe una representación inédita, aunque sensiblemente diferente entre uno y otro.

*I soliti ignoti* es en esencia una parodia de *Du Rififi chex les hommes* (1955) de Jules Dassin, en el que “Cuatro hombres planean un crimen técnicamente perfecto, pero interviene el elemento humano”.<sup>56</sup> Se inspira también en la “nota roja de la época, en la explosión de la microcriminalidad que saltaba desde las páginas de los diarios” (Comand, 2010:11).<sup>57</sup> Como los personajes de su antecedente francés, los protagonistas del filme de Monicelli pertenecen al “bajo mundo” de la criminalidad; la diferencia sustancial es que los segundos son todos originarios de la periferia de la ciudad. Con el tiempo, ambos conceptos, periferia y bajos fondos, van a ir volviéndose más y más equivalentes, en gran parte por obra de los medios de comunicación amarillistas.

En un interesante juego de referencias, son puestos en escena múltiples rasgos, sujetos y temas de la vida en la ciudad que quedan contemporáneamente inmersos en algo que se parece a la mirada documental del neorrealismo, pero también a la simplificación argumentativa de la *commedia dell'arte*. Un ejemplo claro tiene que ver con la construcción de los personajes; por un lado la diversidad cultural evidente incluso al interior del grupo de los bandidos, presenta el fenómeno de la fuerte migración interna que vivió Italia en la época. Por otro lado, este mismo recurso refiere a las *mas-*

<sup>56</sup> [Four men plan a technically perfect crime, but the human element intervenes] Ésta es toda la descripción que contiene la respectiva entrada en IMDb.com.

<sup>57</sup> [cronaca dei tempi, dall'esplosione di microcriminalità che rimbalzava sulle pagine dei giornali]

*chere* de la *commedia dell'arte*, es decir a los personajes estereotípicos que tenían roles definidos dentro del restringido repertorio de tramas:

En la tradición de la *commedia dell'arte* cada *zanni* podía representar diferentes regiones de Italia [...]. El más reconocible de estos es el personaje “tipo” *Pulcinella*, Dante Cruciani, el napolitano experto en cajas fuertes, interpretado por Totò [...]. Otro *zanni* es Campanelle quien recuerda al personaje Arlequín, el trabajador eternamente desposeído originario de Bergamo [...]. Ferribotte, el migrante siciliano, parece representar al *zanni* siciliano que siempre mantiene a las mujeres de su familia escondidas bajo llave (Celli y Cottino-Jones, 2007: 89).<sup>58</sup>

Sin duda, el elemento que salta a la vista es la persistencia de la periferia urbana en el trasfondo de la acción fílmica. Como en los filmes de De Sica, sería posible trazar el itinerario de los personajes por entre la ciudad. Como en Pasolini, sus movimientos son transversales: del *borghetto* a la *borgata*, al centro, a alguna terraza en los barrios obreros de inicios de siglo, a la obra en construcción en la que acaba “hundándose” Peppe (Gassman) al final de la película. Todo esto sin olvidar las ya familiares filas de edificios residenciales que se extienden en el horizonte del espacio, ese perenne horizonte que delimita la ciudad en su sección más nueva y que se presenta casi invariable desde *Ladri di biciclette*. Mariapia Comand anota que: “La historia de *I soliti ignoti* no podría tomar lugar fuera del ambiente que describe, ese inédito *skyline* de las *borgate* romanas con los edificios en construcción en el trasfondo” (2010: 10).<sup>59</sup>

<sup>58</sup> [In the *commedia dell'arte* theatrical tradition each *zanni clown* can represent a different geographical region of Italy [...] The most recognizable of these is the *Pulcinella*-like character, Dante Cruciani, the Neapolitan safe cracker played by Totò [...]. Another *zanni clown* is Campanelle who recalls the *commedia dell'arte* clown Harlequin, the eternally dispossessed worker from Bergamo [...]. Ferribotte, the Sicilian emigrant, seems to be a Sicilian *zanni* who always keeps the women in his family hidden under lock and key]

<sup>59</sup> [La vicenda di *I soliti ignoti* non potrebbe prendere vita al di fuori de-

Con todo, a mi parecer en *I soliti ignoti* no hay en estricto sentido una narrativización/problematización del territorio urbano en sí, ya que éste funciona como *setting*, pero no necesariamente como *taskape*, en el sentido que de estos conceptos da Martin Lefebvre. En un ensayo de 2006, el autor propone estas dos formas de “insertar” el territorio dentro de la representación fílmica, ya sea como mera locación, es decir como un escenario inerte sobre el cual ocurre la acción; o como paisaje, es decir un espacio que se vuelve objeto de contemplación y significación. A estas dos categorías, el autor canadiense antepone el concepto de *taskape*, propuesto por Tim Ingold a inicios de los 90,<sup>60</sup> con el cual busca dar cuenta del tipo particular de paisaje “móvil” que encontramos en la representación fílmica y que adquiere sus valores interpretativos y de sentido en la medida en que el territorio se vuelve constitutivo del conflicto de los personajes, es decir, del conflicto narrativo en sí. A mi parecer, el retrato de la *borgata* y de la línea inmobiliaria de la modernización no alcanza a tener la relevancia narrativa que tenía en ejemplos como *Il tetto* o *Mamma Roma*; pero sí se vuelve una referencia visual/territorial que apela directamente al espectador como diciéndole “éste que miras es el mundo en el que vives”.

Hay en el filme un relato sobre la condición social que no es necesariamente un relato particular sobre la ciudad. Los elementos sociales relacionados con la periferia urbana parecen estar dados por sentado y no presentados como un problema, esto se explica perfectamente por la naturaleza satírica de la historia. Al final, luego de que el plan maestro (*scientifico* como insiste el cabecilla) haya fallado descomunemente, el personaje de Gassman termina “fatalmente” contratado en una construcción (el destino laboral más socorrido del subproletariado romano), mientras Campanelle le

l'ambiente che descrive, quell'inedito skyline delle borgate romane con i palazzi in costruzione sullo sfondo]

<sup>60</sup> Véase: Tim Ingold. 1993. “The Temporality of the Landscape”. *World Archaeology*. Vol. 25, No. 2, Conceptions of Time and Ancient Society. Oct. pp. 152-174.

grita desesperado que huya porque “¡te van a hacer trabajar!”. Este cierre se aleja claramente de un sentido trascendental como podría ser el buscado por los filmes de Pasolini, pero tampoco se lo puede relacionar con los cierres neorrealistas en los que o se ve a los personajes realizarse en la obtención última de sus objetivos (*Il tetto*) o perderse en el fracaso absoluto (*Ladri di biciclette*). En el final de *I soliti ignoti*, no hay una solución trágica, ni moralizante, no se advierte la presencia de una fuerza del destino que dote de trascendencia al porvenir de los personajes. Hay más bien, como sería de esperar en el género de la sátira, un remate cómico que sugiere una serie de temas históricos y sociales (la precariedad del trabajo, la sobre explotación de las masas necesitadas, etc.) cuya reflexión queda por completo en manos del espectador.

Lo mismo podría decirse del final de *Brutti, sporchi e cattivi*, de no ser por el ultimísimo cuadro que se congela durante todo el tiempo de los créditos finales, acentuando en el espectador ese sentimiento de incomodidad y desagrado que es la constante que prevalece durante todo el filme. Vemos, en una toma de perfil, a la mayor de los personajes infantiles que, mientras llena sus baldes de agua en la *fontanella*, espera de pie ostentando un inmenso vientre de embarazada que nos anuncia que también ella ha sido alcanzada por el ciclo de vicio y promiscuidad que caracteriza a su ambiente. Se ha transformado en la más joven de los adultos en ese mundo de locos que la cúpula de San Pedro (y todo eso que representa) contempla impávida, indiferente, pero también insistentemente.

A casi diez años de distancia, el retrato que Scola hace de la *borgata* delata una evidente evolución del género mismo. Ya antes dije que esta película se inserta en el ocaso de la *commedia all'italiana*. Los elementos originarios que dieran forma a *I soliti ignoti* y sus contemporáneos, se hallan en esta obra totalmente deformados y llevados al extremo. Más aún, el tratamiento delata un elemento fantástico-carnavalesco que sin duda se inspira en el cine de Fellini, pero también

una estética de lo grotesco que puede relacionarse con el último Pasolini.

El filme no tiene una línea narrativa firme, el conflicto se presenta demasiado tarde, más allá de la mitad de la película: luego de que el protagonista Giacinto conoce a una prostituta de nombre Iside y queda prendado de ella, decide instalarla en su casa, en su mismo lecho, imponiendo su presencia a la familia entera, pero sobre todo a su mujer Gaetana. Es ésta última quien urde el plan, junto con su vasta familia, de envenenar al marido y apropiarse de la modesta fortuna de 1 millón de liras que éste guarda celosamente, pero que ha comenzado a despilfarrar en su nueva amante. Así, la segunda parte del filme se resuelve en una confrontación a muerte entre Giacinto y su familia en la que ninguna parte resulta victoriosa y terminan “fatalmente” en una condición más precaria que al inicio pues, a causa de las intrigas del padre, deben compartir la ya de por sí sobrepoblada *baracca* con una familia de meridionales.

Más allá que una historia, como ya decía, el filme es en sí un retrato grotesco de la vida en el *baraccamento*. Esta percepción se apoya en la presencia de varias tomas abiertas, parecidas entre sí, que retratan un paisaje en cuyo interior muchas escenas disonantes se yuxtaponen, mientras en el trasfondo la ciudad histórica se erige serena y estática con la gran cúpula vaticana imperando, generando una fuerte cacofonía visual que con facilidad hace recordar a algún cuadro del Bosco. Mientras en el filme de Pasolini, Mamma Roma dialoga visualmente con el paisaje urbano de la modernización (en el que se erige la cúpula de la basílica de San Bosco en el Quadraro), aquí no hay diálogo alguno; la metrópolis permanece indiferente a la miseria de estos personajes y ellos a su vez también ignoran la ciudad cuando no es para buscar en ella algún tipo de sustento por medio del robo o de la prostitución. El suyo es un mundo de una constante bacanal del cual no se plantean ni por un momento escapar.

En este crudo retrato Scola pone juntos todos los lugares

comunes negativos sobre la periferia, todos los elementos de la *malavita* que para el momento los medios ya han puesto en directa relación con las zonas marginadas de la ciudad y con sus habitantes. La delincuencia, la promiscuidad (las familias son numerosísimas y el impulso sexual de los personajes parece irrefrenable), la violencia contra todo sujeto, incluso los familiares, incluso los más pequeños, la deshonestidad y por supuesto la suciedad que no se va ni aún lavándola, todos estos elementos son puestos en juego de manera fársica.

Hasta cierto punto, hay aquí un revés de la nostalgia pasoliniana y del mundo etéreo de sus *ragazzi*. En el filme de Scola también se construye un mundo “salvaje” en el que los personajes actúan impulsados por el puro instinto. Éste es también un universo en el que no opera la moral tradicional, pero en lugar de generarse una moral alternativa que aspire a algún sentido de trascendencia, aquí más bien todo esto resulta ausente y se vive como los condenados de alguna fosa dantesca. Una circunstancia que en el fondo busca reflejar la decrepitud de una sociedad corrompida hasta su médula. El sentido profundo del filme, entonces, no parece ser en sí el de descalificar la vida de los marginados, sino el de criticar, mediante una alegoría del exceso, la rapaz cultura capitalista y de consumo que anula el valor de la humanidad en favor del valor de la ganancia y de la propiedad.

Un común denominador que se puede hallar entre el filme de Monicelli y el de Scola, con respecto a la representación de la ciudad, es que en ninguno de los dos filmes hay realmente una discusión narrativa sobre el territorio. En el primero porque éste queda demasiado relegado al fondo de la narración, en el segundo porque queda demasiado cerca hasta adquirir una dimensión hiperrealista completamente simbólica.

Otra cosa interesante que resaltar es que en diez años de *commedia all'italiana*, ha logrado completarse en las artes narrativas, como lo hiciera ya en el discurso de los medios de comunicación, el matrimonio entre periferia urbana y mala-

*vita*. A partir de los últimos años del siglo XX, los temas relacionados con este fenómeno van a ser la base sobre la que se moldeen nuevas formas de narrar el espacio urbano. Es en el género *noir* y en el policiaco donde el “lado B” de las ciudades italianas asume primordial importancia y las periferias se vuelven espacios emblemáticos para la acción criminal. No cabe duda que, a propósito de Roma, desde finales del siglo pasado y hasta la fecha, Giancarlo De Cataldo ha establecido, en este aspecto, el modelo predominante en la narrativa literaria sobre la *otra Roma*, abriendo el ciclo de lo que yo propongo llamar la “Roma criminal”.

### Roma criminal o del “modelo decataldiano”

*Tolstoj diceva che la storia sarebbe una cosa bella,  
se solo fosse vera*  
Giancarlo De Cataldo

Gian Carlo De Cataldo (1956) es un escritor, guionista y magistrado pugliese, radicado en Roma desde el 74. En 1989 inicia su carrera de escritura con la publicación de *Nero come il cuore*, un policiaco ambientado en la Roma de la época que representa las primeras “experiencias multiétnicas” de la ciudad. Tres años más tarde, saca a la imprenta *Minima criminalia. Storie di carcerati e carcerieri*, libro que nace de su experiencia como juez custodio de una cárcel, donde, por su oficio, estuvo en contacto con las historias personales de los detenidos. Son éstas las historias que alimentan la narración de un libro en donde los principales temas que se ponen en juego son los distintos contextos de marginalidad de los cuales provienen los condenados, quienes se presentan como expresión de las fallas del sistema social en el que han crecido y de los distintos errores en la administración de justicia italiana que, en no pocas ocasiones, acaba por volverse victimaria de quienes son supuestamente los criminales.

El siguiente importante texto de De Cataldo sobre Roma

es su novela del año 2000 *Teneri assassini*, de la cual Aurora Terzigni hace el siguiente análisis:

En *Teneri assassini* De Cataldo relata la historia de jóvenes homicidas en la periferia de Roma, menores de edad demasiado ‘duros’ para ser muchachos y demasiado jóvenes para ser considerados adultos, insatisfechos del camino que siguen, insaciables en todas sus aspiraciones, siempre con la sensación de estar a un paso de la cima sin poder alcanzarla jamás, con el temor de ser expulsados de vuelta hacia la oscuridad de una vida insulsa.

Se habla de prostitutas casi niñas que pasan las noches a la orilla de la calle esperando a quien pueda liberarlas de su posición, pero en la periferia horrible en la que viven, no hay vía de escape, quieren huir de todo cuanto las rodea, pero no son capaces.

La ternura, entonces, se encuentra sólo en la edad, en estas historias de ciudades muertas, por entre las que giran muchachos armados, listos para la violencia, pues saben que su corta edad los protegerá de cualquier tipo de castigo severo. Precisamente al recorrer sus historias, al ir al fondo de las verdades judiciales, De Cataldo hace salir a flote todo el desasosiego de jóvenes que manifiestan comportamientos de riesgo, viviendo a los márgenes de una sociedad hipócrita e indiferente que condiciona sus acciones relegándolos a un *ghetto* sin salida (2015: 89).<sup>61</sup>

<sup>61</sup> [In *Teneri assassini* De Cataldo racconta la storia di giovani omicidi nella Roma di periferia, minorenni troppo duri per essere ragazzi e troppo giovani per essere considerati adulti, insoddisfatti della via che conducono, inappagati in ogni loro aspirazione, sempre con la sensazione di essere a un passo dalla vetta, senza poterla mai raggiungere, col timore di essere ricacciati indietro, nel grigiore di una vita insulsa. Si parla di prostitute quasi bambine che passano le notti sul ciglio della strada, aspettando qualcuno che possa liberarle dalla loro posizione, ma nella periferia orribile in cui vivono, non c’è via di scampo, vogliono scappare da tutto ciò che hanno intorno, ma non ne sono capaci. La tenerezza, dunque è solo nell’età, in queste storie di città morte, in cui gironzolano ragazzi armati, pronti a ogni violenza, tanto sanno che già che la minore età li proteggerà da qualsiasi punizione severa. È proprio nel percorrere le loro storie, nell’andare a fondo delle verità processuali, che De Cataldo fa emergere tutto il disagio giovanile di ragazzi che manifestano comportamenti a rischio, vivendo ai

En estos escritos se delinearán ya las formas, los lugares, los personajes, etc. que van a ser el alma de la narrativa de la “Roma criminal”: una ciudad sí capital, sí centro del poder político, pero también “nocturna”, “muerta” y cruel, donde tienen cabida las peores muestras de marginación y de violencia ligada a ésta. Este particular modelo narrativo de la ciudad, va a encontrar su expresión más acabada en la que es seguramente la novela más célebre de De Cataldo: *Romanzo criminale*, publicada en el 2002.

Aurora Terzigni define *Romanzo criminale* como “una novela histórica en clave noir donde se relatan quince años de historia italiana [...] vividos a través de la gesta de una banda criminal romana” (2015: 71).<sup>62</sup> En efecto, los elementos fundamentales de la estructura narrativa de la novela tienen que ver con un profundo trabajo de investigación (como materiales para el relato, el autor se valió de los legajos del proceso judicial contra los integrantes de la banda) presentado al lector con elementos del *thriller*<sup>63</sup> y de la épica moderna. En este sentido, a la cada vez más grande potencia de la banda criminal, se oponen los esfuerzos de un típicamente honesto investigador de policía, el oficial Scialoja, quien no sólo se tiene que enfrentar a las violentas acciones de los criminales, sino también a los obstáculos que se le imponen a causa de los intereses del poder político.

No se debe entender que en este relato haya una maniquea distinción entre buenos y malos, entre héroes y villanos. El Libanese, el Dandi, el Freddo y demás compañía, son sujetos terribles y sanguinarios que escalaron en la conquista

margini di una società perbenista e indifferente che condiziona il loro agire, relegandoli in un ghetto senza uscita]

<sup>62</sup> [un romanzo storico in chiave noir dove si raccontano quindici anni di storia italiana [...] vissuti attraverso la gesta di una banda criminale romana]

<sup>63</sup> Sin volverse el centro de la narración, es, por ejemplo, de gran importancia la presencia del investigador de la policía, el coronel Scialoja, para la estructura de la historia. Pues si bien éste no va a “resolver el crimen” (de hecho hay más de un crimen por resolver), sí va a completar el panorama de la vida criminal en Roma, así como lo busca proponer De Cataldo.

del poder criminal a costa de litros y litros de sangre vertida por sus propias manos. Pero también son individuos sumamente humanos, vulnerables, víctimas de sus imperfecciones y también producto de su contexto, por lo cual el lector no logra asumir una posición emocional hacia ellos.

Las primeras líneas de la novela dicen:

Dandi era nato dove Roma è ancora dei romani: nelle case di Tor di Nona. A dodici anni l'avevano deportato all'Infernetto. Sull'ordinanza del sindaco c'era scritto 'Ristrutturazione degli immobili degradati del centro storico'. La storia andava avanti da una vita, ma Dandi non smetteva di ripetere che un giorno o l'altro, sarebbe ritornato al centro. Da padrone. E tutti si dovevano inchinare al suo passaggio (De Cataldo, 2002: 13).<sup>64</sup>

Y en efecto así será, luego de muchos años de un proyecto criminal ideado y organizado por el Libanese, su amigo de la infancia, el Dandi, último gran jefe de la banda, controlará los bajos fondos romanos desde el centro geográfico y moral de la ciudad. Así, la historia de De Cataldo retoma la “fórmula ritual” de la deportación hacia la periferia de los habitantes pobres del centro y se vuelve, entre otras cosas, una historia de “retorno” y de reconquista por parte de los “romanos de Roma”.

A mi parecer, al identificar a los personajes como *borgatari* y como *deportati* se genera una sutil relación de simpatía por parte del lector. Como dice Terzigni, en su novela el autor aborda el relato de un episodio traumático de la historia nacional y de la ciudad desde la perspectiva íntima de sus protagonistas, apelando a la naturaleza humana que los configura. Así es que en el fondo el relato abreva en parte de la tradición narrativa del bandido (es decir del *brigante*) y

<sup>64</sup> [Dandi había nacido en donde Roma aún era de los romanos: en las casas de Tor di Nona. A los doce años lo habían deportado al Infernetto. En la sentencia del alcalde decía 'reestructuración de los inmuebles degradados del centro histórico'. La cosa había ocurrido hacía muchos años, pero Dandi no dejaba de repetir que tarde o temprano regresaría al centro. Como jefe. Y que todos se tendrían que inclinar a su paso]

de las historias de *gangsters* a la americana (véase *El Padrino* por ejemplo). Quizá en este sentido puede hallarse un antecedente filmico en el filme neorrealista *Il gobbo* (1960) de Carlo Lizzari, en donde son relatadas las ‘gestas’ de Giuseppe Albano, apodado “el Jorobado del Quarticciolo”; un ex partisano que tras la liberación armó una banda con base en la *borgata* del Quarticciolo desde donde organizaban actos violentos contra ex funcionarios fascistas y nazis, pero también contra operadores de la bolsa negra y en favor de los vecinos necesitados: una especie de Robin Hood romano.

Ahora bien, si bien los integrantes de la banda de la Magliana, como los retrata De Cataldo, pueden poseer un carisma similar a los de Lizzari, sus objetivos y su *modus operandi* son del todo opuestos. La Roma subproletaria que ocupa el relato del autor es una que ha sido tomada presa por la violencia de unos, por la indiferencia de otros y por la corrupción enquistada en los más altos niveles del poder. Es también un subproletariado que se ha abandonado, ideológicamente hablando, a los valores y aspiraciones de la sociedad burguesa, esos que tanto temía Pasolini, por lo cual los valores éticos y morales se subordinan a los intereses materiales.

Me resulta revelador el siguiente comentario de Aurora Terzigni: “su fuerza elemental y las imágenes a través de las cuales se expresan, nos recuerdan al mundo popular de la *borgata*, son frescos ambientales sobre los que se funden cinismo y pasionalidad, escepticismo e ironía, lengua coloquial y crudo realismo” (2015: 81).<sup>65</sup> cuando la autora habla de ese recuerdo de un “mundo popular de la *borgata*” está hablando de una serie de imágenes y elementos cuya asociación es relativamente reciente en la narrativa italiana. El mundo popular de la *borgata* al que se refiere, seguramente no es el de la lucha social y el trabajo duro de los primeros filmes neorrealistas, y tampoco es el universo mítico-trágico

<sup>65</sup> [la loro forza elementale e le immagini attraverso cui si esprimono, ricordano un mondo popolare di borgata, sono affreschi ambientali in cui si fondono cinismo e passionalità, scetticismo e ironia, linguaggio gergale e crudo realismo]

de la narrativa de Pasolini. Con toda probabilidad se refiere al retrato del conjunto de carencias que conducen a la criminalidad como única posibilidad de emancipación; discurso que ha sido fuertemente promovido por los medios de comunicación y, en ficción, presentado con tono irónico, por la *commedia all’itliana*, así como con tono dramático por el género policíaco:

El esquema narrativo utilizado por el autor exalta la temática central de la novela, es decir el desencuentro violento entre una sociedad hipócrita contemporánea y la crisis socio-cultural de la periferia romana, donde la delincuencia parece el único referente para muchos jóvenes que transcurren sus días vagabundeando y perdiendo el tiempo en la nada absoluta, entre fraccionamientos y edificios populares; ésta es amplificada hasta el punto de volverse símbolo de una experiencia dramática que la sociedad entera se niega a afrontar para no disgregarse (Terzigni, 2015: 80).<sup>66</sup>

Esta apreciación se puede sostener también si se observa la contraparte. En el lado de los “buenos”, los intereses ocultos están menos enfocados hacia la justicia por lo cual no hay empacho alguno en establecer tratados de colaboración entre el poder político y el criminal. En medio de ese contexto, el personaje más idealista y honesto, es decir el detective encargado de investigar el caso, va a fracasar en el plano profesional pero sobre todo en el plano moral. No hay nada de verdaderamente heroico en el personaje de Scialoja, pero sí mucho de *fanciullesco* al inicio de la novela. Es por ello que, para él, cada paso que avance la historia, implicará un milímetro más de apertura en su mirada, un gramo menos de

<sup>66</sup> [Lo schema narrativo utilizzato dall’autore esalta la tematica centrale del romanzo, cioè l’urto violento tra la società perbenista contemporanea e la crisi socio-culturale della periferia romana, dove la malavita appare come l’unico punto di riferimento per molti giovani che trascorrono le loro giornate a ciondolare e a perder tempo nel nulla assoluto, tra villette residenziali e palazzoni popolari; essa viene amplificata fino a divenire simbolo di una esperienza drammatica che la società tutta non vuole affrontare, per non disgregarsi]



ingenuidad en su personalidad. Intentando desenmascarar al Dandi y compañía, lo que descubrirá será el verdadero núcleo del poder y de la corrupción, a cuya seducción sucumbirá no sin oponer un cierto grado de resistencia. Puede decirse que al final él se volverá el depositario del verdadero, más alto poder criminal, pero su “éxito” no será incompatible con su fracaso:

Lui aveva il potere. Lui era il potere [...]. Ma mentre si infilava nell'ascensore, dopo aver controllato per l'ultima volta il nodo della cravata, provò una piccola, dolorosa fitta in fondo al cuore. Una puntura di spillo, niente di più. Strano. Nel momento del trionfo, da quali mai oscuri recessi del passato affiorava questo incompatibile senso di sconfitta? (De Cataldo, 2002: 624).<sup>67</sup>

No es aventurado decir que, en su obra, De Cataldo se ha ocupado de narrar la historia criminal de Italia, sobre todo en época contemporánea, pero no exclusivamente. En 2010, por ejemplo, publica *I traditori*, una novela ambientada durante los años de la Unificación italiana que expone un rostro no-oficial de tal proceso histórico, conformado de intrigas, traiciones y una naciente *cosa nostra*. Así pues, se puede afirmar que dos elementos son fundamentales para el estilo de su narrativa: la investigación de hechos (histórica, jurídica, etc.) como base del trabajo de escritura y el sincretismo de géneros narrativos como el policiaco, el *noir* y la novela histórica; todo lo cual se concretiza en una suerte de revisionismo de la historia oficial italiana.

En tiempos recientes, la novela escrita en colaboración con el romano Carlo Bonini y publicada en 2013: *Suburra*, ha ganado gran notoriedad mediática. En buena parte debe su fama gracias a que la empresa de streaming Netflix tomó de ésta el argumento para su primera serie original italiana,

<sup>67</sup> [Él tenía el poder. Él era el poder [...]. Pero mientras entraba en el elevador, tras haber revisado por última vez el nudo de la corbata, sintió una pequeña, dolorosa sensación en el fondo del corazón. Un pinchazo de aguja, nada más. Extraño. En el momento del triunfo, ¿de qué oscuros rincones del pasado provenía este incompatible sentido de derrota?]

estrenada en 2017. En *Suburra*, De Cataldo y Bonini vuelven a tratar el tema de la Roma criminal, pero esta vez en la época contemporánea. Al centro de la trama está en juego una compleja iniciativa comercial/criminal que debe tomar forma en el *lido* de Ostia y que involucra intereses tan diversos como los del Vaticano, el poder político italiano, la *cosa nostra* siciliana, las bandas criminales Adami (que controlan el territorio de Ostia) y Anacleti (de origen sinti), así como un gran número de individuos de la clase media romana y del subproletariado (prostitutas, camellos, emprendedores, etc.), que se ven arrastrados en las intrigas de un esquema que los supera. Al centro del gran plan de especulación, moviendo los hilos, se encuentra el “Samurai”, último integrante de la banda de la Magliana, que ha heredado el control sobre Roma. El Samurai se inspira con mucha claridad en la figura de Massimo Carminati, “er cecato”, arrestado en 2014 y condenado en 2017 por el delito de asociación delincente en el ámbito de la investigación denominada oficialmente “Mondo di mezzo” (mundo intermedio) y mediáticamente “Mafia capitale”, la cual se ocupó de develar una amplia red de corrupción que implicaba al mundo empresarial y al mundo político de la capital italiana. En la novela, la vida criminal de la ciudad se presenta, en consonancia con el panorama social y político de la contemporaneidad, como un fenómeno global que atraviesa todos los niveles sociales, geográficos y de poder. Riccardo Borghesi dice al respecto: “La historia que se cuenta aquí, es la *suite* ideal de *Romanzo criminale*. Es la historia de cómo el bandidaje del siglo pasado ha logrado sobrevivir, reinventarse y tomar posesión de Roma en el nuevo contexto de la globalización del crimen y el declinar de la Iglesia católica” (2016).<sup>68</sup>

Para reafirmar esta percepción, *Suburra* es sucedida, en 2015, por *La notte di Roma*; otra novela de los mismo dos

<sup>68</sup> [La storia che racconta qui, è la suite ideale di *Romanzo Criminale*. È la storia di come il banditismo del secolo scorso è riuscito a sopravvivere, a reinventarsi e a prendere possesso di Roma nel nuovo contesto della globalizzazione del crimine e il declino della Chiesa cattolica]

autores, que narra el panorama de la ciudad de ese año:

Si *Suburra* se había cerrado con un ‘apocalíptico’ vacío de poder, esta nueva historia se abre explicándonos cómo y por quién fue ocupado ese vacío: un gobierno de centro-izquierda ha reemplazado al antiguo e imprescindible centro-derecha, cambiando a fuerza de *tweets* la forma y el lenguaje de la política italiana; el entusiasmo y la voluntad de renovación del Papa Francisco han dado una sacudida vital a una Iglesia dilapidada en sí misma; Sebastiano Laurenti, en fin, se ha vuelto el sucesor designado por el Samurai, el antiguo miembro de la banda de la Magliana, obligado a cumplir una larga sentencia en una prisión de máxima seguridad en el norte de Italia. En medio de todo está el Jubileo con su gran carroza de obras por realizar. Una apetitosa ocasión, un montón de dinero, pero no para todos (Chiesa, 2015).<sup>69</sup>

A lo largo de su carrera como escritor, Giancarlo De Cataldo ha configurado una serie de relatos que en su conjunto generan una narrativa en la que la vida criminal se presenta como la única alternativa a la marginación dentro de la capital; y en la que la periferia se propone como el natural caldo de cultivo de la violencia, una violencia que, no obstante, se desborda hasta permear todos los estratos de la vida social de la urbe. El autor es representante de una tendencia en la narrativa contemporánea italiana que mira a Roma y a otras ciudades italianas a través del cristal de la vida criminal. Por otro lado, también representa, elevando a literatura, una visión de la ciudad que desde hace ya algunas décadas se ha asentado en

<sup>69</sup> [Se *Suburra* si era chiuso con un ‘apocalittico’ vuoto di potere, questa nuova storia si apre spiegandoci come e da chi quel vuoto sia stato riempito: un governo di centrosinistra ha rimpiazzato il vecchio ed impresentabile centrodestra, cambiando a colpi di tweet la forma e il linguaggio della politica italiana; l’entusiasmo e la volontà di rinnovamento di Papa Francesco hanno dato una scossa vitale ad una Chiesa ormai arroccata su stessa; Sebastiano Laurenti, infine, è diventato il successore designato dal Samurai, l’ex componente della Banda della Magliana costretto a scontare una lunga pena in regime di massima sicurezza in un carcere del nord Italia. Di mezzo c’è il Giubileo con il suo carrozzone di opere da realizzare. Un’occasione ghiotta, un sacco di soldi. Ma non per tutti]

los medios de comunicación y en particular en la nota roja.

Indirectamente se hace patente la complejidad del espacio urbano, pues la contraposición centro-periferia resulta inoperante en un mundo atravesado completamente, desde los estratos más bajos/externos hasta los más altos/centrales, por la violencia y por la lucha por el poder. Paralela a esta tendencia narrativa que, a mi parecer, es la dominante en la época actual, varias y variadas expresiones alternativas se han propuesto tanto en literatura como en cine, particularmente en el ámbito del cine independiente.

### Una breve nota sobre cómo Pasolini sigue ahí

En este punto, quiero hacer un paréntesis para hablar del lugar que, a mi parecer, Pasolini ocupa hoy en día en el panorama cultural romano y en las discusiones que, en Italia, se tienen sobre el fenómeno de la ciudad. No es mi intención, no obstante, presentar un riguroso estado del arte, sino más bien exponer la modesta conclusión a la que me han llevado las observaciones que realicé durante mi estancia de investigación en Roma entre septiembre y diciembre de 2017.

A finales de aquel octubre tuvo lugar en la Ex Dogana de San Lorenzo, en Roma, una *soirée* (por no hallar mejor término para definir el evento) nombrada “Mondo Pasolini”. La ocasión se proponía como una noche de experiencias multimediales (“el concierto, la expo, los filmes”, rezaba el subtítulo del evento en Facebook) y, en efecto, el programa estaba compuesto por, aparte de la proyección de tres filmes del autor (*Accattone*, *La ricotta* y *Salò*), la proyección del filme biográfico *Pasolini* (2014) de Abel Ferrara, un pequeño concierto de la Orquesta Tradicional de Testaccio, la presentación/miniconferencia de uno de los más recientes estudios sobre el artista homenajeado (cuyo título y autor omito por motivos que quien me lee entenderá en seguida), el todo enmarcado por una exposición de arte contemporánea llamada “Set Pasolini” de Carlo Maria Causati. El evento tuvo bastan-

te *quorum* pese al retraso de casi dos horas y la organización más bien precaria y espontánea.

Refiero este evento, porque me parece una muestra muy concreta de lo que casi dos semanas antes, el escritor Gianni Biondillo me decía hablando, precisamente, de la influencia actual del intelectual: “[de Pasolini] se habla porque queda bien [*fa figo*]”. Esta ocasión, pues, me parece interesante justamente por su poca relevancia. Pese a que el programa se proponía muy rico y ambicioso, la realidad es que no había una lógica que conectara la exposición de arte con el concierto y ninguna de ambas con la obra o el pensamiento del autor homenajeado. Justo antes de que comenzara la proyección de los filmes tuvo lugar la presentación/conferencia en la cual se comentó el pensamiento de Pasolini en uno de los modos más superficiales que he escuchado, echando mano de todos los lugares comunes en torno a su figura que por años han circulado en los medios; lo cual me remitió, de nuevo, a Biondillo: “hay que leer a Pasolini, pero también hay que saber ubicarlo en su tiempo [...] muchos hablan de él porque queda bien, pero nunca lo han leído” (2017).<sup>70</sup> Sobre todo, me parece interesante el nivel tan cotidiano en que la figura de Pasolini funciona como motivo (¿pretexto?) de reunión, enmarcado en el contexto del edificio restaurado de la ex-aduana de San Lorenzo (un barrio de origen obrero que hoy en día, en parte por su cercanía con el campus central de la Sapienza, ha sido objeto de un fuerte proceso de gentrificación), en donde lo mismo tienen lugar conciertos de música electrónica, festivales de cerveza o de baile y encuentros con personalidades de la cultura internacional.

Otro ejemplo del nivel tan cotidiano en el que la figura de Pasolini adquiere un importante significado, es en el fenómeno del arte urbano. Gracias a una colega,<sup>71</sup> aprendí mucho

<sup>70</sup> [Bisogna rileggere Pasolini, ma bisogna anche saperlo calare nel suo tempo [...] molti ne parlano perché fa figo, però non l'hanno mai letto]

<sup>71</sup> Véase: Elisa Fiori, *Material reconfiguration(s) of racegender entanglements: the case of Rome's Banglatown*, tesis de maestría presentada dentro del programa Gender and Ethnicity de la Universidad de Utrecht en los

sobre la complejidad que subyace al fenómeno del arte urbano en Roma; donde tal práctica puede estar ligada a iniciativas de regeneración de los barrios marginados (véanse los casos contrastantes de Tufello y San Basilio), o iniciativas para legitimar los derechos de comunidades migrantes y de refugiados (como es el mural de Blue en la ocupación de una fábrica en Porto Fluviale), hasta mecanismos de patrimonialización y gentrificación en zonas de la ciudad que con el tiempo han sido “revalorizadas”, como el caso de la zona Pigneto – Torpignattara, éstos últimos barrios muy significativos en la obra y en la vida de Pasolini. Por ello, no es casual que varios murales hayan sido dibujados en homenaje al autor,<sup>72</sup> con lo cual se ratifica su importancia como referente para la memoria y la historia cultural reciente de la ciudad, pero también como un recurso perfectamente explotable por la industria del turismo.<sup>73</sup>

Siempre en el plano del arte, la escena de la muerte de Pasolini es retomada por Kentridge como una de las 80 imágenes que, desde su interpretación, resumen la historia de los triunfos y lamentos de Roma, misma que ha dejado plasmada en su instalación mural *Triumphs and laments*, realizada en 2016 por motivo de los 2,769 años de la fundación de la ciudad, sobre el muro oeste del Tiber entre Ponte Sisto y Ponte Mazzini.

La figura de Pasolini es también el pretexto para organizar visitas guiadas temáticas dentro de la ciudad por los lugares emblemáticos de su obra y de su biografía. En este sentido

Paises Bajos. Disponible en: <file:///C:/Users/meabyme/Google%20Drive/TESIS/Elisa%20Fiori%203918203%20ThesisFINALFINAL.pdf>

<sup>72</sup> En 2016 Helga Marsala hace un bello reportaje sobre esto para la revista de arte contemporánea *Atribune*, consultable aquí: <http://www.tribune.com/attualita/2015/08/pier-paolo-pasolini-roma-street-art-appmr-klevra-maupal-omino-71-nicola-verlato/>

<sup>73</sup> Como el ejemplo en apariencia más banal, locales ubicados en las intermediaciones de via Fanfulli da Lodi en Pigneto (locación fundamental de *Accattone*) capitalizan la imagen de Pasolini para acrecentar su atractivo comercial. Quien está familiarizado con el pensamiento del artista, apreciará seguramente la ironía.

resalta la labor de la asociación Ottavo Colle, presidida por la socióloga Irene Rinaldi, que se dedica a organizar tours por distintas zonas de la ciudad no turística y cuyo objetivo es el de revalorizar estos distintos barrios romanos fomentando el turismo local. De las varias *passeggiate* recurrentes que se llevan a cabo por iniciativa de la organización, al menos cuatro están relacionadas con la vida y obra del autor. Un ejemplo de ello es la *passeggiata* llamada “Gita urbana al Quadraro e Acquadotto Felice con ‘Mamma Roma’”, en la cual participé en noviembre de 2017 y que consiste en visitar la zona de los barrios Tuscolano I, II y III así como el Parco degli acquadotti, mientras la organizadora explica aspectos históricos, arquitectónicos y demás, intercalándolos con la lectura del guión de *Mamma Roma*. En última instancia, en un paseo de esta naturaleza el elemento “pasoliniano” resulta ser el de menor relevancia para los objetivos del tour y de la asociación, sin embargo es indudable el peso que el nombre del intelectual tiene para justificar el recorrido y atraer al público.<sup>74</sup>

En otro orden de ideas, el adjetivo “pasoliniano” ha adquirido un complejo significado a lo largo del tiempo. Cuando, por ejemplo, Carlo Cellamare, durante un coloquio dentro de la Casa della Memoria e della Storia di Roma, dice que las *borgate* de hoy no son aquellas “de pasoliniana memoria”, a lo que se refiere es a una concepción nostálgica de la vida en la *borgata* fundada sobre el lugar común de la “solidaridad de los pobres”. Un concepto distinto, como se vio, a la nostalgia que Pasolini narrativizó en su obra. Un lugar común fundado, por otro lado, en concepciones erróneas o incompletas de lo que en realidad significa la vida en las periferias. Ya Franco Ferrarotti criticaba esta idea desde los años 80: “Entre los pobres, la solidaridad es un lujo, la cooperación exige márgenes que la miseria no consiente” (1981: 16).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Otras *passeggiate* recurrentes propuestas por la asociación son: “Passeggiata teatrale a Testaccio su ‘Accattone’ di Pasolini”, “Passeggiando con Pasolini al Mandrione e all’Acquadotto Felice” y “Pasolini su Monte Testaccio: archeologia, poesia e memoria”.

<sup>75</sup> [Fra i poveri la solidarietà è un lusso, la cooperazione esige margini

Por otro lado, en cine o en literatura se habla de un “relato de tipo pasoliniano” refiriéndose, no pocas veces, a la presencia de soluciones formales o temáticas muy básicas, aquellas que el autor rescata del neorrealismo y que éste, a su vez, rescata de las tradiciones precedentes. O se refiere a la recurrencia a temas como el de una juventud abandonada, o el de la necesidad y la pequeña criminalidad en las zonas marginadas.

En este sentido, el cine de Matteo Botrugno y Daniele Coluccini, dos directores que se han preocupado por representar la periferia romana en el siglo XXI, es “pasoliniano” en algunas formas y algunos temas, aunque no lo sea en la profundidad de la reflexión. El filme *Et in terra pax* de 2010, toma como escenario uno de los edificios emblemáticos de la reconstrucción italiana edificado durante los años 70: el nuevo Corviale. Un *palazzo-quartiere* característico por sus 1200 apartamentos contenidos en una estructura de concreto armado de un kilómetro de longitud que, junto con algunos otros proyectos similares a lo largo del territorio italiano, se han vuelto el símbolo distintivo del fracaso de la modernización de las ciudades y de las políticas sociales de las administraciones. En este espacio oprimente, la pareja Botrugno-Coluccini elige como sujetos a un grupo de personajes que bien podrían ser bisnietos de los *ragazzi* pasolinianos. Todos los personajes son condicionados por el ambiente en el que existen. Son inútiles cualesquiera que sean sus esfuerzos para salir de la marginación, el aburrimiento y la apatía hacia la vida, que se vuelve el sentimiento prevalente de su existencia. Los distintos personajes se encuentran y desencuentran a lo largo de la historia, dirigiéndose en conjunto a un destino fatal del cual no tienen vía de escape.

Algo distinto ocurre con la narrativa de escritores como Walter Siti (discípulo y estudioso de Pasolini) o de Gianni Biondillo. En el caso del primero, en particular su novela *Il Contagio*, puede ser calificada de pasoliniana en tanto que

---

che la miseria non consente]

retoma las reflexiones de su maestro sobre la naturaleza humana y sobre los problemas de la sociedad contemporánea y las actualiza. Una gran novedad que es importante destacar, es que el escritor ambienta su narración en la zona urbana externa al GRA, hasta el momento poco explorada por la ficción:

la casa esiste, in un angolo di borgata che potrebbe essere tutte le borgate, oltre il raccordo, così lontano dal Centro che i taxi per venirvi a prendere vi sottopongono a un terzo grado, pretendono un telefono fisso, e il cognome, e l'assicurazione formale che non faranno il viaggio a vuoto (Siti, 2008: 26).<sup>76</sup>

En la narración coral y fragmentada de la novela, lo que prevalece es el sentimiento de anonimato y soledad que impera en estos nuevos barrios privados de “una idea de ciudad”, es decir de identidad, en donde la vida transcurre entre amplias avenidas y grandes centros comerciales.<sup>77</sup> La adaptación que

<sup>76</sup> [la casa existe, en el rincón de una *borgata* que podría ser todas las borgate, más allá del GRA, tan lejos del Centro que los taxis para venir a recogerte te subordinan a un tercer grado, demandan un número de teléfono fijo, y el apellido, y el compromiso formal de que no van a hacer el viaje en vano] Se note que en tiempos recientes el término *borgata* se ha resemantizado al grado de denominar realidades urbanas que no entran en la clasificación clásica de Insolera y Ferrarotti, en gran medida porque no existían en sus épocas.

<sup>77</sup> Puede decirse que esta novela, como otras ficciones de su tipo y época (véase *Sacro Gra* de Gianfranco Rossi, 2013), reflejan la realidad de la Ciudad Metropolitana que los estudios sociales contemporáneos también buscan describir. Como se comentó en el capítulo anterior, es posible ahora pensar una “nueva” etapa de la urbanización del territorio periférico de Roma, caracterizada por una cintura de soluciones habitacionales sin “sentido de ciudad”: grandes barrios dormitorio y *gated communities* en donde los vecinos sólo habitan, pero no “viven”, y donde el espacio público cede el paso a los centros comerciales que se vuelven sitio del encuentro y del esparcimiento. A propósito de estas reflexiones se pueden consultar los trabajos de Carlo Cellamare y Pierluigi Cervelli ya citados, así como las intervenciones de Nicola Vazzoler “La direttrice Fiano-Valmontone. Dipendenze territoriali e relazioni locali”, de Alessandro Lanzetta “Lo spazio mediterraneo della ‘città del Grande raccordo anulare’” y de Dorotea Papa “La questione delle centralità romane”, todos contenidos en el volumen

en 2017 realizaron Botrugno y Coluccini, aún cuando simplifica por mucho la trama de la historia, lleva el mérito de poner ante los ojos del espectador (con el virtuosismo de su técnica visual, mostrada ya desde su filme anterior) las vistas de esta parte de la ciudad que, incluso en el cine documental, había tenido poca representación.

Por otro lado, en los textos de Biondillo, no se encuentran ya ni los sujetos (los *ragazzi*) pasolinianos, ni los sentimientos de degradación y patetismo. No se hallan tampoco las referencias a modelos clásicos readaptados a la literatura contemporánea. Es patente, sin embargo, una visión espiritual sobre la vida en la ciudad, deudora de la enseñanza “pasoliniana”, pero perteneciente a una época diferente. Justamente a este respecto dice él mismo:

[Pasolini] tenía una gran capacidad profética, pero no es que los profetas le dan al punto en todo, en ciertas cosas también se equivocan un poco [...]. Cuando se dice que Pasolini es nuestro contemporáneo, muy seguido lo siento como una afirmación demasiado forzada. Sí, es nuestro contemporáneo, ha dicho cosas que hablan también de nosotros y para nosotros, pero hay que recordar desde dónde las dijo, si no, no entenderemos la dimensión, la distancia [...]. En un cierto punto, como dice Marco Belpoliti, hay que tomar la distancia necesaria (Biondillo, 2017).<sup>78</sup>

En lo que resta de este trabajo se examinarán dos obras de las cuales quizá podría decirse que abrevan de ese espíritu pasoliniano que se propone omnipresente; pero si esto es así, seguramente lo es en los términos que propone Biondillo;

---

multicitado: *Fuori Raccordo. Abitare l'altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli.

<sup>78</sup> [aveva una capacità profetica, però non è che i profeti poi ci beccano tutto, no? certe cose un po' le sbagliano [...]. Quando si dice che Pasolini è un nostro contemporaneo, spesso volte la vedo come una grande forzatura. Sì, è un nostro contemporaneo, ha detto delle cose che parlano anche di noi e per noi, ma ricordiamoci da dove le ha dette, se no, non capiamo la dimensione, la distanza. A un certo punto, come dice Marco Belpoliti, prendiamo anche le giuste distanze].

es decir, interesándose sobre todo por la observación de su contemporaneidad y discutiendo los problemas que atañen a la ciudad actual. Por lo demás, son dos ejemplos que, aún abrevando de la tradición narrativa en la que se insertan, se destacan y hasta contestan los preceptos de los modelos dominantes en la actualidad.

## **Capítulo 3: Roma contemporánea en dos obras narrativas**

---

*La Pivellina*

Actualmente, tanto en el contexto italiano como, más generalmente, en el europeo, parece estar de moda hablar de las periferias urbanas. Ya sea desde la más seria investigación académica o desde las más coloquiales áreas del entretenimiento, el fenómeno del crecimiento urbano y sus consecuencias sociales son, con toda seguridad, uno de los temas ineludibles de lo que va del siglo XXI. Si bien puede ser aventurado hablar de un “canon”, no parece descabellado suponer que una serie de tendencias comienzan a asentarse con respecto a la forma de representar, narrativamente, la ciudad contemporánea.

A mi parecer, la perspectiva que hoy en día prevalece en el imaginario colectivo sobre las periferias urbanas italianas (y no solo), es la que se alimenta de las narraciones sobre la criminalidad y el *degrado* y que, además, encuentra salida sobre todo en géneros como el policíaco y el *noir*, pero también (curiosamente) en el melodrama. Ante esto, considero que, si en un momento la representación de las periferias fue, por sí misma, transgresora y hasta contestataria, hoy en día, que el tema se ha vuelto más común, hace falta encontrar relatos que se contrapongan a las narraciones predominantes y las actualicen, de modo que la discusión en torno a estos fenómenos de la realidad no se estanque en los lugares comunes.

Visto lo anterior, en lo que resta de este trabajo propondré el análisis de dos obras narrativas, una fílmica y una literaria. Ambos ejemplos han sido producidos con casi diez años de distancia, pero, a mi parecer, comparten la cualidad de salir (cada cual a su manera y por sus propios motivos) de la tendencia apenas delineada, de modo que renuevan la discusión a propósito de las formas de vivir y de habitar la ciudad contemporánea.

En 2009, se estrena durante la Quincena de los realizadores en Cannes, el filme *La Pivellina*, realizado por el austriaco Reiner Frimmel y la italiana Tizza Covi. Éste es el primer largometraje de ficción realizado por la pareja que, desde la década de los 90, tenía ya una trayectoria de trabajo en colaboración, primero en fotografía y posteriormente en el cine documental. *La Pivellina* obtuvo en Cannes el premio al mejor filme europeo así como una mención especial del Nastro d’Argento en 2010, aparte del premio a mejor filme y mejor discusión en el festival cinematográfico Bimbi Belli de 2010 en Roma, junto con otras más de 12 condecoraciones alrededor del mundo, incluyendo múltiples premios a mejor actriz para la protagonista Patrizia Gerardi. Su éxito es pues indiscutible en los circuitos internacionales de cine de arte, hecho particularmente significativo si se considera lo modesto y “barato” de su producción, pero sobre todo lo socialmente relevante de su temática.

La película narra la historia de Asia, una niña de más o menos dos años, cuando sin querer se vuelve parte de una familia de artistas circenses constituida por el matrimonio de Patti y Walter, así como por su adolescente vecino Tairo, Gigliola, la abuela del último, y un variopinto conjunto de vecinos, familiares y amigos que conforman la comunidad que vive en un campamento de casas rodantes en el barrio romano de San Basilio. Durante la primera secuencia vemos cómo Patti, mientras busca por las calles a uno de sus perros, se topa con la pequeña que ha sido abandonada en medio de un parque público. Los motivos de su abandono nunca serán esclarecidos, pues como única pista queda el mensaje de una madre “desesperada” que les solicita no llamar a la policía al mismo tiempo que “promete” volver por su hija dentro de poco. Sólo esto basta para sustentar las múltiples aunque sutiles tensiones que dan movimiento a la historia, desde las discusiones familiares en torno a los riesgos, la legalidad y

las implicaciones éticas de conservar a la niña, hasta (y quizá, sobre todo) el angustioso sentimiento de espera que permanece todo el tiempo en el segundo plano de la narración y que encuentra su representación más sublime en la última toma del filme. En un plano medio vemos a Patti meditabunda con la mirada perdida mientras sostiene en brazos a la durmiente Asia. Detrás el muro de lámina que divide su pequeño mundo, su lugar-otro, del resto de la ciudad que, no obstante, se infiltra en éste y lo envuelve con sus sonidos característicos (autos y motos que corren, sirenas, cornetas, el viento de la periferia, etc.) que se quedan incluso después de que la pantalla ha pasado a negro para correr los créditos finales.

Según los directores, la idea básica de la historia era la de explorar aquello que podía ocurrir al introducir en una comunidad cerrada como ésta a un agente extraño. Los resultados del “experimento” al parecer de casi todos los comentarios críticos que el filme recibió, se concretizan en un relato que revela los hilos íntimos de una parte poco visibilizada de la realidad, y que es, además, un retrato conmovedor del amor y la solidaridad que pueden nacer en un ambiente pensado, estereotípicamente, como decadente y peligroso. Ambos afirman, en varias entrevistas, que el suyo es un cine que busca responder a los prejuicios sociales contra estos grupos minoritarios: “una de las razones por las cuales hicimos este filme fue la de trabajar en contra de la ignorancia a propósito de lo que significa vivir en una *borgata* y trabajar como cirqueros” (Covi, 2011: 18).<sup>1</sup>

Para el espectador no italiano, o incluso no romano, una de las principales impresiones, me parece, es el encontrarse de frente a una historia ambientada en Roma, donde ésta no es reconocible sino por sutiles guiños en los diálogos, en los sonidos o en los muros de los edificios; esto porque la ciudad no es presentada en concordancia con las imágenes tradicionales que conforman su identidad fílmica tal como

<sup>1</sup> [una delle ragioni per cui abbiamo fatto questo film è stata quella di lavorare contro l'ignoranza, sul cosa significhi vivere in una borgata e lavorare come circensi]

se ha venido configurando a lo largo de la historia de la cinematografía. Así pues, el filme se inserta de inmediato y por completo, intencionalmente o no, en la discusión sobre la representación narrativa de las periferias urbanas, llegando incluso a dotar de un fuerte carácter de centralidad a uno de los espacios más marginales de la ciudad, al menos durante los 100 minutos que dura la película.

En este sentido, el lenguaje de la crítica periodística reafirma de manera muy orgánica la relación entre el fenómeno urbano de la marginación (así como la tradición que lo discute) y la historia contada por Frimmel y Covi. Términos como *borgata*, *baraccopoli*, *degrado*, marginalidad, etc. recurren con insistencia en las reseñas y comentarios periodísticos del filme, Marco della Gassa, por ejemplo, describe en este modo la trama del filme:

Asia se vuelve huésped de la *baraccopoli*, aterrizando en un microcosmos – ese aparentemente desolador y abandonado de los trabajadores del circo – que se volverá por algunos días su casa, rodeada de hombres, mujeres y muchachos que hacen de todo para volver alegre y poco traumático el abandono materno (2011: 35).<sup>2</sup>

Mientras que Barbara Corsi apunta que en el núcleo de la historia se presenta una conflictiva relación de la comunidad del campamento con la ciudad, dando por sentado que se trata de dos realidades distintas y separadas:

El miedo de hacer frente a los prejuicios que la sociedad tiene contra ellos es un instrumento que en el filme se percibe perfectamente gracias al poco contacto que la comunidad tiene con la ciudad, una ciudad desconfiada e inquisidora que no asiste a sus espectáculos y que se manifiesta sólo para revisar sus permisos para estar en el campo (2011: 27).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> [Asia si ritrova ospite della *baraccopoli*, a scarrozzare in un microcosmo – quello apparentemente desolante e abbandonato dei lavoratori del circo – che diventerà per qualche giorno la sua casa, circondata da uomini, donne e ragazzi che fanno di tutto per rendere lieto e poco traumatico l'abbandono materno]

<sup>3</sup> [La paura di prestare il fianco ai pregiudizi che la società ha verso di



En lo que sigue buscaré analizar de qué manera estos fenómenos de la vida urbana son presentados por el filme, así como determinar si se le puede insertar, y cómo, dentro de la tradición que fue delineada en el capítulo anterior.

### *Escritura fílmica de la ciudad*

Roma, en sus imágenes más socorridas, pareciera ser una ciudad de días soleados con cielos azules, o de noches templadas donde se puede uno dar un chapuzón en alguna fuente escultural. Con algo menos de frecuencia, la Ciudad Eterna se presenta a las grandes pantallas en los momentos más álgidos de su verano, donde el sol es tan incandescente y la humedad del ambiente tan alta que las calles (fuera del centro donde siempre pululan los turistas) acaban por parecer las de una ciudad desierta y la convivencia entre las personas (aquellas que no logran huir de vacaciones a otras latitudes más amables) queda restringida a las horas del atardecer que empieza demasiado tarde. Con mucha menos frecuencia aún, nos ha presentado el cine una Roma invernal. En invierno los días son muy cortos, el sol se pone poco después de las cuatro de la tarde y el cielo es casi siempre pardo porque llueve.

Es esta faceta de la ciudad invernal, perennemente lluviosa y gris, la que han elegido Frimmel y Covi para ambientar su historia romana, con una fotografía que no puede más que acentuar estos aspectos al utilizar únicamente la luz natural. En un primer momento se podría pensar que este carácter perennemente sombrío del ambiente pretendería simbolizar un ánimo igualmente oscuro producido por la vida marginal y marginada de los personajes; sin embargo, al mirar con atención el filme, se hace evidente que el clima lluvioso está ahí porque, como casi todos los demás elementos que veremos en pantalla, simple y llanamente forma parte de la

cotidianidad de los protagonistas. Y es que en Roma llueve quizá más de cuanto hay días frescos y soleados. Así pues, en momentos este elemento meteorológico acentúa la precariedad en el habitar de los protagonistas; como cuando Patti va a despertar a Tairo para pedirle que le ayude a comprar cosas para Asia. Ambos personajes caminan de un remolque a otro sorteando grandes charcos y caminando entre la tierra mojada, e incluso en un momento la mujer comenta “ha llovido mucho esta noche: Dios lloraba”. Por otro lado, unas secuencias más tarde Tairo aprovecha el encharcamiento del campamento para inventarse un juego que logra divertir mucho a Asia, lo cual deja de manifiesto, a mi parecer, que este rasgo de precariedad en el habitar no es (o no lo es siempre) padecido por los protagonistas, sino asumido con naturalidad, como natural es que caiga agua del cielo.

En otra secuencia, vemos a Patti conectando una manguera a la *fontanella* pública que se encuentra justo fuera de la cerca que rodea su campamento, tras lo cual advierte a un joven trabajador del mercadillo de enfrente que no la desconecte porque la utiliza para lavar su ropa. El motivo de la *fontanella* (que también aparece dos veces durante la primera secuencia del filme) recuerda, entre otras, a una de las primeras escenas de *Ladri di biciclette*: la primera vez que Maria Ricci aparece en cuadro está, junto con otras mujeres de la *borgata*, tomando agua de la *fontanella*. Por su parte, en *Il tetto*, al llegar al *borghetto* Prenestino, Luisa busca, premeditadamente, información sobre habitaciones en renta en la fila de mujeres que esperan su turno para tomar agua. Es también, en la *fontanella* del *baraccamento* donde se congela el cuadro final de *Brutti, sporchi e cattivi*. Así se podría continuar con los ejemplos.

La conclusión más fácil a esta pequeña comparación sería la de criticar cómo es que, en sesenta años, las condiciones de acceso al agua en la ciudad han cambiado muy poco para ciertos grupos. Sin embargo, Tizza Covi ha afirmado que el propósito de realizar este filme no es precisamente el de ha-

---

loro è un sentimento che nel film si percepisce perfettamente nei rari contatti che la comunità ha con la città, una città diffidente e inquisitoria che diserta i loro spettacoli e si manifesta solo per controllare i loro permessi al campo]

cer una denuncia, sino que responde más al interés, a la vez estético y ético, de representar la realidad. Sobre la escena de la *fontanella*, pues, ella comenta:

Patti vive ahí desde hace treinta años y cuando va a conectar el agua, esto lo hace desde hace tantísimo tiempo [que] por ello un movimiento como el suyo, como su caminar, es una cosa especial. Yo no sé cuánto me tomaría explicar [a] un actor cómo ser como Patti - y esto es importante sobre todo porque, continúa - nosotros tenemos una predilección por lo cotidiano (Covi y Frimmel, 2011).<sup>4</sup>

¿Qué más cotidiano hay, si se quiere hablar de Roma, que las *fontanelle*?

Dado lo anterior, aquello que sin duda da la clave del estilo de los realizadores, es una atención tan fina a los detalles en el espacio, que pareciera pasar desapercibida, pero a la vez tan puntual (e intencional) que en realidad es lo que constituye en gran medida el modo de escritura audiovisual en el que presentan y narran el espacio urbano.

La “experiencia de la ciudad” que se logra en este largometraje es sin duda efecto directo del “modo de escritura” adoptado por los directores. Así, la narración de la historia de Asia y compañía, toma en parte la forma de un recorrido por los espacios de la cotidianidad de los personajes, una cotidianidad que se ve casi por completo circunscrita a la zona del barrio de San Basilio (sólo hay tres secuencias en la película que ocurren fuera de éste). En este recorrido la cámara, una 16 mm que Frimmel lleva al hombro, casi siempre persigue de cerca a sus protagonistas al tiempo que impone importantes restricciones al espacio, con lo que cierra la estrecha relación existente entre éste y el cuerpo de aquellos. Por ello, cobra relevancia para la representación la agilidad de Patti

<sup>4</sup> [Patti vive lì da trent'anni e quando lei va a attaccare l'acqua, questo lo fa da tantissimi anni per ciò un movimento come lo fa lei, come cammina lei, è una cosa speciale. Io non so quanto tempo metterei a spiegare [ad] un attore di essere come Patti]; [noi abbiamo una predilezione per il quotidiano]

cuando recorre los pasillos del mercado buscando su despensa y algún detalle para Asia, o el trastabillar de las vagancias de Tairo y su primo cuando van a explorar las obras abandonadas a la orilla del vecindario. Sólo en algunas ocasiones el encuadre se abre para presentar el paisaje, un paisaje, sin embargo, que se encontrará siempre limitado y determinado por el movimiento de los protagonistas.

Así pues, en lugar de históricas plazas y monumentos o de las características callejuelas romanas, los espacios ocupados por los sujetos de este filme son supermercados de descuento, pizzerías, cabinas fotográficas, deshuesaderos de automóviles, avenidas periféricas (*tangenziali*) y bares. El asunto de la movilidad también está sugerido en la representación de este paisaje romano, en una escena Patti viaja en autobús hacia una zona del río Aniene durante sus indagaciones sobre la madre de Asia. En otra, ella, Asia y Tairo son llevados en auto por un amigo hasta Ostia, para pasar un día en la playa. Walter, en algún punto, es llamado para un trabajo y lo vemos durante algunas escenas gestionando el mantenimiento de los grandes vehículos que posee, no por lujo, sino por las necesidades propias de su profesión. En otra escena, Walter enseña a Patti, con poco éxito, como conducir, previendo que, en su ausencia, pueda presentarse una emergencia que lo requiera.

Por otro lado, es importante resaltar la importancia que mantiene la dimensión sonora para la configuración completa del paisaje urbano. Casi no hay momento en el filme en el que no se escuchen, en el canal de fondo, sirenas, vehículos grandes y pequeños, bocinas y demás ruidos típicos de la ciudad. No hay una banda sonora como tal y la poca música presente es completamente diegética y circunstancial, como lo es la música que uno escucha si sale a caminar por las calles de su propia ciudad.

*Los protagonistas (que no los personajes)*

La pivellina es un filme sobre las condiciones de vida en una periferia romana, por una necesidad narrativa inherente a la forma de escritura de Covi y Frimmel. El tema que casi obsesivamente ha ocupado a los realizadores durante prácticamente toda su carrera artística (en la fotografía primero, en el cine documental luego y finalmente en el cine de ficción) es el del “mundo circense”, un mundo cuya relación con los conceptos, y con los fenómenos mismos, de periferia y perifericidad es innegable y en más de alguna ocasión entra en íntimo contacto con la perifericidad en el espacio urbano.

Ejemplo de ello son las fotografías, rescatadas en el volumen a propósito del filme editado por la Feltrinelli, de la muestra fotográfica presentada por Frimmel y Covi en 2010: *Es ist wie es ist*, en donde, junto a varios retratos de personajes circenses, se encuentran paisajes del circo, algunos insertados en el espacio de distintas periferias romanas: Anzio, Ostia, Torre Maura y Settebagni. En esta última locación, un remolque-bar, llamado “México Bar”, ocupa la mayor parte del cuadro en medio de un descampado de terracería, mientras en el horizonte se levanta la línea (que en este punto ya nos debe resultar más que familiar) de edificios multifamiliares que identifican el modo residencial de la periferia (Weiermair, 2011). Otro ejemplo son distintas secuencias del documental de 2005, *Babooshka*, en el que se vuelve evidente no sólo la relación física del circo (de la carpa misma como su expresión material más evidente) con el espacio marginal del territorio, sino también de las personas del circo con la marginalidad social.

*La pivellina*, pues, genera en el trasfondo de la trama principal un nutrido discurso sobre estas circunstancias sociales y espaciales de marginalidad en la relación entre circo y ciudad. En este sentido, adquiere un particular significado la afirmación de que el filme fue filmado en San Basilio (y habla sobre San Basilio, yo añadiría) porque los protagonistas viven ahí: “deben de saber que nuestros protagonistas viven

ahí, en la plaza de San Basilio, se dedican realmente al circo, todos los actores llevan a cabo en la vida real el papel que interpretan en el filme” (Covi, 2011: 17).<sup>5</sup> En última instancia, esta obra incluso genera un San Basilio en tanto que el barrio se vuelve el “mundo narrado” (en los términos que Luz Aurora Pimentel entiende el concepto)<sup>6</sup> de la historia de Asia y compañía.

En el lenguaje usado por los directores para hablar de su película se puede apreciar una cierta reluctancia a referirse a “personajes” y una tendencia, en cambio, a hablar de “protagonistas” en su lugar. Y es que, en este filme, el recurso ahora ya clásico y global de utilizar actores no profesionales, es llevado un paso más allá, pues a éstos no se les pide que actúen una parte escrita, sino, por el contrario, que se interpreten a sí mismos, casi como si el filme pusiera en pantalla la vida real. La operación es, en esencia, una fusión entre la técnica del cine documental y la intención de producir una historia ficcional: “teníamos un guión [de más o menos veinte páginas, según han afirmado] con un inicio muy bien definido y también con un final, en el centro queríamos intentar ser más documentales, un poco recoger lo que estaba sucediendo” (Covi y Frimmel, 2011).<sup>7</sup> No se puede ciertamente decir que el filme, gracias a esto, resulte en una operación experimental, porque el matrimonio entre documental y ficción tiene ya una larga tradición, de la cual una parte ha sido expuesta en el capítulo anterior. Tampoco es el caso de dar a *La Pivellina* la etiqueta de *mockumentary*, pese a lo que ha hecho

<sup>5</sup> [dovete sapere che i nostri protagonisti vivono veramente lì, sulla piazza di San Basilio, fanno veramente circo, tutti gli attori svolgono nella vita reale il ruolo che interpretano nel film]

<sup>6</sup> A este propósito, Pimentel dice: “el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objeto y actores entran en realaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (2005a: 17).

<sup>7</sup> [avevamo una sceneggiatura con un inizio molto definitivo e anche una fine, in mezzo volevamo cercare di essere un po' documentari, un po' raccogliere questo che stava succedendo]

cierta crítica periodística,<sup>8</sup> pues no encuentro elementos que puedan ponerlo en el mismo plano que casos como *I mille giorni di mafia capitale*<sup>9</sup> o *Modern family*. Lo innegable es que este trabajo resulta “diferente” por lo que quizá la opinión poco determinista de Marco Dalla Gassa describe con justicia el método narrativo y su efecto en este filme:

No es un documental *La Pivellina*, pero de todos modos está realizado con una proximidad realmente sentida y perceptible, fruto de un ‘estar ahí’ y de un depositarse en la *baraccopoli* de San Basilio, por parte de Covi y de Frimmel, largo y complejo, aunque siempre respetuoso de sus habitantes (2011:37).<sup>10</sup>

Como ya se sugirió, Frimmel y Covi inician su carrera en el arte documental y deciden incursionar en el cine de ficción ante la consciencia del poder comunicativo que tienen las historias y el deseo de tener un poco más de control sobre lo que querían comunicar con su narración. En este sentido, como también ya se mencionó, ellos entienden su filme como uno que en el fondo habla de los prejuicios, que existen “especialmente contra sinti y rom, pero también contra los cirqueros porque viven en casas rodantes [...] nos gustó [la idea] de jugar con el prejuicio de que los nómadas roban a los niños” (Covi y Frimmel, 2011).<sup>11</sup> De este modo, la intensa búsqueda de realismo emprendida por los autores como una posición estética, inevitablemente se vuelve también una po-

sición política, puesto que en el fondo, como se ha venido anotando, existe una puntual crítica hacia las condiciones de la vida en la Roma contemporánea.

En *La Pivellina*, hay una discusión constante sobre el fenómeno de la habitación en las periferias urbanas así como, en íntima relación con esto, sobre la conformación de comunidades minoritarias. Aún cuando el barrio en general es presentado y delineado como el paisaje en el que se desarrollan las acciones, el centro de la atención recae en el espacio mucho más limitado del campamento de remolques en el que viven los protagonistas. Este espacio-otro, puede pensarse de muchos modos, uno de ellos es a través del concepto de *perifericità* como se vio que lo expone Cellamare: en una ciudad con tantas y tan variadas capas, la marginalidad no sigue ya (si es que en realidad lo hizo alguna vez, recuérdese de nuevo la metáfora del *archipiélago* de Lidia Piccioni) una lógica geográfico-geométrica. El campamento es el espacio segregado en relación con la *borgata* que a su vez es segregada en relación con la ciudad: “nadie quiere mirar lo que sucede dentro de estos muros, y nosotros dimos este paso, nosotros fuimos dentro y encontramos gente generosa, solidaria” (Covi y Frimmel, 2011).<sup>12</sup>

Esta mirada sobre las formas de vida de los cirqueros que proponen los cineastas, me remite de manera clara a las observaciones registradas por Gianni Biondillo en su ensayo “Prima vennero a prendere gli zingari”, escrito a partir del contacto que el escritor tiene, pocos años antes de la producción del filme, con la comunidad gitana de su natal Milán, y en particular de sus visitas a un campamento romaní en Via Idro, a las orillas de la ciudad norditaliana.

El impulso que conduce al escritor a la realización de este ensayo es seguramente opuesto al de los cineastas, pues parte de la indignación que le generan los discursos políticos y

<sup>8</sup> Véase “La figlia del mondo” de Boris Sollazzo (2011: 23).

<sup>9</sup> Una serie producida por la Rai que habla sobre la investigación policial “Mondo di mezzo” que desveló una fuerte red de corrupción y crimen organizado en la capital italiana. Éste es el mismo tema que inspira la obra de *Suburra*, como se anotó antes.

<sup>10</sup> [Non è un documentario *La pivellina*, ma è comunque realizzato con una prossimità realmente sentita e percepibile, frutto di un esserci e di un depositarsi nella baraccopoli di San Basilio, da parte di Covi e Frimmel, lungo e complesso e pur sempre rispettoso dei suoi abitanti]

<sup>11</sup> [specialmente contro sinti e rom, ma anche contro i circensi perché abitano nelle roulotte [...]ci è piaciuto giocare co’ sto pregiudizio che è ‘i nomadi rubano i bambini]

<sup>12</sup> [nessuno vuole guardare che succede [sic] dentro queste mure, e noi abbiamo fatto questo passo, noi siamo andato [sic] dentro e abbiamo trovato gente generosa, con solidarietà]

mediáticos sobre el “problema de la seguridad” en Italia y su consecuencia, que es la estigmatización y la persecución de grupos marginales:

La historia en realidad no enseña nada, pareciera que nunca se aprende nada de nuestro pasado. Yo soy hijo de aquellos monstruos que en los años sesenta invadían media Europa, hijo de aquellos *terroni* queapestaban a ajo y cebolla, que vociferaban en los patios de las periferias de Milán, de Zúrich, de Múnaco. Tan poco urbanos, tan poco domésticos. Y sin embargo heme aquí, con todo y título profesional, integrado, domesticado (2008: 167).<sup>13</sup>

Al preguntarse por qué son precisamente los gitanos uno de los grupos más agresivamente atacados por la demagogia de la Lega Nord y sus simpatizantes, resuelve que: “Son el enemigo necesario. Son un pueblo irreductible, que no acepta estas reglas del juego. Porque el juego no es el suyo [...]. Así, no somos nosotros los racistas, sino que los gitanos son los ladrones” (*Ibid*: 168 – 169).<sup>14</sup>

Aún cuando es casi opuesto el ánimo del que parten la escritura de Biondillo, por un lado, y la de Covi y Frimmel por el otro, el contexto social y la “problemática” que buscan representar son impresionantemente análogos. Ello se vuelve evidente en un tercer juego de comparaciones que el escritor presenta en su ensayo:

A la segunda cerveza le cuento de cuando era niño, antes incluso de que el Municipio de Milán nos asignara un departamento en Quarto Oggiaro, vivía en Comisina, dentro de las que llamaban ‘las casas de los desalojados’. Prefabrica-

<sup>13</sup> [La storia davvero non insegna nulla, sembra non si impari mai niente dal nostro passato. Io sono il figlio di quei mostri che negli anni Sessanta invadevano mezza Europa, figlio di quei *terroni* che puzzavano di aglio e cipolla, che vociavano nei cortili di periferia di Milano, di Zurigo, di Monaco. Così poco urbani, così poco domestici. Eppure eccomi qui, con tanto di laurea al petto, integrato, addomesticato]

<sup>14</sup> [Sono il nemico necessario. Sono un popolo irriducibile, che non accetta queste regole del gioco. Perché il gioco non è il loro [...]. Quindi non siamo noi ad essere razzisti ma sono loro, gli zingari, ad essere ladri]

dos armados con saliva, apenas construidos y ya decrepitos. Recuerdo poco de aquellos años, yo era un cachorro apenas. Sin embargo, lo que sí recuerdo es el campamento de los gitanos al otro lado de la cerca que delimitaba nuestro patio. En el fondo, no eran mucho más pobres que nosotros. Me basta con ver ciertas fotografías de cuando era niño para darme cuenta. Pero ellos estaban *al otro lado de la valla* y por ello nosotros debíamos crecer con desconfianza, con temor de ser secuestrados, de ser vendidos. Eran el enemigo necesario. Era la guerra de los pobres. Quizá estaban ahí incluso desde antes que nosotros, los invasores meridionales que desmedidamente ensanchábamos con nuestra intromisión los límites la ciudad, en el ápice del *boom* económico [...]. Ellos habían llegado antes que yo. Pero eran gitanos y por lo tanto yo podía temerles y odiarlos (Biondillo, 2008: 171-172) [cursivas mías].<sup>15</sup>

A propósito de este lugar, el escritor nota que las precarias condiciones de vida dependen principalmente de dos aspectos: el primero es el hecho de que existe una fuerte barrera ideológica que separa a “ellos” de “nosotros”:

(Y en este punto tampoco me pierdo en definiciones que rayan en lo ridículo: ¿es uno de nosotros? ¿Quiénes nosotros? ¿Es un italiano? ¿Qué significa? ¿Es un representante de la ‘cultura mayoritaria’, pero ‘en sentido numérico’, no ‘cultural’? Puede uno perderse en definiciones hipócritas. Si ellos son ‘gitanos’, para ellos nosotros somos ‘pa-

<sup>15</sup> [Alla seconda birra gli racconto di quando ero bambino, prima ancora che il Comune di Milano ci concedesse un appartamento a Quarto Oggiaro, vivevo in Comasina, dentro quelle che venivano chiamate le ‘case degli sfrattati’. Prefabbricati tenuti con lo sputo, appena costruiti e già decrepiti. Ricordo poco di quegli anni, ero un cucciolo. Ricordo però il campo degli zingari al di là della cancellata che definiva il nostro cortile. Non erano molto più poveri di noi, in fondo. Mi basta rivedere certe fotografie di quando ero bambino per capirlo. Ma loro erano al di là del cancello e noi dovevamo crescere col sospetto, con la paura d’essere rapiti, d’essere venduti. Erano il nemico necessario. Era la guerra dei poveri. Erano lì forse da prima di noi, meridionali invadenti che allargavamo con la nostra irruzione i confini della città a dismisura, nel pieno del boom economico [...]. Loro erano lì da prima di me. Ma erano zingari e quindi potevo temerli e odiarli]

yos'. Insultos recíprocos. Todos parejas...) (*Id.*).<sup>16</sup>

El segundo es el sentimiento de inestabilidad constante debido al carácter efímero/inestable del asentamiento donde estas personas han desarrollado su vida:

Via Idro es aún un campo provisional para el *Comune*. Pero, como todo lo que es italiano, es provisional en el papel pero definitivo en los hechos. Definitivo porque sus habitantes han vivido ahí desde hace casi veinte años, provisional porque no es conveniente darles la ilusión de haber encontrado una casa para toda la vida (*Ibid*: 178).<sup>17</sup>

En el filme parece hacerse patente que las observaciones de Biondillo son válidas igualmente a propósito de los habitantes de la *piazza* de San Basilio. Así, (aunque sobre esto volveré en la siguiente sección), basta recordar cómo en las prácticas espaciales de los protagonistas, así como en sus discursos (en

<sup>16</sup> [(E anche qui non mi perdo dietro definizioni che rasentano il ridicolo: è uno di noi? Noi chi? È un italiano? Che significa? È un rappresentante della 'cultura maggioritaria', ma 'in senso numerico', non 'culturale'? C'è da perdersi nelle definizioni buoniste. Se loro sono 'zingari', noi per loro siamo 'gagi'. Insulti reciproci. Pari e patta)]

<sup>17</sup> [Via Idro resta un campo 'provisorio', per il Comune. Ma come tutto ciò che è italiano, è provvisorio formalmente ma definitivo nei fatti. Definitivo perché gli harvati lo popolano da quasi vent'anni, provvisorio perché non bisogna dare loro l'illusione di aver trovato una casa per tutta la vita]. Conviene recordar que en su texto Biondillo habla de un campamento de gitanos en Milan más o menos 10 años antes de la redacción de este trabajo. En ese periodo la situación de estos grupos étnicos ha cambiado significativamente. En Roma, por ejemplo, gracias a las políticas de "seguridad" asumidas por administraciones recientes, los grupos gitanos han sufrido múltiples desalojos y persecuciones, por lo cual su ocupación del espacio urbano ha adquirido un cierto carácter de resistencia política, según ha concluido Pierluigi Cervelli en sus investigaciones relativas al fenómeno. Véase de él: 2014. "Les nouvelles frontières de l'espace urbain contemporain : interprétations et stratégies, entre migrations, banlieues et pouvoir politique". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, vol.117/2014; así como: 2011. "Tecniche della frontiera. Strategie semiotiche di controllo dello spazio urbano in Italia". Revista *Galaxia*, Vol. 21; y también 2014. "Rome as a Global City: Mapping New Cultural and Political Boundaries". *Global Rome: Changing Faces of the Eternal City*, eds Isabella Clough Marinaro e Bjorn Thomassen. Bloomington IN: Indiana University Press.

particular en el de Walter), resulta evidente la separación que hay entre "su" mundo y el de los "otros"; aunque en este caso las diferencias claramente recaen sobre cuestiones de clase y no de raza: "ya de por sí nos miran de cierta manera... que porque tenemos un oficio 'particular', que porque vivimos en casas rodantes. Si luego salta una cosa de este tipo, no hablan nunca para bien, hablan sólo de lo negativo"<sup>18</sup> advierte Walter a Patti cuando discuten sobre qué hacer con la niña.

A propósito del asunto de inestabilidad de la comunidad, en el filme se resiente constantemente, pero hay dos secuencias en particular que claramente subrayan cómo el temor a perder o a ver mermadas sus ya de por sí precarias condiciones de vivienda es, como muchas otras cosas representadas, parte integral de su cotidianidad. Durante la primera de estas secuencias asistimos a una conversación entre Patti y Gigliola durante una mañana (o tarde, con el clima invernal es difícil distinguir la diferencia) en la que Walter ha salido con Asia y Patti ayuda a su amiga a lavar una serie de tubos. Durante esta secuencia, la cámara, que sigue siempre los movimientos de las mujeres, ofrece también un panorama de la parte del campo en la que se encuentran: al fondo se ve una gran tienda de lona, múltiples tendedores colocados sobre el pasto inculto, así como otras estructuras de lámina, malla, etc., materiales que en cierta medida nos remiten a las fotografías que Ferrarotti incluye en su *Vite di baraccati*, pero con el rasgo distintivo de la precariedad en el siglo XXI. Mientras Gigliola lava, Patti le pregunta "y de la luz... ¿se resolvió algo?" y la otra contesta: "pues se resolvió mal. No nos la quieren dar más". Mediante una combinación de elementos cuyo resultado no puede juzgarse menos que genial, el espectador asiste a una conversación de lo más cotidiana entre dos mujeres romanas que se quejan de la burocracia de su ciudad. Sin embargo, hay una preocupación mucho más seria y que resulta particular-

<sup>18</sup> [[già siamo visti sempre con un occhio... che facciamo un mestiere particolare, che viviamo dentro la roulotte. Se poi salta fuori una cosa così, non dicono mai in positivo, dicono sempre in negativo [sic]]

mente dramática debido al hecho de que las mujeres parecen estar completamente acostumbradas a ella. Así pues, en un momento Patti le sugiere a Gigliola la posibilidad de que “nos quieran mandar lejos de aquí”. En ese momento el encuadre cambia a un plano cerrado que se concentra sobre el rostro de Gigliola, a la manera más clásica del documental de entrevistas, provocando que el espectador ponga particular atención a las expresiones que acompañan su discurso. Luego de que escuchamos fuera de cuadro la voz de Patti que, casi como si fuera la entrevistadora, propone: “Gigliola, hace treinta años que vives aquí...”, la otra en respuesta arranca con un pequeño monólogo: “bueno... yo se lo dije: los niños nacieron aquí, fueron aquí al preescolar, fueron aquí a la escuela, ahora ya son padres. Y, y... ¡Qué diablos! me he hecho vieja yo aquí”.<sup>19</sup> Ante un discurso similar, en esencia, con sus interlocutores gitanos, Biondillo comenta atinadamente: “Los nómadas no son más nómadas” (2008: 179).<sup>20</sup>

En la secuencia inmediatamente sucesiva, mientras Patti lee el periódico en su casa rodante, un par de policías (policías reales, presumen los directores) “tocan a la puerta” con el pretexto de realizar una “revisión de rutina”. Aunque ninguno de los sujetos en escena parece particularmente angustiado, lo cual indica que es cotidiana la vigilancia policiaca en sus vidas, evidentemente un clima de tensión se genera de inmediato por causa del gran elefante en la habitación llamado Asia, quien al inicio de la secuencia, no obstante, duerme tranquilamente. En un inicio, Patti sale a recibir a los oficiales, quienes le piden documentos de los vehículos y los permisos para criar a sus animales. La tensión aumenta cuando escuchamos, fuera de cuadro, el llanto de Asia que ha despertado para después mirarla salir del camper en brazos de Patti. Sin embargo, cuando le preguntan “cuántas personas viven” ahí y sobre la

<sup>19c</sup> [Gigliola, ormai son trent'anni che sei qui], [vabbe, eh... ma io ce l'ho detto sic: i bambini sono nati qua, so' andati all'asilo qua so' andati a scuola qua, son già diventati padri. E, eh, eh, cavolo! ormai mi sono invecchiata qua!]

<sup>20</sup> [I nomadi non sono più nomadi]

identidad de la niña, la mujer con toda naturalidad responde que es la hija de una sobrina que se la ha encargado unos días y es capaz, inclusive, de especificar su año de nacimiento. Así, la secuencia alcanza un desenlace circular, permitiendo al espectador liberarse de la tensión e incluso hasta probar una cierta emoción por la astucia con que la protagonista ha logrado evitar las sospechas de la policía.

Durante una discusión sobre esta secuencia, ocurrida hace algunos años, un participante echó luz sobre un subtexto presente en la anécdota cómica al cuestionar al grupo “¿cuándo fue la última vez que la policía tocó a sus puertas para hacer una revisión?”, pues en efecto son sólo los ciudadanos de ciertos grupos a quienes tanto las autoridades como cierta parte de la sociedad consideran necesario tener bajo vigilancia.<sup>21</sup> Esta perspectiva de lectura asume aún más relevancia si se piensa que la secuencia apenas descrita dentro del filme se encuentra dentro de un segmento en que se presentan varios aspectos de la precariedad en las condiciones de vida de los protagonistas, pero, al mismo tiempo, tales situaciones ayudan a subrayar el modo en que la comunidad se las arregla y logra configurar una convivencia solidaria y alegre. Dentro de este segmento, en una secuencia Tairo y su primo engañan al aburrimiento “paseando” por ente obras abandonadas y terrenos baldíos llenos de basura, en otra Tai-

<sup>21</sup> A partir de dos casos de estudio, un *campo rom* y una *gated community* en Roma, Pierluigi Cervelli anota, siguiendo la huella de Foucault, a propósito de la vigilancia de los “sujetos peligrosos”: “Si la negatividad se mueve sin cesar en el territorio, entonces éste [el campo delineado por los dos “textos” o casos de estudio] tendrá que estar poblado por una serie indefinida de elementos de control, con la capacidad potencial de identificarla y perseguirla. Puesto que no se la puede eliminar, es necesario intentar rodearla de puntos que puedan vigilarla constantemente, estructurados, a su vez, como una red” [Il campo che disegnano è infatti comune: quello di un controllo ripetuto e costante. Ma c'è qualcosa in più: se la negatività si muove senza sosta nel territorio allora esso dovrà essere popolato di una serie indefinita di elementi di controllo, potenzialmente in grado di identificarla e inseguirla. Visto che non la si può eliminare bisogna cercare di circondarla di punti che possano controllarla costantemente, strutturati a loro volta come una rete] (2011: 38).

ro y Asia conversan con un vecino mago de origen indio que les hace trucos y les cuenta sobre su llegada a Italia catorce años atrás, en otra más, Patti y otro amigo mago entretienen a Asia con una simple bolsa de papel.

Si por un lado pareciera que esta comunidad de artistas circenses permanece aislada del resto de la ciudad, por el otro también es importante notar que, cuando salen de su isla-campamento, hay siempre otros lugares donde encuentran interlocutores y acogida, encuentran, en fin, a alguien dispuesto a colaborar con ellos. Esto es muy evidente en la secuencia en que Tairo visita a su papá en la carpa del circo o en la que Tairo, Patti y Asia van a la sala de juegos, propiedad de una gran familia amiga. La misma relación entre los protagonistas cincuentenarios con el adolescente de 14 años propone la idea de que el concepto de “familia” supera por mucho la limitación de las relaciones consanguíneas.

Por esto mismo, la secuencia más dramática es seguramente una que marca justo el punto medio del filme. En ésta vemos a Tairo y Patti sentados en la mesa externa de un bar y, así como él antes la había hecho leer el texto de su tarea de historia, ahora ella lo hace leer el instructivo (redactado con ese famoso lenguaje burocrático italiano) de los requisitos y trámites para la adopción de un menor. El momento en que el encuadre se cierra sobre los dos protagonistas, es el mismo en el que Tairo lee un pasaje fundamental que concluye con la frase: “con una diferencia máxima, por parte de ambos, de cuarenta y cinco años y mínima de dieciocho”.<sup>22</sup> Lo cual implica que *non si può fare*: Patti y Walter no podrán adoptar a Asia. Antes dije que ésta es la secuencia más dramática del filme, sin embargo no se debe entender que el tono de la misma no esté marcado por una cotidianidad de lo más natural, enturbiada sólo un poco, sólo lo necesario, por la desilusión evidente que se dibuja en el rostro de la mujer y por su petición al muchacho de mantener esa conversación en secreto.

<sup>22</sup> [con una differenza massima entrambi di quarantacinque anni e minima di diciotto anni]

En contraste absoluto, en la penúltima secuencia del filme se representa una pequeña fiesta de despedida para Asia. Luego de que la madre de la niña ha anunciado, por medio de una carta, que irá a buscarla, lo cual provoca, claramente, una fuerte reacción en Patti y, de hecho, convulsiona el nuevo *status quo* del campamento, adquirido luego del arribo de Asia. El jueves mismo en que la madre de Asia supuestamente irá por ella, vemos a Tairo comprar el pastel para la fiesta, vemos a Patti arreglar a la niña con un conjunto tejido a mano que había comprado un par de secuencias antes y finalmente vemos a un grupo de personas conocidas y no, conviviendo, brindando con vino espumoso y cantando a la salud de la pequeña que, para este punto, es ya un miembro más de esa comunidad, pues finalmente: “La relación de vecindad familiar debe perdurar. No se acostumbra esparcir a la familia [...]. Tu problema se vuelve social, es un problema de todos [...]. Si algo pasa se mueve toda la familia. Ésta es la diferencia” (Biondillo, 2008: 189).<sup>23</sup>

#### Non è ancora domani: *espacio fílmico y fronteras*

En este punto, es conveniente llamar la atención sobre un elemento muy específico que forma parte de la configuración del espacio y que, a la vez, entra en directa relación con la disolución en torno al espacio urbano y a la perifericidad.

Si se da crédito a la propuesta de Lidia Piccioni, según quien la ciudad de Roma puede ser explicada mediante la metáfora del archipiélago, al interior del cual hay una compleja serie de barreras, a veces invisibles pero siempre evidentes (Piccioni, 2017); en el filme de Covi y Frimmel una expresión de esto se puede leer en uno de los más importantes elementos espaciales de la narración: el muro que delimita el campamento de los protagonistas. En un principio, este

<sup>23</sup> [Il rapporto di vicinato familiare deve rimanere. Non si usa spargiare la famiglia [...]. Il tuo problema diventa sociale, è un problema di tutti [...]. Se succede qualcosa si muove tutta la famiglia. Questa è la differenza]



muro se presenta sutilmente, como si no fuera una barrera demasiado definitiva. Los personajes lo cruzan constantemente e, incluso, no solo tiene varios puntos de acceso sino que, aún cuando éstos están cerrados, no es difícil violar su candado (cuando Tairo vuelve de la pastelería se encuentra en esta situación y sin empacho se “brinca la cerca” para abrir desde dentro). Lo que es más, la estructura física misma de esta delimitación es en apariencia frágil, pues está hecho de lámina y alambres (y una malla de plástico que sin embargo no se observa en el filme).

No obstante lo anterior, es importante notar la insistencia con la que esta estructura aparece en cuadro. En una serie falsamente “inocente” de movimientos de cámara, el espectador conoce mucho de este muro, y desde muchos ángulos, durante la película; como si la cámara estuviera ocupada en realizar un mapeo del perímetro del lugar. La cerca-muro, entonces, acaba por codificar la mirada con que el espectador observa el mundo que constriñe. Lo importante es que, gracias a la fotografía, la débil cerca resulta suficiente para mantener lo que contiene cerrado e impenetrable (el secreto motivo del arribo de Asia, por ejemplo), logra en fin mantener dos mundos separados: tanto para bien, como para mal.

El muro es, por supuesto, más simbólico que físico, lo que finalmente recubre no es tan sólo el campamento de remolques sino todos los espacios destinados a esta comunidad. El punto aquí es que tal parece que los cineastas eligieron un muro como un símbolo, en absoluto banal, de las diferencias que mantienen divididos a los *freaks* de la *gente per bene*. Un muro, además, que en su realidad física es tan frágil, como frágiles son, en su realidad efectiva, las ideas que sostienen los fuertes prejuicios proyectados sobre las minorías.

Finalmente, el muro funciona también en una dimensión temporal: a lo largo del filme vemos cómo éste está recubierto por una serie de pósters publicitarios que se van desgastando hasta que son renovados por nuevos pósters que marcan el inicio de un nuevo ciclo. Así pues, el muro refleja la lógica del tiempo dentro del campamento, el cual es cíclico:

una serie de inicios sin finales y la ansiedad de una eterna espera por el mañana que nunca acaba de llegar.

### La Pivellina y la tradición

Desde su estreno, la crítica del filme ha insistido en subrayar la inspiración que éste toma, tanto del neorrealismo como del cine de Pasolini. Por otro lado, los directores en múltiples ocasiones han admitido estas dos influencias, así como la de cineastas más atentos al circo y al carnaval, como Fellini. Ante esto, puede a veces resultar fácil dar por sentadas estas relaciones de intertextualidad y no explorarlas, como de hecho hace casi la totalidad de la crítica periodística que he consultado. ¿Dónde está y hasta dónde llega la influencia de la tradición narrativa de las periferias en *La pivellina*? ¿Es este un filme neorrealista y pasoliniano así porque sí?

A propósito de esto, en primerísimo lugar se me ocurre pensar que algunos elementos presentes en el filme y que a veces se han reconocido como típicos del neorrealismo, son en realidad bastante más populares de lo que cierta academia querría hacer creer. El primero de ellos es el uso de actores no-profesionales, el segundo el filmado en exteriores. Como ya propuse en el capítulo anterior, los filmes neorrealistas no fueron los primeros ni los únicos en recurrir a estas prácticas, tampoco todos los filmes neorrealistas (incluidos los más canónicos como *Roma città aperta*) las prefirieron. Volver a comentar el cine de la posguerra es redundante, pero sí considero importante anotar que hoy en día, y a nivel global, todo tipo de directores contratan actores no profesionales para realizar todo tipo de filmes, no se diga ya algo sobre las elecciones de locaciones de filmación.

Como ya apuntaba, a mi parecer la cosa que distingue, pero a la vez conecta a *La pivellina* con la tradición, no ya en un sentido de imitación, sino de evolución, no es el hecho de elegir filmar a actores no profesionales, sino el de elegir filmar vidas reales impregnadas de ficción (y no al revés, lo que resultaría en la biografía ficcional). La operación de filmar con un equi-

po de sólo dos, echarse la cámara al hombro y perseguir por seis meses a sus protagonistas con un guión sin diálogos, tiene como resultado algo que es documental y ficción contemporáneamente, 50/50, sin que alguno de los dos aspectos prevalezca. En este sentido, su cine (y considero aquí también a *Mister Universo*) es verdaderamente un cine *a passo d'uomo* por decirlo con Zavattini o *antropológico* por citar a Visconti, al gusto propio de la teoría del neorrealismo, lo es estructuralmente y no en la superficie. En este sentido, también, los filmes de estos directores son muy cercanos a las ideas de Pasolini sobre el cine como la semiología de la vida.

Por otro lado, en su contexto temporal, *La pivellina*, al mismo tiempo se acerca y se distingue de cierta producción contemporánea, gracias a los mismos motivos apenas expuestos. Es decir que, mientras algunos directores como Morretti o Botrugno y Coluccini buscan dar un tipo de sentido de lugar<sup>24</sup> a ciertos aspectos o partes de la ciudad a través de sus representaciones (piénsese en el episodio “In vespa” de *Caro diario* o en *Il contagio*), las representaciones de la pareja austro-italiana, se inspiran justamente en el sentido de lugar que los directores encuentran en los territorios que buscan representar. De todos modos, en uno y otro casos, este sentido de lugar es fundamental porque los lugares que habitamos y transitamos son constitutivos de los seres que somos. Tan importante es para Tairo, en 2008, el barrio de San Basilio, como en 2015 el auto en el que recorre media Italia para recuperar su amuleto perdido.

A diferencia de mucho cine contemporáneo, en el de estos

<sup>24</sup> Entiendo aquí el concepto de sentido de lugar como uno de los tres componentes de la noción de lugar que Jon Anderson rescata de Agnew y Duncan. Anderson afirma que: “El sentido de lugar se refiere a las huellas emocionales, empíricas y afectivas que atan a los humanos con determinados ambientes” [Sense of place refers to the emotional, experiential and affective traces that tie humans into particular environments] (Anderson, 2009, 39). Sobre la definición del concepto de lugar véase (Anderson, 2009, 37-53) así como Phil Hubbard. “Space/Palace”. 2005. David Atkinson et al. (eds). *Cultural Geography A Critical Dictionary of Key Concepts*. I. B. Tauris. 41 – 48.

directores no hay una agenda que no sea estética y artística, no obstante lo cual (y quizá gracias a ello) el resultado es de una relevancia humana y social inigualable e irrepetible. Del mismo modo en que, con todas las determinantes de su contexto, lo han sido las obras de Pasolini y de los neorrealistas.

### *La terra scivola*

*La terra scivola* es la primera novela de Andrea Segre, cineasta y escritor italiano originario del Veneto, al norte de su país, pero que ha vivido en distintos lugares de Italia y el mundo (14 años en Roma, por ejemplo). Su escritura fílmica, que es mayoritariamente documental, está claramente marcada por una mirada de viajero intensivo, de modo que explora con atención los contextos marginales de muchos países, sobre todo del este de Europa y de África, así como de distintos lugares de Italia. En 1998 estrena su primer documental: *Lo sterminio dei popoli zingari* (literalmente: “el exterminio de los pueblos gitanos”) y ya desde entonces los fenómenos de la migración, la multietnicidad y la marginación de etnias, pueblos y culturas, serán el núcleo de su narrativa. Quizá se puede suponer que su formación en sociología de la comunicación ha tenido alguna influencia en la perspectiva que busca imprimir a las historias que narra, no se diga en las temáticas que más comúnmente desarrolla en su obra. Es, por ejemplo, cofundador de ZaLab, una asociación de producción, distribución y promoción de documentales sociales y proyectos culturales.

Entre sus filmes más reconocidos pueden citarse los documentales *Mare chiuso* (2012) que codirige con Stefano Liberti y narra la experiencia de los migrantes libios llegados a Italia por mar y que, en concordancia con un acuerdo establecido entre el gobierno de Berlusconi y el de Gadafi, entre 2009 y 2010 eran redirigidos a Libia por el ejército italiano, donde eran encarcelados y sufrían múltiples violaciones a sus derechos humanos. También se puede citar *Indebito* de 2012,

codirigido con Vinicio Capossela, quien es también protagonista del filme, en el cual se habla de las dificultades financieras en Grecia luego de la crisis económica, pero poniendo el tema en relación con la escena del género musical rebetiko en Atenas y Tesalónica. Por otro lado, entre sus ficciones son interesantes *Io sono Li* de 2011, en la que se cuenta la historia de Li, una inmigrante China en Roma que trabaja para poder pagar el pasaje de su hijo que ha dejado en China; o *L'ordine delle cose* de 2017, cuyo protagonista, Corrado, es un funcionario del ministerio del interior encargado de gestionar el fenómeno de la inmigración ilegal proveniente de la Libia post-Gadafi, por lo cual conoce a Swada, una mujer que intenta escapar del cautiverio libio y encontrarse con su esposo en Europa.

### Confines

El recorrido que emprende Francesca (hacia dónde es algo poco sencillo de determinar: ¿su pasado? ¿su futuro?) inicia en una *tangenziale* de Padua, un elemento arquitectónico-urbanístico que es por definición liminar y, además, tiende hacia el exterior: “passava ore in macchina sulla tangenziale nuova per provare a non saper dove andare. Ma non succedeva nulla, non cambiava nulla. Poi un giorno si era trovata sola a camminare nella città vuota d'estate e aveva deciso di chiamare la zia” (Segre, 2017a: 51).<sup>25</sup>

En 2010, Gianni Biondillo y Michele Monina publicaron un libro inspirado en la psicogeografía y titulado *Tangenziali*, que es el registro del recorrido a pie que ambos escritores, en compañía de otros invitados, realizaron de las autopistas periféricas de Milán. Más tarde, en 2013, el cineasta Gianfranco Rosi estrena el documental *Sacro Gra* que narra su recorrido por los territorios limítrofes a la mega circunvalación

<sup>25</sup> [pasaba horas en el auto sobre la *tangenziale* nueva intentando no saber a dónde ir. Pero nada sucedía, nada cambiaba. Luego un día se encontró caminando sola en la ciudad desierta durante el verano y había decidido llamar a la tía]

romana. No hay muchas más obras narrativas dedicadas a este tipo de estructuras, para Roma el mismo GRA ha sido un punto de referencia para la reflexión artística y académica desde hace poco (ya se han hecho un par de comentarios al respecto en los capítulos anteriores) y lo importante de estos ejemplos es que logran dar a conocer el carácter de lugar que poseen los territorios más liminares de la ciudad. Las *tangenziali* sin duda son hoy en día, al menos a nivel simbólico, el límite extremo de ciudades como Milán y Roma (érase una vez que el límite eran las murallas antiguas que hoy se encuentran varios kilómetros “adentro” de las ciudades), pero a la vez, en su nombre italiano (proveniente del concepto geométrico de “tangente”: una línea recta que se toca en un sólo punto con la circunferencia), es clara también su naturaleza/función práctica, que es conectar las vías internas de las ciudades con las vías de salida de éstas. Hay incluso, según Pierluigi Cervelli, una lógica en el habitar de la ciudad actual, que refuerza la idea de que “hoy en día son las grandes infraestructuras urbanas las que fungen como fronteras territoriales, antes que los límites administrativos” (Cervelli, 2016b: 132).<sup>26</sup> A propósito de Milán, justamente, Biondillo dice: “Las *tangenziali*, para ser precisos, nacen para conectar las autopistas que desembocan en Milán” (Biondillo y Monina, 2014: 50).<sup>27</sup> De cualquier forma, estas zonas que sólo recientemente (es decir, desde hace un par de décadas) se han incorporado al tejido urbano, se presentan como lugares de excepción (lo que alguna vez fueran las *borgate*), como el parachoques del que habla AbdouMaliq Simone, a quien referí en el primer capítulo. A veces es un espacio de fuga (piénsese en la casa en un barrio anónimo más allá del GRA, descrita en *Il contagio* de Walter Siti), pero también de vida de una humanidad marginada aunque también resiliente (que es, en esencia, la propuesta de *Sacro Gra*).

<sup>26</sup> [sono ormai le grandi infrastrutture urbane a fungere da confini territoriali, piuttosto che i limiti amministrativi]

<sup>27</sup> [Le tangenziali, per essere precisi, nascono per collegare le varie autostrade che sboccano a Milano]

Con todo, creo que el de la *tangenziale* es uno de los elementos del paisaje urbano que más recientemente comienzan a adquirir una personalidad narrativa. Por ello se vuelve particularmente interesante la imagen de Francesca circulando sin rumbo por una *tangenziale*, que la dirige fuera de su ciudad “desierta”, hecha de “semplici condomini di tre quattro piani, negozi lungo il marciapiede, una scuola e le macchine parcheggiate. Una qualsiasi periferia residenziale degli anni Zero, dove abitano molti di noi” (Segre, 2017a: 7),<sup>28</sup> como primera etapa de un recorrido improbableísimo que la va a ir a tirar en el corazón de un lugar también fronterizo pero de manera distinta.

Con esto quiero hacer notar que, así como para la ciudad de Roma (véase el capítulo 1), para la novela de Segre el de las fronteras es un elemento constitutivo y estructurante. La alusión a los límites no sólo es omnipresente en la novela sino multiescalar.<sup>29</sup> En un episodio, el Pisano, un mecánico y comerciante de autos robados, hablando con su amante Asnahin sobre la residencia de sus hijos le dice al bengalí: “j’ho comprato casa lontano da ‘sto cesso de quartiere [...]. Stanno a Bufalotta. C’hanno ‘na casa nova de zecca. Uno ar terzo e uno ar quarto piano de due palazzine perfette. A do’ metri dal raccordo che in venti minuti stanno al lavoro. È uno de

<sup>28</sup> [simples condominios de tres o cuatro pisos, negocios sobre la acera, una escuela y los autos estacionados. Una periferia residencial cualquiera de los años Dosmil, donde vivimos muchos de nosotros]

<sup>29</sup> Desde la Geografía cultural, Jon Anderson explica cómo la configuración de *lugares* está íntimamente ligada con la noción de pertenencia de las personas que los habitan y, por lo tanto, con la producción de fronteras: “Los lugares, pues, están *ordenados culturalmente* por huellas. Los signos, las normativas y las leyes buscan crear un orden cultural adscribiendo a ciertas personas y a ciertas actividades un sentido de pertenencia [...] este ordenamiento cultural va de la mano con la *delimitación geográfica*” más aún, esta “*producción de fronteras* ocurre en todos los lugares y a todas las escalas” [Places then are *culturally ordered* by traces. Signs, regulations and laws seek to create cultural order by ascribing some people and activities a sense of belonging [...] this cultural ordering goes hand in hand with a *geographical bordering*] [*geographical bordering* occurs in all places at all scales] (Anderson, 2009: 43 - 44).

quei quartieri novi, co’ le case che funzionano e parcheggi da tutte le parti” (Segre, 2017a: 124),<sup>30</sup> mientras que en otro episodio, observando desde su ventana las obras de la línea C del metro,<sup>31</sup> el comandante Losapio reflexiona que

Forse ora la metropolitana è di per sé un grande errore di tempistica; migliaia di figli dei monoblocchi marroni e gialli vivono ora nei palazzi grigi e bianchi delle nuove centralità, quindici chilometri più fuori dove, pero ora, non c’è problema di parcheggio, sei più vicino al Gra e la fibra ottica garantisce una connessione talmente veloce che la tv possiamo ucciderla (*Ibid*: 187).<sup>32</sup>

Hay en Roma una nueva distribución de “dentro” y “fuera”, y Torpignattara, que había sido parte de un lejano afuera, hoy es parte de un envejecido adentro.<sup>33</sup>

No obstante, lo anterior no significa que dentro del mismo barrio no haya movimiento y cambios, y sobre todo divisiones de distintos tipos que operan incluso en los aspectos más cotidianos:

È più semplice, quando si arriva a Torpignattara, vedere e capire tutto ciò che non funziona, piuttosto che comprendere come funziona ciò che sembra non funzionare. È come la storia dei cassonetti sulla Marranella che raccontava sem-

<sup>30</sup> [les compré casa lejos de este barrio de mierda [...]. Viven en Bufalotta. Tienen una casa nueva reluciente. Uno en el tercer piso y el otro en el cuarto de dos edificios perfectos. A dos metros del GRA de modo que en veinte minutos llegan al trabajo. Es uno de esos vecindarios nuevos, con casas que funcionan y estacionamientos por todos lados]

<sup>31</sup> La tercera en Roma iniciada en 2007 y cuya segunda de cuatro etapas se concluyó apenas en 2014.

<sup>32</sup> [Quizá el metro, hoy en día, es en sí mismo un pésimo cálculo de tiempos, miles de hijos de esos cubos marrón y amarillo viven hoy en los edificios gris y blanco de las nuevas centralidades, quince kilómetros más hacia afuera donde, por ahora, no hay problema de estacionamiento, estás más cerca del GRA y la fibra óptica te garantiza una conexión realmente tan veloz que a la tv podríamos bien sepultarla]

<sup>33</sup> Gianni Biondillo propone, precisamente, que es necesario hallar un nuevo vocabulario para la ciudad y dejar de pensar como “nuevo” lo que hoy por hoy ya es viejo (cfr. 2017).

pre Freddy. Nessuno faceva la differenziata e tutti pensavano fosse questione di pigrizia, di maleducazione. In parte lo era, ma era anche una questione di spazi e significati degli spazi. I cassonetti erano collocati nei luoghi sbagliati, non appartenevano alla comunità giusta. Così chi andava a buttare l'immondizia lo doveva fare in un cassonetto non suo e non lo rispettava fino in fondo. Le buste erano differenziate in casa, ma poi gettate nel cassonetto sbagliato. Uno spazzino un giorno se ne accorse e chiese spiegazioni a Freddy, lui glielo disse chiaramente, dovette spostare i cassonetti di centocinquanta metri indietro, tutti i cassonetti. Lo spazzino non li vedeva, ma c'erano dei confini chiari in quei pochi metri e andavano rispettati. Non sono confini di conflitto, né di tensione. Sono confini di riconoscimento di appartenenza, confini aperti, che spesso attraversiamo, ma non dimentichiamo. È la via romana all'integrazione nell'epoca del terrorismo che dilania le certezze dell'Europa [...], permette al quartiere più multiétnico d'Italia di galleggiare quasi senza scontri o derive xenofobe. Galleggiare, non crescere [...]. Poco prima del carrozziere – spiegava Freddy allo spazzino – c'è la parte degli abruzzesi che sono diventati ottimi amici dei cinesi. La signora fa parte dei laziali dipendenti comunali, che si capiscono meglio con i muratori rumeni (Segre, 2017a: 70).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> [Es más fácil, cuando recién se llega a Torpignattara, ver y entender todo lo que no funciona, en lugar de comprender cómo funciona aquello que parece no funcionar. Es como la historia de los contenedores de la Marranella que siempre narra Freddy. Nadie separaba su basura y todos pensaban que era una cuestión de pereza, de mala educación. En parte así era, pero también era una cuestión de espacios y del significado de esos espacios. Los contenedores estaban mal colocados, no pertenecían a la comunidad adecuada. Así, quien iba a tirar sus desechos lo tenía que hacer en un contenedor ajeno. En casa la basura estaba separada, pero luego era tirada en el contenedor equivocado. Un barrendero se dio cuenta un día y le preguntó a Freddy [el peluquero] el motivo, él se lo explicó claramente, tienen que mover los contenedores ciento cincuenta metros, todos los contenedores. El barrendero no los veía, pero había límites claros en esos pocos metros y había que respetarlos. No son límites de conflicto ni de tensión. Son límites de reconocimiento, de pertenencia, límites abiertos que seguimos atravesando, pero no olvidamos. Es el camino romano hacia la integración en la época del terrorismo que hiere las certidumbres

Este breve episodio que, según el autor y el público asistente a la presentación antes referida, fue trasladado tal cual de la realidad al texto, pareciera un pedazo de evidencia que se ajusta sin problemas a las propuestas de Pierluigi Cervelli sobre la conformación de dinámicas de ciudades fronterizas en las capitales europeas y, más precisamente, a sus observaciones sobre Torpignattara mismo:

La misma dinámica [de inserción de varios grupos étnicos en el mismo territorio] es verificable en Torpignattara, con los colectivos chino, bengalí y filipinos, a los que se agrega una importante presencia rumana [...]. Las dinámicas migratorias en Roma no han producido, pues, barrios de alta (cuando no total) homogeneidad étnico-cultural (2016b:136),<sup>35</sup>

y más adelante, incluso:

Las capitales europeas son, hoy en día, atravesadas por fronteras internas: han englobado los límites que antes pertenecían a las fronteras entre Estados nacionales, constituidos por 'periferias culturales', los lugares de división y de traducción, en los que se hablan al menos dos lenguas (*Ibid*:137).<sup>36</sup>

Asimismo el investigador concluye de sus observaciones que:

La hipótesis que me parece se puede proponer es que la di-

---

de Europa [...], permite al barrio más multiétnico de Italia ir tirando casi sin conflictos o desviaciones xenofóbicas. Ir tirando, no crecer [...]. Poco antes del carroznero - explicaba Freddy al barrendero - está la parte de los abruzzos que se han hecho grandes amigos de los chinos. La señora [que ha tirado mal su basura] es parte de los del Lacio, que se entienden mejor con los albañiles rumanos]

<sup>35</sup> [La stessa dinamica [di insediamento di più gruppi etnici nello stesso territorio] è reinvenibile a Torpignattara, con le collettività cinese, bangladese e filippini, cui si affianca un'importante presenza romana [...]. Le dinamiche migratorie a Roma non hanno prodotto dunque quartieri ad alta (se non a totale) omogeneità etnico-culturale]

<sup>36</sup> [Le capitali europee sono ormai attraversate da frontiere interne: hanno inglobato i confini una volta ai limiti degli Stati nazionali, costituiti dalle 'periferie culturali', i luoghi di confini e di traduzione, in cui si parlano al meno due lingue]

námica de posicionamiento de las comunidades ha interpretado la estructura general de la ciudad, identificando en su interior áreas marginales, pero en vías de transformación, en las que se encuentran hoy múltiples comunidades inmigradas, significativamente en las zonas surgidas o a través de las *borgate* construidas durante el fascismo o en las tradicionalmente obreras o subproletarias de la ciudad, de las cuales actualmente se valoriza [...] la centralidad espacial y el carácter histórico (*Ibid*:136).<sup>37</sup>

A las ideas que Cervelli propone en el campo de la semiótica del espacio, Segre en su novela opone la experiencia humana de los personajes y su memoria. En la entrevista antes referida el escritor afirma: “Llegar a Torpignattara fue siempre venir desde el “pueblo”, que en algún momento estaba quizá en la provincia de Rieti, [pero] hoy quizá es Bangladesh o las Filipinas” (2018).<sup>38</sup> Así, como ejemplo de las coincidencias entre las observaciones del cineasta y las del semiólogo, en la expresión literaria se puede referir al personaje del mismo Asnahin apenas mencionado:

Asnahin studia tutto con attenzione, che lì ci sta per un motivo solo e se ha imparato a vendere il suo corpo è perché gli avevano spiegato che così le cose da noi diventavano più facili. Ishan e Alí avrebbero portato tanti soldi a casa e molti sarebbero stati meglio (Segre, 2017a: 125).<sup>39</sup>

<sup>37</sup> [L'ipotesi che credo si possa avanzare è che la dinamica di posizionamento delle comunità abbia interpretato la struttura generale della città, individuando al suo interno aree marginali ma in trasformazione, in cui si incrociano oggi più comunità immigrate, significativamente nelle zone sorte o attraverso le borgate costruite durante il fascismo o in quelle tradizionalmente operaie o sottoproletarie della città, di cui attualmente sono valorizzati [...] la centralità spaziale e il carattere storico]

<sup>38</sup> [Arrivare a Torpignattara era sempre un arrivare dal paese che una volta era il paese, magari in provincia di Rieti, oggi è il Bangladesh o le Filippine]

<sup>39</sup> [Asnahin estudia todo con atención, pues ahí está sólo por un motivo y si ha aprendido a vender su cuerpo, es porque le explicaron que así las cosas aquí con nosotros serían más fáciles. Ishan y Alí llevarían mucho dinero a casa y muchos iban a estar mejor]

Junto con sus primos, gestiona un bar que han logrado abrir luego de muchos años de tener trabajos menores. Sin embargo, su situación no ha dejado de ser precaria y esto los obliga a valerse también de actividades ilícitas, como la prostitución, en el caso de Asnahin, pero sobre todo la estafa de exportación de autos robados para la que se han asociado con el Pisano.

Por otro lado, el episodio que marca el arranque, propiamente dicho, de la acción del relato, es el hallazgo de un zocavón (una *voragine*) que ha aparecido en medio de la calle, frente al condominio de las protagonistas y en absoluto sigiloso, durante la noche. Según los vecinos del barrio, el fenómeno no es raro en Roma, pero Segre va más allá al afirmar que “En Torpignattara no solo no es raro, sino que es estructural porque Torpignattara... una de las calles principales de Torpignattara se llama via Acqua Bullicante [agua burbujeante], porque debajo hay todo un mundo de aguas que hierven” (2018).<sup>40</sup> El zocavón, no obstante, es la gran metáfora que abre y dirige el relato y no deja de ser sumamente curioso que esta metáfora sea una tan física y tan directamente vinculada con el territorio, pero no sólo eso, sino que, en el fondo, este elemento es otra forma de representar una relación de frontera que, hay que recordar, es un elemento que divide pero también puede ser un lugar de encuentro:

Poco a poco entendí que estos zocavones eran, ciertamente un problema, pero también eran, quizá, una metáfora de aquello que puede suceder en un barrio como Torpignattara donde, dentro o alrededor de los agujeros te entretienes y llegas a conocer incluso partes internas de las demás personas. Es un barrio donde se cuentan los problemas, los unos a los otros, sin demasiado pudor (*Id.*).<sup>41</sup>

<sup>40</sup> [A Torpignattara non solo non è rara ma è strutturale perché Torpignattara, una delle vie principali di Torpignattara si chiama via Acqua Bullicante, perché sotto c'è tutto un mondo di acque che bullicano]

<sup>41</sup> [Piano piano ho capito che queste voragini erano, certo un bel guaio, però erano anche, forse una metafora di quello che può succedere in un quartiere come Torpignattara dove, dentro o intorno ai buchi poi ti fermi]

Por un lado, el hallazgo del zocavón sirve a su vez para dar un primer vistazo a la galería de personajes que poblarán el relato (mismos que son el reflejo de la galería de personas que viven sus vidas en las calles de Torpignattara) quienes se congregan en torno a la novedad: “[Yasmine] Alza lo sguardo verso la casa di fronte, saluta appena Francesca, che ormai non è più la sola spettatrice. La notizia della voragine passa di finestra in finestra” (Segre, 2017a: 15).<sup>42</sup> Por el otro, una idea que constantemente se repite con respecto al zocavón es que quizá es tan profundo que sobrepasa el centro de la tierra y llega al otro lado. En la ciudad contemporánea, el “pueblo” de origen es tan lejano que pensarlo en términos de un “afuera” en sentido radial, periférico, tiene cada vez menos sentido que pensarlo en un “allá” en sentido transversal. En algún momento el señor Valerio, el primero en descubrir el zocavón, pregunta “¿qué hay más allá del centro de la tierra?” y el narrador responde en las últimas líneas del texto: “E scavi, scavi ancora un po’ di più dentro la terra, che magari arrivi dall’altra parte del mondo e lì c’è di nuovo casa” (*Ibid*: 254).<sup>43</sup>

Finalmente, el zocavón se abre frente a los ojos de Francesca y de Yasmine, que son, no casualmente, profundas observadoras de su mundo tanto exterior como interno. Ellas mismas, como ya lo anunciaba desde antes, son localizadas, a partir de su configuración narrativa, en una posición liminar e indefinida. Yasmine está siempre presente en su aquí y ahora, cumpliendo su papel de madre y mujer en una Italia poco hospitalaria, intentando siempre colaborar. Pero por otro lado, una parte importante de su mente y de su corazón está siempre en Banishanta, junto a la madre que por muchos años le fue negada: “C’è un pensiero che le rimbalza

---

e conosci dei pezzi interiori anche delle altre persone. È un quartiere dove ci si racconta molto spesso i problemi, senza grande pudore]

<sup>42</sup> [Levanta la mirada hacia la casa de enfrente, saluda discretamente a Francesca, que ya no es la única espectadora. La noticia del zocavón pasa de ventana en ventana]

<sup>43</sup> [Y excavas, y excavas un poco más en la tierra, que con suerte llegas al otro lado del mundo y ahí encuentras de nuevo tu casa]

sempre in testa, si ripete sempre che avrebbe potuto anche non chiederlo mai e forse l’Europa sarebbe stata più semplice. Invece no, pensare a un’intera vita con quel segreto è impossibile” (Segre, 2017a: 19).<sup>44</sup>

Buena parte de las angustias que caracterizan al personaje tienen que ver con este pasado irresoluto que lleva a cuestras y que no la deja construir las raíces adecuadas para configurar un futuro. Su proyecto último es, por ejemplo, conseguir el dinero suficiente para, junto con sus hijos nacidos en Italia, poder volver a su país a visitar a su madre biológica. También por esto Yasmine es un personaje rebelde, que usa colores brillantes, fuma en público y mira directamente a los ojos de los demás:

Sin da piccola le hanno detto che le donne non devono guardare a lungo gli altri [...]. Lei gli occhi non li sposta [...]. Le sue amiche del Bangladesh le dicono che così qualcuno presto si arrabbierà con lei, ma le sue amiche del Bangladesh hanno troppe paure e dentro a quelle paure si proteggono. Per Yasmine guardare le persone in faccia è invece fondamentale [...]. Anche per Francesca lo è (*Ibid*: 23).<sup>45</sup>

Francesca es también un personaje rebelde, pero su rebeldía es seguramente menos comprensible y menos “simpática” que la de su amiga. A momentos, pareciera que la decisión de “escapar” de su vida privilegiada y refugiarse en Torpignattara responde a algún tipo de excentricidad. Otras veces, en cambio, parece motivada por una necesidad análoga, pero que viene en dirección opuesta, a la de Yasmine, una necesidad que comparte con ese *noi* con el que el narrador omnisciente se identifica y que lo hace con cierto grado de culpa

<sup>44</sup> [Hay un pensamiento que le rebota siempre en la cabeza, se repite siempre que habría podido no preguntar y, quizá, Europa habría resultado más sencilla. Pero no, la idea de pasar una vida entera con ese secreto es imposible]

<sup>45</sup> [Desde pequeña le dijeron que las mujeres no deben mirar por mucho a los demás [...]. Ella nunca retira la mirada [...]. Sus amigas de Bangladesh tienen demasiados medios y en ellos se protegen. Para Yasmine mirar a la cara a las personas es fundamental [...]. También para Francesca lo es]

pero también de auto-conmiseración. ¿Quién es *noi*? Quizá la respuesta se halla respondiendo quién es Francesca, o más bien, a quién representa. Mi propuesta es que ese *noi* es el conjunto de una sociedad italiana que se ha dejado seducir por las quimeras del progreso. Los herederos de la posguerra por ejemplo, o sus hijos, que, liberados de la miseria y de la marginación, son hoy en día los más aguerridos simpatizantes de la Lega Nord. Los *ragazzi* pasolinianos pero ya homologados por el consumo y por la televisión, o más bien, por sus “*tanti nuovi potenti figliocci*” (Segre, 2017a: 187).<sup>46</sup> Todo esto pagando el caro precio de su historia. Por eso el drama de Francesca (y su rebeldía), no se entiende hasta que no se entiende el misterio de Ada:

Quella zia sconosciuta e così diversa dalla nonna morta dieci anni fa veniva prima di ogni altra cosa. C'era una distanza che andava percorsa, ricostruita. Una distanza tra due pezzi di se stessa, tra ciò che era stata e ciò che non aveva mai trovato il modo di chiedersi (*Ibid*: 35).<sup>47</sup>

Como personaje fronterizo, Francesca es pues, o pretende serlo, la cesura entre un pasado ignorado y un presente incierto, lleno de miedos y de desconfianza.

### *La lengua de la memoria*

En un mail que escribe Francesca a una amiga suya de Padua, compone esta reflexión:

L'altro giorno pensavo: mia nonna sapeva fare la passata di pomodoro con i pomodori che trovava nelle campagne di Roma, mia madre era felice di essersi liberata da quella fatica e di poterla comprare al supermercato e io la compro a caro prezzo biologica a chilometro zero per provare a sentir-la più simile a quella di mia nonna. Perché abbiamo accetta-

<sup>46</sup> [tantos, nuevos y potentes, hijastros]

<sup>47</sup> [Esa tía desconocida y tan diferente de la abuela muerta hace diez años estaba antes que nada. Había una distancia que tenía que recorrer, reconstruir. Una distancia entre dos pedazos de sí misma, entre lo que había sido y lo que nunca había encontrado el modo de preguntarse]

to che la vita andasse così? *Quando è stato?*” (Segre, 2017a: 74) [cursiva mía].<sup>48</sup>

A mi parecer, el núcleo de la novela está todo contenido en esta última pregunta, cuya respuesta puede solo ser hallada en la memoria de la tía Ada, que, no obstante, se entrelaza de maneras complejas con la memoria de todos los demás porque, al final, la suya es la memoria de la ciudad en su conjunto.

Cada tanto en el texto, de manera asimétrica, aparecen fragmentos en cursiva que reproducen (uno se toma su tiempo en entenderlo) la biografía de la tía convaleciente, narrada por la voz de su mejor amiga: Roxy, y por otra voz que no resulta claro a quién pertenezca, pero sí que se trata de una colega de Ada y de Roxy. El efecto es similar al de las entrevistas en los documentales biográficos en que los personajes cercanos al central reconstruyen la vida de éste desde muchas perspectivas. El objeto es pues reconstruir una memoria que es realmente dolorosa, tanto la de la mujer, como de la ciudad: “Anche ora, picchi aiu a ricordari? Si putemo scurdari non è megghiu?” (Segre, 2017a: 84).<sup>49</sup>

Francesca ha “bajado” a Roma atendiendo al llamado de su tía convaleciente, pero ella misma no sabe a ciencia cierta cuál sea el verdadero motivo por el cual ha aceptado una renuncia tan radical a su estilo de vida: “Il bagno di Francesca a Padova era quattro volte più grande, tutto nella vita di Francesca era quattro volte più grande. Sono così diverse le case di chi ha da quelle di chi non ha e deve lottare per avere” (Segre, 2017a: 22).<sup>50</sup> En las cavilaciones de Francesca, una de

<sup>48</sup> [El otro día pensaba que mi abuela sabía hacer la salsa de tomate con los tomates que encontraba en las campiñas de Roma, mi madre se sentía contenta de haberse liberado de ese esfuerzo y poder comprar la salsa en el supermercado y yo la compro, cara, orgánica y local para que se parezca un poco a la de mi abuela. ¿Por qué hemos aceptado que la vida fuera por esa vía? ¿Cuándo ocurrió?]

<sup>49</sup> [Como ahora mismo ¿para qué recordar? Si podríamos olvidarnos ¿no es mejor?]

<sup>50</sup> [El baño de Francesca en Padua era cuatro veces más grandes, todo



las primeras cosas que resultan evidente causa del misterio es la duda, en la protagonista, sobre cómo Ada y ella, siendo tan distintas, pueden ser igualmente dos partes provenientes del mismo origen: “Non è facile immaginare tutta la vita di una donna che le era stato detto non esistere più, scappata lontana e diseredata per la sua maleducazione. Così diceva sua madre, maleducazione” (*Ibid*: 24).<sup>51</sup> Dicho conflicto se expresa primero en la casa misma de la tía y en la experiencia que Francesca tiene al habitarla durante la convalecencia de la otra:

Una casa immobile, ferma nel 1965, 1970 massimo [...]. Una casa piccola e piena, pienissima di mobili di legno scuro, lucidi e pesanti. Ma vuota. Non un libro, non un quadro, solo due foto: una mia da piccola [...] e una di mio nonno [...]. Nient'altro. Tranne cinque cd appoggiati sul comodino a fianco del telefono. Strano, no? In una casa completamente privata di [...] oggetti diciamo così 'culturali', sul comodino del telefono non c'è l'elenco del telefono ma cinque cd [...] di Igor' Fëdorovič Stravinskij (Segre, 2017a: 49).<sup>52</sup>

Cuando Francesca intenta cuestionar a su tía para resolver el misterio de los CD's, ésta no hace más que acentuarlo al responderle que no los ha escuchado desde hace más de diez años:

Non ho trovato la forza di chiederle perché, ma il mio silenzio era denso di curiosità. Lei ha lasciato passare pochi lunghissimi secondi e poi con un filo di voce mi ha detto: quando sarà ormai troppo tardi chiama la mia amica Roxy, il numero lo

en la vida de Francesca era cuatro veces más grande. Son tan diferentes las casas de quien tiene de las de quien no tiene y debe luchar para tener]

<sup>51</sup> [No es fácil imaginar toda la vida de una mujer que le había sido dicho que ya no existía, que había escapado lejos y había sido desheredada por causa de su mala educación. Así decía su madre, su mala educación]

<sup>52</sup> [Una casa inmóvil, estancada en 1965, 1970 a lo sumo [...]. Una casa pequeña y llena, repleta de muebles de madera oscura, brillantes y pesados. Pero vacía. Ni un solo libro, ni un solo cuadro, solo dos fotografías: una mía de niña [...] y una de mi abuelo [...]. Nada más. Aparte de cinco CD's apoyados sobre la mesita del teléfono, no hay una guía telefónica en la mesita del teléfono, pero sí cinco CD's [...] de Igor' Fëdorovič Stravinskij]

trovi sotto il telefono, lei ti spiegherà tutto (*Ibid*: 50).<sup>53</sup>

La presencia de Ada en la novela va a quedar definida a partir de sus secretos que, al igual que Francesca, desconocemos y que pone a los interlocutores de la anciana (incluido el lector) en la posición angustiosa e incómoda de esperar, durante prácticamente todo el texto, su muerte. Ésta, en el mundo narrado, significa mucho más que la muerte de una mujer anciana:

Siamo quelli – dice Francesca – a cui hanno insegnato che non si sofferiva più, si diventava grandi e belli, ingegneri, dottori e il resto doveva essere dimenticato. Mia zia andava dimenticata. Abbandonata nei suoi errori, nel nostro oblio. Quando sono entrata nella sua casa mi sono accorta del nostro oblio, di tutto ciò che mi avevano insegnato a cancellare, a non sapere (*Ibid*: 49).<sup>54</sup>

Como ya he venido insistiendo, el recuerdo de Ada es el recuerdo mismo de la ciudad, pero pasado a través de las fibras humanas de sus personajes, de sus sufrimientos y de sus pasiones. A mediados del siglo pasado, Ada y su padre “Giocavano insieme lungo l'acquedotto alessandrino, dove il padre era nato e dove nel tempo avevano costruito una casa tra gli archi” ese es el mismo acueducto que por años fuera objeto de estudio del grupo de investigación de Ferrarotti, y en efecto “Una casa non proprio, una baracca con mattonelle, mattoni e lamiera. L'acqua arrivava dalle fontane, con i tubi o i secchi” (*Ibid*: 95).<sup>55</sup> Así pues, Ada y su familia (es decir que

<sup>53</sup> [No tuve el valor de preguntarle por qué, pero mi silencio estaba lleno de curiosidad. Ella dejó pasar larguísima segundos y luego, con un hilo de voz me dijo: cuando sea muy tarde llama a mi amiga Roxy, el número lo encontrarás debajo del teléfono, ella te explicará todo]

<sup>54</sup> [Somos – dice Francesca – a los que nos enseñaron que ya no habría más sufrimiento, que creceríamos grandes y bellos, ingenieros, doctores, y que lo demás tenía que ser olvidado. mi tía tenía que ser olvidada. Abandonada en sus errores, en nuestra amnesia. Cuando entré en su casa me di cuenta de nuestra amnesia, de todo aquello que me habían enseñado a borrar, a no saber]

<sup>55</sup> [Jugaban juntos por el Acquedotto Alessandrino, donde el padre había

también Francesca) tiene su origen ahí mismo donde Ferrarotti iba a estudiar la marginación del subproletariado romano. Sin embargo Ada por siempre mantendrá el recuerdo de las cabras y los campos llenos de calabazas y de tomates para hacer salsa para la pasta. Cuando un día su padre vende su modesto ganado y abandona a su familia, la madre buscará el modo de “sacar a su familia adelante”: “Chi di noi riusciva prendeva la casa del comune, chi riceveva i soldi dal Nord comprava una delle case nuove e gli altri, come Ada e sua madre, occupavano” (*Ibid*: 142).<sup>56</sup>

Como es evidente, considerando la vida de privilegio de la cual Francesca se abstrae, la familia de Ada alcanza la escalada social, pero lo hace sin ella: “Sua madre era scappata, prima a Portonaccio nelle case comunali dove stava una sua cugina e poi al Nord, a tradirla definitivamente” (*Ibid*: 178).<sup>57</sup> El porqué, sin embargo, es una relevación sorpresiva para ella, tanto como lo es para el lector y para la sobrina:

Nei primi mesi sua madre aveva fatto finta di non capire. Povera meschina. Lei la cercava, provava a parlarle, a chiederle aiuto. Ma lei non parlava, evitava, scappava. Era convinta si vergonasse, ma poi fu l’Adele, Milly per i clienti, che le spiegò tutto. In veneto, che ogni tanto doveva ripetere per farsi capire, ma poi le spiegazioni non lasciavano spazio a speranze o distrazioni [...] ‘Tanta miseria, talmente miseria che poi la smete de sperare e la lasse che il destino, quello più crudele e cativo, prenda in man anche il più prezioso e forse anche l’unico de so’ averi: la carne della sua carne’ (*Ibid*: 178 – 179).<sup>58</sup>

nacido y donde, con el tiempo, habían construido una casa entre los arcos]; [No era una casa como tal, sino una *baracca* con lajas, tabiques y lámina. El agua llegaba de las fuentes, con mangueras o baldes]

<sup>56</sup> [Quienes de nosotros lo lograba tomaba la casa del gobierno, otros que recibían dinero del Norte y compraban una de las casas nuevas; y los otros, como Ada y su madre, ocupaban]

<sup>57</sup> [Su madre había escapado, primero a Portonaccio, a las casas del gobierno donde estaba su prima, y luego al Norte, para traicionarla definitivamente]

<sup>58</sup> [Los primeros meses su madre había fingido no entender. Pobre des-

El relato “tradicional” de la Roma del siglo XX, ese que pasa por las “deportaciones”, las *borgate*, el *boom* económico, la *lotta per la casa*, las juntas rojas y demás, la herencia intelectual sobre la ciudad dejada por personajes como Insolera y Ferrarotti, en fin, adquieren un matiz distinto en la narración de Segre. La historia de Roma sin duda se renueva de cierta manera al pasar por el tamiz de la historia de una Ada que, moribunda, recuerda la añoranza del aire libre de los *baracamenti* en los acueductos; de una Ada, en fin, que tuvo que ser la oveja sacrificial necesaria para la ascensión social de los suyos. Condenada a hacerse a la idea de morir sin volver a ver a sus seres queridos, pero sobre todo, condenada también a *fare la vita* hasta extinguirse en un mundo en el que ya no tiene cabida porque sus mismos cimientos se apoyan sobre el olvido mismo de lo que ella representa: “È per ‘sto motivo ca u mistiere nostru si chiama ‘fari a vita’, picchi noi la vita n’a putemu aspittari, noi l’am’ affari, pezzo per pezzo, corpu sopra corpu” (Segre, 2017a: 243),<sup>59</sup> explica Roxy a Francesca cuando, según los deseos de su amiga, ha acudido a cumplir con su última voluntad.

### *Encuentros y desencuentros*

Como también he anunciado antes, la memoria de Ada, que es la memoria de la ciudad que  *fue*, es acompañada también por la memoria de otros personajes que delinean la ciudad que  *es*. Y es que Segre, en su novela, logra componer un cuadro bastante completo de la fisonomía de la Roma de la ac-

graciada. Ella la buscaba, intentaba hablarle, pedirle ayuda. Pero ella no hablaba, evitaba, escapaba. Estaba convencida de que se avergonzaba, pero luego fue Adele, Milly para los clientes, quien le explicó todo. En [dialecto] veneto, de modo que cada tanto tenía que repetirse para que le entendiera, pero sus explicaciones no dejaban espacio a esperanzas o distracciones [...]. “Tanta miseria, tantísima miseria que en un cierto punto deja de tener esperanza y deja que el destino, el más cruel y malvado, se lleve hasta el más precioso, quizá el único, de sus bienes: la carne de su carne]

<sup>59</sup> [Es por eso que nuestro oficio se llama *fare la vita* [literalmente ‘hacer la vida’]. porque nosotros no podemos esperar a la vida, la tenemos que hacer, pedazo a pedazo, cuerpo sobre cuerpo]

tualidad y lo hace creando un rico coro de voces diversas que dan la clave precisa para comprender algunos de los pliegues de una ciudad que, a primera vista, se presenta siempre como inconmensurable. En este sentido, la lengua y la memoria funcionan en estrecha relación en la configuración de procesos de construcción de identidad(es).

En *La terra scivola* hay un cuidado antropológico en la configuración de la lengua hablada por los personajes, uno que con toda probabilidad viene de un tipo de observación documental (tómese el *trailer* de casi cualquiera de sus filmes para corroborarlo), pero también de esa tradición heredada por Pasolini que mira el dialecto como fundamento de una poesía oral de lo cotidiano. Todo esto, en la novela de Segre, confluye en una polifonía de voces, acentos y lenguas distintas que hacen que la novela tenga a ratos la lógica sonora de una rapsodia (el narrador no tiene empacho en subrayar constantemente la influencia de la música de Stravinsky).

Si Gianni Biondillo escribiera sobre Roma, quizá tomaría a Torpignattara como ejemplo de los cambios en los movimientos migratorios en las ciudades italianas desde el siglo pasado. Quiero decir que históricamente el barrio romano ha sido siempre un importante destino de migrantes y, por lo tanto, de encuentros de distintas culturas, primero italianas (en la época de las *borgate*) y luego internacionales. Es por esto, por ejemplo, que la dicotomía entre el dialecto y la *lingua* (italiana) se vuelve impracticable. Cada personaje pareciera hablar su idioma propio, hecho, al mismo tiempo, de romano, de italiano y de otras cosas: algún otro dialecto italiano o alguna otra lengua como el bengalí. Así, por ejemplo, Roxy usa una lengua que suena más bien arcaica, casi mística, que tiene todo el peso del misterio de un pasado tan duro que se prefiere olvidar: “Forse voi non ve lo ricordate, ma c’erano tante bombe nel mondo, dicevunu ca ‘a guerra ricominciava macari ni nuatri e ‘a guerra s’arricurdavunu tutti, anche i cchiù piccoli” (Segre, 2017a: 33).<sup>60</sup>

<sup>60</sup> [Quizá ustedes no lo recuerdan, pero había tantas bombas en el mun-

Mientras tanto, en otro extremo de *romanidad*, con toda seguridad podemos ubicar a Monica, otra de las amistades de Francesca, hija de un hombre en decadencia a causa de la usura local; educada en un hogar comunista pero víctima de un declive en la política y en la moral de su sociedad. El romano de Monica es el de una resistencia frustrada que se consume en puro frenesí, inconforme pero impotente porque le falta la fe que movía el espíritu de la generación de sus padres y de sus abuelos:

E t’o dico io che da comunista ce so’ cresciuta a Marranella. Mi nonno lo sai, vero, ‘o sai? S’è spaccato ‘a schiena pe’ fa’ er culo ai tedeschi e poi tutte le estati ar partito, tutte le estati, tutte le feste del’Unità de tutto el sesto. E quella santa donna de mi’ nonna ad aspetta’ d’ave’ ‘na serata libera pe’ fa quarcosa’altro. Una sera, dico io. No, mai. Sempre er partito. Santa? Cojona, no santa! Pensi che gli abbiano dato qualcosa? (*Ibid*: 117 -118).<sup>61</sup>

Pocos son los personajes italianos que hablan una lengua “estándar” (cualquier cosa que eso signifique) y ello los distingue como *outsiders* en un universo que quiere ser presentado como todo menos estándar y homogéneo. Claramente, Francesca es una de esos italianos, aunque en una sola ocasión logramos sorprenderla usando su dialecto natal para decir, sin embargo, una cosa muy amarga que lleva el peso del norte desierto en el que ha crecido y del que ahora escapa: “È tanto bello er dialetto der Nord. Me la dice ‘na cosetta en padovano?’ ‘Cosa?’ ‘Che ne so: mia zia ha fatto ‘na vita sbagliata’ ‘Me sia già vuo ‘na vita storta’” (Segre, 2017a: 151).<sup>62</sup>

do, se decía que la guerra volvería a comenzar y de la guerra todos se acordaban, incluso los más pequeños]

<sup>61</sup> [Te lo digo yo que crecí como comunista en la Marranella. Mi abuelo, ¿lo sabes, no?, se rompió la espalda expulsando a los alemanes y luego cada verano en el partido, cada verano, cada fiesta de la Unificación. Y la sana de mi abuela que esperaba tener una noche libre para hacer algo diferente. Una noche, digo. Pero no, nunca. Siempre en el partido. ¿Santa? ¡Idiota, no santa! ¿Tú crees que le dieron algo?]

<sup>62</sup> Nótese que la enfermera con quien dialoga Francesca habla en un ro-

La gran novedad a nivel lingüístico, que le ha sido elogiada a Segre, es seguramente el bengalí que tímidamente entra en los diálogos confinados a ambientes privados, y en los términos poco a poco adoptados en el espacio público, como un mecanismo del relato para dar reconocimiento a una serie de voces que hoy en día, y no sin su dosis de conflicto, son ya constitutivas de la realidad de la ciudad: “Yasmine porta sempre un velo colorato intorno alla testa. In bengalese si chiama *hurna*, per noi è semplicemente velo, ma Francesca ha imparato a chiamarlo *hurna* sin dai primi giorni della loro amicizia” (*Ibid*:13).<sup>63</sup>

Es en bengalí, no solo en la lengua sino también en la música, en el vestido, en la comida, en las expresiones, etc., que Yasmine y sus paisanos ayudan a reconfigurar el rostro de Torpignattara: “Eh’, che con un leggero movimento della testa appena diagonale e un’inspirazione quasi muta, sia a Torpignattara che nella periferia di Timisoara significa chiaramente: *Cosa ci vuoi fare?*” (*Ibid*: 18).<sup>64</sup>

Con toda seguridad se puede afirmar que en su escritura Andrea Segre ensaya, sobre todo, poner en muestra un complejo conjunto de realidades y de diversidades étnicas, culturales y demás, que no son más la novedad sino uno de los elementos constitutivos de la ciudad contemporánea, así, en general, pero también particularmente de la Roma (y la Italia) de hoy. Como he señalado en repetidas ocasiones, el de la inmigración es actualmente un tema que genera múltiples discusiones en el país mediterráneo ligadas tanto al discurso de la seguridad como al de los derechos humanos y que son,

mano también distinto al de Roxy y a de Monica, quizá el romano de la cotidianidad de la clase media trabajadora. [‘Es tan bello el dialecto del Norte. ¿Me quisiera decir cualquier fracesilla en paduano?’ ‘¿Qué cosa?’ ‘Yo qué sé: mi tía tomó el camino equivocado’ ‘Me sia gà vuo ‘na vita storta’]

<sup>63</sup> [Yasmine lleva siempre un velo de colores al rededor de la cabeza. En bengalí se llama *hurna*, para nosotros es sencillamente un velo, pero Francesca aprendió a llamarlo *hurna* desde los primeros días de su amistad]

<sup>64</sup> [‘Eh’ que con un ligero movimiento de la cabeza apenas diagonal y una inspiración casi muda, tanto en Torpignattara como en la periferia de Timisoara significa: *¿Qué quieres hacerle?*]

a su vez, reflejo de un cierto malestar social. En este sentido, y a propósito específicamente de Torpignattara, Elisa Fiore nos recuerda que en los meta-relatos:

[que] informan y estructuran la experiencia cotidiana y la persecución del sitio [...]. La (in)migración es culpada por todos los males locales – crimen, deterioro, narcomennudeo, acoso/violencia sexual – así como por su estado de empobrecimiento cultural, social e infraestructural – “los (in)migrantes no votan” es un leitmotif recurrente para explicar el desinterés institucional así como el destino de Torpignattara/Banglatown (Fiore, 2015: 9).<sup>65</sup>

Segre, entonces, con su relato cuestiona estos presupuestos que seguido escalan al grado de prejuicio (y con ello una parte estructural de la narrativa de la ciudad criminal) mostrando, a veces con demasiado entusiasmo, un rostro amigable de esta realidad:

[Alla festa della Marranella]<sup>66</sup> ci sono gran parte delle donne bengalesi del quartiere, sono venuti anche i cinesi e i peruviani. Rumeni, polacchi e albanesi non si riconoscono, ma anche gli italiani sono tanti. Molti sono della nuova generazione, quelli del contratto di ricerca, dello stage alla Rai, dell’ufficio stampa. Gli uomini hanno la barba, le donne le scarpe in cuoio rosso o pantaloni larghi, i bambini i capelli lunghi o vestiti indiani e boliviani. Molti si muovono solo in bicicletta e quasi tutti fanno parte di almeno una mailing list o di un comitato. Sono la minoranza tra gli italiani della zona, ma una minoranza rumorosa, che cerca a suo modo di cambiare il quartiere, di renderlo più vivibile. Quelli, ha

<sup>65</sup> [inform and structure everyday experience and perception in the locale [...]. (Im)migration is blamed for all the locale’s evils – crime, decay, drug dealing, sexual harassment/violence – as well as for its state of cultural, social and infrastructural impoverishment – “(im)migrants do not vote” is a recurring leitmotif to explain the institutional disinterest in the destiny of TorPignattara/Banglatown]

<sup>66</sup> La fiesta de la Marranella es un festival llamado oficialmente Alice nel paese della Marranella, instituido desde 2013, en el que por medio de artes performativas se busca dar expresión y celebrar la multiculturalidad presente en el barrio de Torpignattara.

capito Yasmine da un po', sono amici nostri, a modo loro ma lo sono. Diciamo che tra noi sono quelli a cui piacciono gli stranieri, in modo un po' esotico, ma comunque gli piacciono. Sempre meglio dei vecchi pugliesi razzisti o dei romani doc che si schifano come se loro le strade le avessero tenute sempre pulite e in ordine (Segre, 2017a: 110).<sup>67</sup>

En *La terra scivola*, no hay un relato de solidaridad y amor, como en *La pivellina*, sino más bien de la difícil vida en la ciudad más grande de Italia. De una cotidianidad que no siempre es bella ni siempre es terrible, sino que siempre está llena de todos los matices y que, sobre todo, es producto de su historia. No se trata de negar la precariedad, la criminalidad, la corrupción sistemática y las injusticias, sino solo de ponerlas en su justo lugar.

El principal común denominador que encuentro entre *La pivellina* y *La terra scivola* es, sin duda, el hecho de que en ambas obras una voz se eleva y genera disonancia en un panorama más o menos dominado por imágenes de deterioro y de riesgo relacionadas con los espacios que estas obras representan. En ambos trabajos, pues, el espectador/lector es llevado de la mano hacia el interior de los barrios de San Basilio y de Torpignattara, y éstos le son presentados por una voz y una mirada que, sin ser del todo neutrales, evitan también

<sup>67</sup> [[En la fiesta de la Marranella] hay una gran parte de las mujeres bengalíes del barrio, vinieron también los chinos y los peruanos. Rumanos, polacos y albaneses no se reconocen, pero tampoco los italianos son tantos. Muchos son de la nueva generación, esos del contrato de investigación, de la temporada en la Rai, de la redacción. Los hombres llevan barba, las mujeres zapatos de cuero rojo o los pantalones largos. Los niños de caballos largos o vestidos de indios y bolivianos. Muchos se mueven sólo con la bicicleta y casi todos forman parte de al menos una *mailing list* o de un comité. Son la minoría entre los italianos de la zona, pero una minoría ruidosa que busca, a su manera, cambiar el barrio, volverlo más vivible. Esos, entendió Yasmine hace tiempo, son amigos nuestros, a su mono pero lo son. Digamos que entre nosotros están lo que gustan de los extranjeros, en modo un poco exótico, pero les gustan de cualquier forma. Cualquier cosa mejor que los viejos puglieses racistas o los romanos doc que hacen gestos como si ellos, las calles, las hubieran mantenido limpias siempre]

ser tendenciosas y, más bien, procuran de manera honesta mostrar las realidades que se viven ahí.

En ambas obras, además, hay una sutil pero a la vez importante reflexión en torno a la escritura fílmica y a la literaria. Por un lado, los directores de *La pivellina* se oponen a la lógica industrial y económica que hoy parece determinar a la cinematografía, al generar un cine reducido a su expresión mínima en la técnica y, quizá de manera paradójica, extendido a su expresión máxima en el mensaje. En esta operación, Covi y Frimmel no son conducidos por algún tipo de nostalgia, sino por una necesidad comunicativa sentida, con mucha probabilidad, en respuesta a un contexto en que el audiovisual es, por regla general, uno de los campos privilegiados de explotación de la técnica especializada y de la tecnología, en contraposición con la artesanía.

De inspiración artesanal puede considerarse también la operación de Andrea Segre quien, para hablar del barrio “más multiétnico de Italia”, se opone igualmente a las formas de naturaleza más sintética y de circulación más masiva que caracterizan al cine, y se refugia, en cambio, en el dilatado campo de la lengua escrita. Para él, entonces, la forma de la novela se propone como como la única posibilidad de transmitir y preservar la memoria de una comunidad que es en parte también la suya. Pero sólo en parte, pues sin duda podríamos identificarlo a él mismo como contenido en ese *noi* de la voz narrativa, que se distingue del *loro* que son los habitantes de Torpignattara, pero que al mismo tiempo los anhela.

Mediante el análisis de estos dos ejemplos, he procurado mirar con atención lo que la larga, aunque sintética, presentación de aquellos que conforman el capítulo dos de este trabajo sugieren en su conjunto; esto es, las dinámicas de renovación de las formas en que es relatada la ciudad, que a su vez puede pensarse como muestra de los cambios mismos que ocurren constante y efectivamente en las dinámicas mismas del espacio urbano.

## **Consideraciones finales**

---

La operación última y más innovadora de obras como *La Pivellina* así como de *La terra scivola* es la de mover los puntos cardinales y trasladar la periferia al centro, mientras que éste último queda poco a poco relegado al margen.

En la narrativa decataldiana, pero aún también en la obra de Pasolini, la periferia es definida por su carácter marginal, abyecto y heterotópico. En el primer caso, dicho carácter es fundamental para mantener vivo el mito del “retorno al centro” que impulsa a los personajes de la ciudad criminal; en el segundo, lo es para mantener “puro” el ambiente “mítico” de las criaturas angélicas que son los *ragazzi di vita*.

Sin embargo, en las narrativas emergentes, como en las nuevas dinámicas de Roma, poco a poco se comienza a pensar en un centro dislocado; en distintas “centralidades”, por ejemplo, que es la solución adoptada por el más reciente Piano generale. Los artistas van a buscar la vida de la gente ahí donde se desarrolla. Con lo cual se subraya, sin duda, la propuesta de AbdouMalik Simone al pensar a la periferia como un parachoques que absorbe las tensiones entre el dentro (el centro histórico) y el afuera (el resto de Italia y del mundo) y que, por lo tanto, genera las condiciones necesarias para el desarrollo del espacio urbano (cfr. 2007). El texto colaborativo de Franco Ferrarotti y Maria Immacolata Maciotti, *Periferie da problema a risorsa*, publicado en 2009, parte precisamente de este tipo de perspectivas al argumentar, en su conjunto, que es necesario renovar las narrativas del riesgo y el *degrado*, hacia otras que den más bien cuenta de las potencialidades de los espacios periféricos urbanos para volverse motores de cambio y de solución de los retos y las problemáticas que, en el siglo XXI, enfrentan las ciudades metropolitanas italianas como Roma.

En este sentido, en las páginas anteriores he procurado

mostrar distintas formas de relatos que, vistos en conjunto y desde la perspectiva de sus propias evoluciones, logran echar una luz particular sobre los procesos de cambio y reacomodo que la ciudad misma ha vivido en su interior a lo largo del tiempo. De igual manera, en el estudio que propongo, he procurado hacer notar cómo el discurso sobre las características del espacio urbano, así como de las formas de vivir y de habitar en relación con éste, no está acabado y no puede estarlo porque la realidad a la que se refiere es una que se encuentra en constante movimiento y cambio. Las ciudades están vivas y, en mi opinión, los relatos que pretendan dar cuenta de lo que en ellas sucede no pueden evitar transmitir esa vitalidad.

Como ya decía en la introducción, el presente trabajo es resultado directo de cómo la investigación misma que lo conforma fue moldeándose a partir de los objetos de estudio. Así, creo que si hay alguna aportación relevante que la presente tesis pueda hacer a la más amplia discusión sobre la vida en las periferias romanas, esta será en por lo menos dos sentidos. El primero tiene que ver con la posibilidad de, luego de haber tenido una experiencia inmersiva importante, adoptar un punto de vista externo desde el cual considerar, al nivel más general posible, las formas en que el crecimiento de Roma ha sido explicado por su academia, poniendo el foco en las circunstancias que han condicionado tales explicaciones. Por otro lado, la operación de poner estas reflexiones en términos narrativos, debía dar cuenta de cómo las representaciones ficcionales de la ciudad han tenido un recorrido análogo y paralelo a aquellas hechas en disciplinas como la sociología, la historia, la antropología y el urbanismo.

Así, el segundo de los sentidos apenas mencionados, tendrá seguramente que ver con el esfuerzo de rastrear y sistematizar el conjunto de los principales relatos fílmicos y literarios que, desde la posguerra a nuestros días, han propuesto determinadas imágenes de la ciudad-más-allá-de-las-murallas. De este trabajo de “catálogo crítico”, necesariamente se desprende que, a lo largo de los últimos setenta años, pese

a que la ciudad ha crecido y cambiado, algunos aspectos fundamentales de su organización social y cultural se han mantenido, con lo que se refirma la perspectiva de ciertos intelectuales que afirman que la exclusión y la marginación, a múltiples niveles concretos y abstractos, de un sector importante de la población, es estructural para el desarrollo de la ciudad neoliberal.<sup>1</sup>

Por otro lado, en el presente estudio me he concentrado principalmente en observar los modos en que la ciudad “real” inspira a los realizadores de relatos y cómo estos últimos representan al primero. A través del recorrido por una “tradicción” que no ha sido aún instituida formalmente, he querido ejemplificar la propuesta de que por medio del discurso es posible dotar a los espacios de la ciudad de características particulares que, no obstante, serán determinadas por las circunstancias y los intereses de quien emita dichos discursos, y que también, al sistematizarse, generarán un determinado imaginario y una determinada identidad narrativa de las realidades representadas.

Uno de los hallazgos más interesantes de la investigación es el de constatar que, no obstante que la mayor parte de las obras presentadas se han propuesto como representaciones alternativas, cuando no contestatarias, vistas en conjunto y de manera sistemática, es posible percatarse de que algunos temas y motivos relativos a la vida en las periferias se representan con mayor frecuencia que otros y que, en consecuencia, algunos lugares comunes comienzan a generarse. De este modo, puede aventurarse la idea de que a la imagen tradicional de la Roma histórica y monumental, se opone la de una Roma-otra, suburbana y marginal.

Como dije desde el inicio, el presente trabajo debe de considerarse como el inicio de un proyecto mucho más amplio que podría continuar por varios senderos diversos. Así, un posible camino aún por explorar sería el que va de vuelta,

<sup>1</sup> A este respecto véase: Biondillo (2008, *passim*), Dansero (2008, *passim*), Ferrarotti (2009, *passim*) y Fusco (2013, 9-11).

desde la ficción hacia la realidad, en donde la primera se vuelve uno de los factores determinantes en la configuración de los modos de vivir y de habitar la segunda. La intuición me sugiere que al ser consumidas (masivamente) las narraciones que presentan a la ciudad de tal o cual modo, tal representación tendrá repercusiones en las formas en que los consumidores de ficciones/usuarios de la ciudad se relacionen con esta última. Por ejemplo, representar reiteradamente como peligroso o “deteriorado” a un determinado barrio urbano pudiera incentivar a los individuos a “mantenerse alejados” del mismo, lo que a su vez podría influir en las dinámicas de consumo, de intercambio y de sociabilidad del mismo. Sin embargo, una representación de este tipo podría asimismo incentivar la denuncia de las condiciones de vida de los habitantes y la acción política encaminada a mejorarlas. Como digo, todas éstas son meras suposiciones y para corroborarlas sería necesario un ulterior trabajo de investigación, que fuera a indagar, por ejemplo, los modos de circulación y consumo de ficciones como las que aquí han sido tratadas. Pero también las dinámicas de las prácticas espaciales de la población dentro del tejido urbano.

Otro posible desarrollo de estas reflexiones sería el que se ocupara de indagar los distintos procesos de mediatización del espacio urbano, desde las formas más tradicionales como la del relato literario, pasando por áreas menos atendidas como la música, el videoclip, la fotografía, etc. y hasta llegar a las más novedosas, como la del internet, considerado por algunos como una especie de “ciudad virtual”. Así como las consecuencias de estos procesos en las dinámicas de ocupación del territorio.

Finalmente, un tercer derrotero posible tendría que ver con indagar en torno a los modos en que las representaciones, no sólo narrativas, del espacio urbano llegan a influir el movimiento dentro del mismo, incluso a nivel del cuerpo. Pienso específicamente en la navegación por medio de mapas virtuales y sistemas de GPS, pero también en las geogra-



fías reconstruidas por el cine y la literatura que, por poner tan sólo un ejemplo, se vuelven el modelo tanto de paseos turísticos como de estrategias comerciales.

Las ciudades están vivas y, sin duda, la reflexión en torno a ellas tiene aún mucho camino por delante.

## Referencias citadas

---

## Bibliografia

- Anderson, Jon. 2009. *Understanding Cultural Geography. Places and Traces*. Routledge.
- Biondillo, Gianni. 2001. *Pasolini il corpo della città*. Pres. Vincenzo Cosolo. Unicopli.
- 2008. *Metropoli per principianti*. Guanda.
- 2017. Entrevista personal. 12 de octubre de 2017.
- Biondillo, Gianni y Michele Monina. 2014. *Tangenziali*. Guanda.
- Cellamare, Carlo. 2016a. “Trasformazioni dell’urbano a Roma. Abitare i territori metropolitani”. *Fuori Raccordo. Abitare l’altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli, pp. 3–30.
- 2016b. “Abitare le periferie romane”. *Fuori Raccordo. Abitare l’altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli, pp. 159–72.
- Cervelli, Pierluigi. 2016a. “Fine dello spazio pubblico? Regimi di visibilità e retoriche della separatezza”. *Fuori Raccordo. Abitare l’altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli, pp. 55–68.
- 2016b. “La frontiera interna: l’abitare migrante e l’interpretazione dei confini urbani”. *Fuori Raccordo. Abitare l’altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli, pp. 125–38.
- 2014. “Rome as a Global City: Mapping New Cultural and Political Boundaries”. *Global Rome: Changing Faces of the Eternal City*, editado por Isabella Clough Marinaro y Bjorn Thomassen, Indiana University Press, pp. 48–61.
- 2011. “Tecniche della frontiera. Strategie semiotiche di controllo dello spazio urbano in Italia”. *Revista Galaxia*, núm. 21, junio de 2011, pp. 26–40.
- Celli, Carlo y Marga Cottino-Jones. 2007. *A New Guide to Italian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Comand, Mariapia. 2010. *Commedia all’italiana*. Il Castoro.
- Corsi, Barbara. 2011. “La Pivellina”. *Che spettacolo di vita*, editado por Alessandro Bignami, Feltrinelli, pp. 26 – 27.
- Covi, Tizza. 2011. Entrevista por Nanni Moretti. “Conversazione tra Nanni Moretti e Tizza Covi”. *Che spettacolo di vita*, editado por Alessandro Bignami, Feltrinelli, pp. 15 – 20.
- Curle, Howard. 2000. “A Home in the Ditch of Saint Agnes: De Sica’s The Roof”. Howard Curl y Stephen Snyder, eds. *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, pp. 210 – 219.
- Dalla Gassa, Marco. 2011. “Un film da non perdere”. *Che spettacolo di vita*, editado por Alessandro Bignami, Feltrinelli, pp. 35 – 37.
- De Cataldo, Giancarlo. 2002. *Romanzo criminale*. Einaudi.
- D’Amico, Tano. 2017. “Presentación”. Inauguración de la muestra fotográfica *Borgate*. Casa della Memoria e della Storia, Roma. 13 sep 2017.
- Dansero, Egido. 2008. “Esplorazioni/implorazioni”. *Il senso delle periferie: Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*, Elèuthera, pp. 7–10.
- Eagleton, Terry. 2003. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell.
- Ferrarotti, Franco. 2009. “Osservazioni preliminari sul mondo periferico”. *Periferie da problema a risorsa*, Sandro Teti, pp. 15–77.
- 1970. *Roma da capitale a periferia*. Laterza.
- 1974. *Vite di baraccati: contributo alla sociologia della marginalità*. Liguori.
- 1981. *Vite di periferia*. Mondadori.
- Fiore, Elisa. 2015. *Material reconfiguration(s) of racegender entanglements: the case of Rome’s Banglatown*. Tesis de maestría. Utrecht University.
- Fusco, Gian-Giacomo. 2013. *Ai margini di Roma capitale. Lo sviluppo storico delle periferie: San Basilio come caso di studio*. Edizioni Nuoca Cultura.
- García Gómez, Francisco y Gonzalo M. Pávés. 2014. “La ciu-

- dad en el cine. Entre la realidad y la ficción”. *Ciudades de cine*. Cátedra, pp. 9 – 39.
- Hubbard, Phil. “Space/Palace”. 2005. David Atkinson *et al.* (eds). *Cultural Geography A Critical Dictionary of Key Concepts*. I. B. Tauris. 41 - 48.
- Lefevre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Capitan Swing.
- Lefebvre, Martin. 2006. “Between Setting and Landscape in the cinema” in *Landscape and Film*. Routledge.
- Pasolini, Pier Paolo, 1965. *Le ceneri di Gramsci*. Garzanti.
- 2004. *Ragazzi di vita*. Garzanti.
- 2006, “La lengua escrita de la realidad” en *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. CUEC-UNAM. pp. 41 – 69.
- 2006b, “El cine y la lengua oral” en *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. CUEC-UNAM. pp. 117 – 119.
- 2009. *Poesia in forma di rosa* en *Tutte le poesie*, tomo I. Ed. Walter Siti. Aldo Mondadori, pp. 1083 – 1277.
- 2015. *Una vita violenta*. Garzanti.
- Piccioni, Lidia. 2016. “La particularità del caso romano: un’occasione’ storicamente connotata”. *Fuori Raccordo. Abitare l'altra Roma*, editado por Carlo Cellamare, Donzelli, pp. 291–302.
- 2017. “Roma tra fascismo e dopoguerra: la progressiva ‘zonizzazione’ della città capitale”. BorGate Giornata di Studi. Casa della Memoria e della Storia, Roma. 5 oct 2017.
- Pimentel, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción*. F,FyL UNAM – Siglo XXI.
- Ruberto, Laura E., y Kristi M Wilson eds. 2007. *Italian Neorealism and Global Cinema*. Wayne State University Press, pp. 1 – 24.
- Sebaste, Beppe. 2006. “Roma, sulle barricate di Tor Fiscale”. *Periferie: viaggio ai margini delle città*, editado por Stefania Scateni, Laterza, pp. 47–65.
- Segre, Andrea. 2017a. *La terra scivola*. Marsilio editori.
- Simone, AbdouMaliq. 2007. “At the Frontier of the Urban Periphery”. *FRONTIERS*, editado por Shuddhabrata Sengupta et al., The Director Centre for the Study of Developing Societies, pp. 462–71.
- Siti, Walter. 2008. *Il contagio*. Mondadori.
- Sorlin, Pierre. 1996. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Trad. Núria Oujol i Valls, 1a ed., Paidós.
- Terzigni, Aurora. 2015. *Roma di periferia. Da Pasolini a De Caldo*. Giulio Perrone.
- Villani, Luciano. 2017a. “Borgate ‘ufficiali’ a Roma: origini, cronologie, tipologie e modelli abitativi”. BorGate Giornata di Studi. Casa della Memoria e della Storia, Roma. 5 oct 2017.
- 2012. *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Ledizioni.
- 2017b. “La periferia stratificata. Borgate romane dal fascismo al secondo dopoguerra”. *Borgate romane Storia e forma urbana*, Libria, , pp. 9–61.
- Wagstaff, Christopher. 2007. *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. University of Toronto Press,.
- Weiermair, Peter. 2011. “Le origini di uno sguardo. La fotografia di Tizza Covi e Rainer Frimmel”. *Che spettacolo di vita*, editado por Alessandro Bignami, Feltrinelli, pp. 41 – 60.
- White, Hayden. 2003. “El texto histórico como artefacto literario”. *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, pp. 107–39.
- 1992. “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducido por Jorge Vigil Rubio, Paidós.

### Mesografía

- Borghesi, Riccardo. 2016. “Suburra affascinante, romanzo di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini”. 15 de enero de 2016. Consultado el 10 de julio de 2018.  
<http://litalieatoulouse.com/livre/suburra-roman-de-gian->

carlo-de-cataldo-et-carlo-bonini/?lang=it

Brancaleone, David. 2014. "Framing the Real: Lefèbvre and NeoRealist Cinematic Space as Practice". *Architecture\_MPS*. Vol. 5, Núm. 4, Oct. 2014, pp. 1-23. Consultado el 20 de junio de 2018. <https://goo.gl/yXr92X>

Chiesa, Fabio. 2015. "La notte di Roma, recensione". *Sugarpulp*. 9 de noviembre de 2015. Consultado el 7 de julio de 2018. <http://sugarpulp.it/la-notte-di-roma-recensione/>

Covi Tizza y Reiner Frimmel. 2011. Entrevista. *La pivellina*. Dir. Tizza Covi y Reiner Frimmel. DVD.

*In-verso*. 2017. "L'onorevole Angelina, 70 anni di lotta per i diritti". 23 nov 2017. Consultado el 20 de junio de 2018. <http://www.in-verso.it/onorevole-angelina/>

Minucci, Gaetano. "Baracca". *Treccani.it*. Consultado el 28 de noviembre de 2016. <https://goo.gl/uI0k2M>

Presidenza del consiglio dei ministri. *Bando per la presentazione di progetti per la predisposizione del Programma straordinario di intervento per la riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie delle città metropolitane e dei comuni capoluogo di provincia*. 208, maggio de 2016. [http://www.governo.it/sites/governo.it/files/Bando\\_periferie\\_urbane\\_testo.pdf](http://www.governo.it/sites/governo.it/files/Bando_periferie_urbane_testo.pdf).

Reyes, Alfonso. 2010. "Las nuevas artes". *Notes by Jorge Spinoza*. 19 de enero de 2010. llorch.org. Web. Consultado el 18 de agosto de 2018. <http://llorch.org/n/las-nuevas-artes-alfonso-reyes/>

Segre, Andrea. 2017b. "La terra scivola: il mio primo romanzo". *Andrea Segre*. Blogspot. Web. Consultado el 11 de agosto de 2018. <http://andrasegre.blogspot.com/2017/11/la-terra-scivola-il-mio-primo-romanzo.html>

— 2018. Entrevista. *Andrea Segre. La terra scivola*. 18 de febrero de 2018. Youtube. Web. Consultado el 11 de agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=xgfttXGs5Q8&t=129s>

## Filmografia

*Accattone* (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961)

*Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola, Italia, 1976)

*Il contagio* (Matteo Botrugno y Daniele Coluccini, Italia, 2017)

*Et in terra pax* (Matteo Botrugno y Daniele Coluccini, Italia, 2010)

*Il gobbo* (Carlo Lizzani, Italia, 1960)

*Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, Italia, 1948)

*La notte brava* (Mauro Bolognini, Italia, 1959)

*Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1962)

*Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, Italia, 1951)

*L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, Italia, 1947)

*La pivellina* (Tizza Covi y Reiner Frimmel, Austria-Italia, 2009)

*La ricotta* (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963)

*Du Rififi chex les hommes* (Jules Dassin, Francia, 1955)

*Riso amaro* (Giuseppe de Santis, Italia, 1949)

*Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, Italia, 1960)

*Sacro Gra* (Gianfranco Rosi, Italia, 2013)

*Sciuscià* (Vittorio De Sica, Italia, 1947)

*I soliti ignoti* (Mario Monicelli, Italia, 1958)

*La terra trema* (Luchino Visconti, Italia, 1948)

*Il tetto* (Vittorio De Sica, Italia, 1956)

*Umberto D* (Vittorio De Sica, Italia, 1952)

## **Ilustraciones**

---



i.



iii.



ii.



iv.



v.



vi.



vii.



viii.



ix.



x.



xi.



xii.





xiii.



xiv.



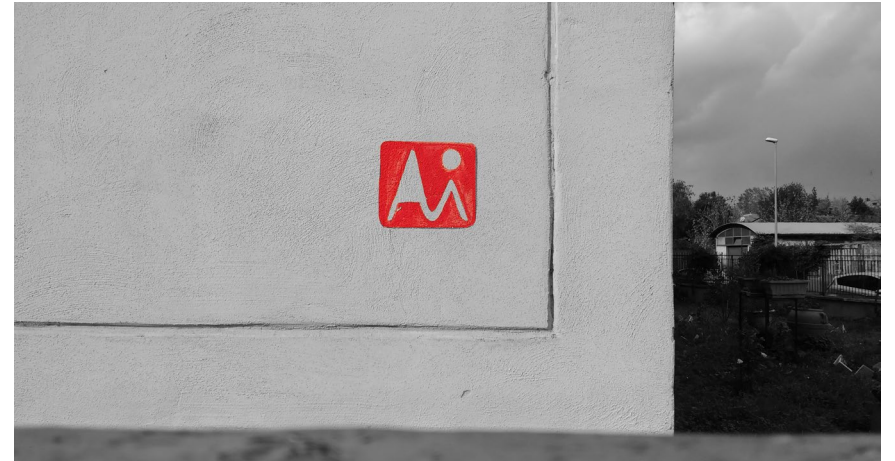
xv.



xvi.



xvii.



xviii.



xix.



xx.





xxi.



xxiii.



xxii.



xxiv.





## Índice de las ilustraciones

- i. Fotograma: *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1962.
- ii. Fotograma: *La Pivellina*, Tizza Covi y Reiner Frimmel, Italia, 2009.
- iii. Fotograma: *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1962.
- iv. Fotograma: *La Ricotta*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963.
- v. Fotograma: *Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, Italia, 1948.
- vi. Fotograma: *La Pivellina*, Tizza Covi y Reiner Frimmel, Italia, 2009.
- vii. Fotograma: *Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, Italia, 1978.
- viii. Fotograma: *La Pivellina*, Tizza Covi y Reiner Frimmel, Italia, 2009.
- ix. Fotograma: *L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, Italia, 1947.
- x. Fotograma: *Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, Italia, 1978.
- xi. Fotograma: *Il tetto*, Vittorio De Sica, Italia, 1956.
- xii. Fotograma: *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1962.
- xiii. Iglesia de S. Policarpio vista desde el Parco degli Acquadotti, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xiv. Parco degli acquadotti, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xv. Mirador del Piazzale dei S. Pietro e Paolo, E. U. R., Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xvi. Lago [liberado] Ex Snia, Via Portonaccio, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xvii. Barrio de San Basilio, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xviii. Barrio de San Basilio, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xix. Barrio de San Basilio, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xx. Barrio de San Basilio, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xxi. El "Boomerang", Largo Spartaco, Quadraro, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xxii. Casal dei Pazzi, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xxiii. El "Boomerang", Largo Spartaco, Quadraro, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xxiv. Vía dell'Acqua Bullicante, Torpignattara, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.
- xxv. Mural de Luca Zamoc para la serie de Netflix: Suburra, Metro Pigneto, Roma. Fotografía tomada de deskgram.net el 30 de septiembre de 2018.
- xxvi. Museo dell'Altro e dell'Altrove Metropoliz, Roma. Fotografía de Alonso Ríos, 2017.

# **Agradecimientos**

---

Al final de cada ciclo acabo más convencido de que lo realmente importante de todo lo que uno hace son las personas que lo acompañan en el proceso. En ese sentido, considero imprescindible reconocer el apoyo de las muchas personas que, de un modo o de otro, han estado conmigo durante el complejo proceso de la maestría en letras, de la investigación sobre Roma y de la escritura de esta tesis.

En absoluto primer lugar, quiero agradecer a mi tutora Nattie Golubov, por haber aceptado con entusiasmo y entrega involucrarse en este proyecto. Gracias por todo el apoyo profesional y personal, por la paciencia, por el rigor, por la comprensión, por la amistad; por prestar oídos a mis conflictos de tesisista incomprendido y por llevarme de la mano en el camino a volverme un mejor investigador y profesor. Digo poco si digo que este trabajo no sería lo que es, no sería siquiera, si no llevara tu complicidad en ello.

Quiero agradecer el perenne apoyo de mi familia que, en los muchos momentos de dificultad durante los últimos años, como desde siempre, han tenido los brazos abiertos y el calor de un hogar donde poder refugiarme. Mamá, papá, Angélica, Cynthia, Liliana, Sandy, Eder y Natalia, recuerden que son siempre mi primer motivo para seguir adelante.

Gracias también a Gaby y a JC, mi otra familia, por mostrarme siempre la generosidad de su cariño, por compartir los esfuerzos en los tiempos difíciles y las risas en los tiempos felices.

A mis sinodales Irene Artigas, Raffaella De Antonellis, Eugenio Santangelo y Ute Seydel, porque de distintas formas, en clase, en reuniones de trabajo, pero también en los pasillos y frente a una taza de café, han abonado de manera importante a mi aprendizaje y al desarrollo de mis indagaciones. Sobre todo gracias por aceptar la “chamba” de leer todas estas páginas y de, con gran generosidad, enriquecerlas con sus conocimientos y con su experiencia.

Igualmente agradezco al profesor Pierluigi Cervelli, mi cotutor durante la estancia en la Universidad de Roma “La Sapienza”, por su interés y su apoyo durante esta parte tan fundamental de mi investigación.

Con mucho cariño, quiero también agradecer a los amigos/grupo de apoyo sin los cuales todo lo malo de la maestría hubiera sido intolerable y todo lo bueno hubiera sido menos disfrutable. Daniela, José Luis, Marco y Mauricio, muchas gracias por compartir esta fase de nuestras vidas, sin duda no estaría hoy aquí si no los hubiera tenido a mi lado.

La complicidad a veces quiere decir no dirigirle la palabra a uno que está leyendo 1000 páginas para su clase del día siguiente, jalarle las orejas, cobrar sus cheques, regañarle y regañar a los demás en su nombre, invitarle una cerveza, alimentarle, ofrecerle un techo y un taco de pastor. No sé decir cuántas cosas no habría logrado hacer si tu complicidad, Lorena, y sin la tuya, Renata, muchas gracias por el cariño, por el apoyo y por los buenos ratos.

Muchas gracias también a ustedes Erik Maestre y Luis Peña, por hacer de Roma una ciudad más cálida y menos solitaria; y por acercar Colombia a mi corazón. Buena parte de este trabajo tendrá siempre sabor a amatriciana, a carbonara, a salchipapa y a vino barato. A ti, Antonio Carmona, gracias también por regalarme un cachito de casa lejos de casa, llevo en mi pecho las pláticas y las caminatas por la Roma nocturna, y la historia de cómo nos conocimos.

A Elena Ruiz y a Tere Franco sólo puedo decirles que sigo siguiendo sus pasos y que sigo queriendo llegar a ser un poco de las personas y de las intelectuales que ustedes son. Muchas gracias por seguir prestando oídos a mis ideas y muchas gracias por su guía y su cariño.

One of the most important academic experiences I have ever had during this process, was my participation on the winter school “Cities, borders and identities”, which took place at the Royal Netherlands Institute Rome in November 2017. During that week I learned a lot, and, above all, there



was an evolution on the perspectives I have for the researcher I want to become. I can't, therefore, but to acknowledge all efforts of the many people who made this possible. In the first place, I want to thank professor Luisa Balasiewicz and Lora Sariaslan, because their comments and observations were of great help in the evolving of my work and of myself. Thanks a lot too to Enno Maessen, Milou van Hout y Tymen Peverelli for all the time and effort invested in the organization of this winter school. And finally, thanks to my classmates during that week, because without the continuous conversations and good vibes, the experience wouldn't have been as productive. Thank you Antastasiya, Anne Lieke, Ben, Cecilia, Maria, Marjia, Sabrina, Vittoria and Will; and, specially, thank you Elisa for showing me the door to yet another Rome to explore.

Tengo la convicción, y procuro siempre hacerlo patente, de que la mayoría de mis mejores ideas son una deuda que tengo con mis estudiantes. En este caso específico me gusta recordar cómo el primer germen del proyecto que me llevó a estudiar esta maestría y a escribir esta tesis, se lo debo a un exalumno: Marcos Israel Sánchez Villanueva, un geógrafo tan apasionado de su profesión al grado de poder convencer a los demás de la belleza de la misma, incluso haciendo algo tan sencillo como las tareas para su clase de lengua. A mí me convenciste de interesarme por el espacio y te estoy en deuda por siempre, como lo estoy con todos los demás estudiantes que a lo largo de mis años como docente se han prestado (también hay que decirlo) a mis "experimentos", pero que sobre todo me han impulsado a ensayar ideas, a cuestionar, a cuestionarme y a buscar ir siempre más allá y más al fondo en el conocimiento para tener más cosas que compartir y qué discutir con ustedes.

Finalmente, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser ese lugar excepcional en el que tantas cosas maravillosas son posibles.

Ciudad de México, agosto de 2018.

Esta tesis fue realizada gracias al programa de becas nacionales para cursar estudios de posgrado del CONACYT, durante el periodo 2016 - 2018

Para su diseño se utilizaron tipos de las familias Chaparral y Myriad Pro