

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

NÁPOLES: MUROS QUE HABLAN.

Valencia, septiembre de 2012

Tipología 1: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

*Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar
mi más profundo agradecimiento a todas aquellas
personas que con su ayuda o una simple sonrisa
han colaborado en la realización de este proyecto.*

Gracias!

*En especial a mis padres, hermano, yaya y resto de
familia, por el apoyo y confianza depositadas en mi, en
esta investigación y en mi vida.*

*Y a vosotros, abuelos, tito y Javi..por lo que en vida me
enseñasteis, por vuestro cariño..*

Gracias!

*A mi tutor, Ricardo Forriols, con quien me siento en
deuda por el ánimo infundido, su infinita paciencia y su
inagotable apoyo.*

Gracias!

A vosotros por leerme...

Gracias!

1.	PREFACIO	7
2.	INTRODUCCION.....	9
3.	DESARROLLO CONCEPTUAL.....	17
	BENVENUTI A NAPOLI!	17
	I.1. Nápoles: contexto e historia.....	17
	I.2. Nápoles no es Europa, es Nápoles.....	22
	NÁPOLES: CIUDAD POROSA.....	27
	II.1. Arquitectura porosa.....	28
	II.2. La porosidad fluye tras lo público y lo privado.....	38
	II.3. Espacio público: de lugar a no-lugar y viceversa.....	41
	I. EL ALMA DE NÁPOLES.....	46
	III.1. Vida en Nápoles: teatralidad e improvisación.....	46
	III.2. Idiosincrasia napolitana.....	47
	II. EL MAL ENDÉMICO DE NÁPOLES: LA CAMORRA.....	51
	III. NAPOLI: MUROS QUE HABLAN.....	62
	V.1. El arte urbano napolitano: crítico, social y ético.....	62
	V.2. Ernest Pignon-Ernest: <i>Naples, La peau des murs</i>	66
	V.3. <i>Stencil</i> : las voces silenciadas de Nápoles.....	93
4.	CONCLUSIONES.....	117
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	120



Y así, conocer ya no es un indicio de compromiso moral. Saber, entender, se convierte en una necesidad. La única posible para considerarse aún hombres dignos de respirar.

Roberto Saviano

1. PREFACIO

Llegó el otoño y con él ella regresó.

Se alzaban las silenciosas brumas del alba cuando el tren llegó a la estación de Garibaldi. La ciudad aún no había despertado pero el gran guardián dormido le dio la bienvenida premiándole con una bella estampa y cincelandó su nebulosa conciencia, no estaba soñando, ¡había regresado a Nápoles! Comenzó a caminar hacia el vientre de la ciudad para admirar como el primer día sus calles de basalto, sus muros desconchados con mensajes, sus tantas iglesias olvidadas, sus obeliscos recordando la muerte, sus altares recogiendo el dolor, sus angostos y oscuros callejones con ropas colgando... Todo era como lo recordaba, nada en aquella arquitectura indómita había cambiado, y bajo esa alfombra viva seguían latiendo los ecos del subsuelo.

Siguió paseando, y la ciudad despertó. Inmersa en el caótico discurrir cotidiano volvió a sonreír al escuchar la algarabía del dialecto napolitano, gritos, gestos... ¡añorada teatralidad! Coches, motos, peatones fluyendo en espacios reducidos compitiendo por conservar un pequeño espacio vital al ritmo de las bocinas.

Durante los días que siguieron quiso ver el mar, y paseaba desde el *Castell dell'Ovo* hasta el *Parco Virgiliano* desde donde contemplaba la hermosa bahía y las tres islas que presiden el Mar Tirreno. ¡Un paraíso! —pensaba— mientras trataba de imaginar el esplendor de épocas pasadas. Y al caer la noche el deleite del paladar y el reencuentro con viejos amigos.

La última noche se reunieron en *Piazza San Domenico* como tantas veces antes. Mientras comían una *pizza* (la mejor de Italia) acompañada con cervezas, la conversación fluía. De muchos temas se habló, la Camorra, la mala gestión de la ciudad, la basura, la delincuencia, etc., y embelesada por el rumor de la conversación, observó los muros de los *palazzi* que rodeaban la plaza. Escuchó lo que los muros tenían que decir porque los muros hablaban, se quejaban, criticaban y poetizaban a través del espacio... ¡Eran las voces

silenciadas de Nápoles! Volvieron sus pensamientos a la plaza, y entonces lo escuchó. Sonaba el violín, la guitarra, la *tamorra*... ¡Cantaban la Tarantella! Esa noche dedicó sus últimos pensamientos antes de dormir a esos muros porosos.

Llegó el último despertar allí. Fue hasta *Piazza Bellini* a tomar un *cappuccino* a uno de esos cafés visitados en otra época por grandes intelectuales, para desde ahí perderse en *Port'Alba* durante horas ojeando libros a bajo coste, hasta que llegó la hora de comer. ¡*Nenella* sería la mejor opción! Deseaba llevarse el sabor de la cocina tradicional napolitana en su paladar, servida en la mesa entre gritos que espantan a los pocos turistas que se aventuran a pasear por el *Quartiere Spagnolo*.

Caía ya el atardecer y llegó la hora de partir. Cerró los ojos para escuchar con toda su alma la banda sonora de la ciudad que por tiempo no volvería a visitar. Bajó la cabeza y sus lágrimas brotaron, como si esas lágrimas las hubiera guardado en algún arcón olvidado por el tiempo. Y entonces, en un arrebató de ánimo, alzó la cabeza para grabar en su retina la imagen majestuosa del Vesubio y recordar con ella el proverbio que tantas veces escucho mientras vivió allí: "*Vedi Napoli e poi muore*".

2. INTRODUCCIÓN

Este proyecto comienza a tomar forma en el curso 2009/2010 cuando, en el marco de la asignatura Metodología de proyectos, se nos requiere concretar un tema de estudio con el que desarrollar la tesis de investigación con la que culminará el Máster de Producción Artística. Momento en el que se nos plantea una problemática personal ya que por entonces no teníamos ningún proyecto abierto al que dar continuidad.

Siendo consciente de nuestra formación filosófica y nuestra escasa formación en el ámbito artístico, decidimos enfocar la cuestión inicialmente desde una vertiente puramente teórica. Concibiendo este Trabajo Final de Máster como una oportunidad para investigar a través de una hermenéutica social, filosófica, cultural y artística la ciudad de Nápoles, ciudad que nos cautivó, ya no únicamente desde un plano vivencial sino que, a su vez, suscitó en nosotros una admiración de índole intelectual en ese afán por comprender aquello que envolvía nuestra vida diaria. Sin embargo, pretendiendo ser acorde al momento en que vivimos, estudiando el Máster dentro de esta Facultad de Bellas Artes, considerábamos necesario pincelar el discurso abordando la cuestión acerca de la proliferación del arte urbano que acogen las paredes de dicha ciudad pues, amén de considerarlo un rasgo particular de la misma, también lo concebimos como un “arte de auxilio” dotado de una funcionalidad muy concreta dentro de este territorio y objeto de estudio.

En realidad, todo comenzó antes, en el curso 2006/2007 cuando nos trasladamos a vivir a Nápoles para finalizar nuestros estudios de Filosofía en la *Università Federico II di Napoli*, gracias a una beca Erasmus. Desde el primer día que pisamos suelo napolitano nada nos resultó indiferente. Ninguna de cuantas preguntas se generaron entonces en nuestra mente, ninguna de cuantas curiosidades y particularidades presenciamos, se volatilizaron una vez abandonamos la ciudad; por el contrario, se agudizaron debido a la degradada imagen que de Nápoles presenciamos después a través de los medios de comunicación.

Por otro lado, nuestro Trabajo Final de Máster pertenece a la Tipología 1, que presenta como clave la investigación en términos teóricos. Pero ¿qué entendemos por investigación? Digamos que nuestra guía al respecto han sido las palabras de Roland Barthes:

¿Qué es una «investigación»? Para saberlo, habría que tener alguna idea sobre lo que es un «resultado». ¿Qué se encuentra? ¿Qué se quiere encontrar? ¿Qué falta? ¿En qué campo axiomático será colocado el hecho liberado, el sentido puesto al día, el descubrimiento estadístico? Sin duda, todo ello depende en cada caso de la ciencia solicitada. Pero desde el momento en que una investigación interesa al texto (y el texto va mucho más lejos que la obra), la investigación se convierte a sí misma en texto, en producción; todo «resultado» le es, al pie de la letra, im-pertinente. La investigación es, entonces, el nombre prudente que, bajo la violencia de determinadas condiciones sociales, damos al trabajo de escritura: la investigación está de parte de la escritura, es una aventura del significante, un exceso del canje; es imposible mantener la ecuación: un «resultado» contra una «investigación». Por ello, la palabra a la que debe someterse una investigación (en el enseñante), aparte de su función parenética («Escribid») tiene como especialidad recordar a la «investigación» su condición epistemológica: no debe, busque lo que busque, olvidar su naturaleza de lenguaje; y esto hace finalmente inevitable reencontrar la escritura. En la escritura, la enunciación decepciona al enunciado bajo el efecto del lenguaje que lo produce: esto define bastante bien el elemento crítico, progresivo, insatisfecho, productor, que el uso común mismo reconoce a la «investigación». Ahí reside el papel histórico de la investigación; enseñar al sabio que habla (pero que, si supiera,

*escribiría: y toda idea de la ciencia, toda la científicidad, cambiarían con ello).*¹

Toda investigación comienza necesariamente con una motivación o inquietud personal, pues en la admiración está la base del pensamiento como ya los griegos nos legaron. En este sentido, entendemos la investigación como un proceso sistemático que tiene como fin fundamentar y construir conocimiento respecto a una realidad determinada, en este caso la ciudad de Nápoles. Quisiéramos concretar que nuestra investigación apunta a ser una investigación hermenéutica, a través de la cual establecer un análisis interpretativo de las condiciones socio-culturales de la ciudad que ocupa nuestra atención y ver cómo sus problemáticas tienen voces propias a través de intervenciones gráficas sobre los muros y paredes que forman parte del espacio público napolitano. Éste podríamos decir que es el objetivo general del presente estudio, que se desglosará en una serie de objetivos más específicos que pretendimos alcanzar al hilo de su desarrollo:

- Contextualizar la ciudad de Nápoles históricamente.
- Configurar una base conceptual para la comprensión de los problemas socioculturales de Nápoles.
- Establecer los marcos metodológicos para leer los contextos particulares donde se generan los problemas sociales.
- Desarrollar habilidades para el análisis crítico de la realidad cotidiana en que vive esta ciudad, y hacerlo desde la reflexión de la experiencia personal vivida, recogiendo así interpretaciones e impresiones.
- Problematizar dentro de su dimensión ética.
- Identificar las formas de expresión social y cultural, que se dan en Nápoles.
- Describir los espacios públicos donde se dan estas expresiones.
- Generar un marco teórico/epistemológico para las intervenciones urbanas a analizar.

¹ BARTHES, Roland, *¿Por dónde empezar?* Tusquets, Barcelona, 1974, p. 86.

- Teorizar sobre el impacto de estas imágenes sobre el colectivo espectador.

En cuanto a la metodología, como ya hemos dicho, aplicamos el método interpretativo y, para ello, nos servimos por un lado de nuestras anotaciones y apuntes recogidos durante nuestra estancia allí y, por otro, de un compendio de obras que conforman nuestra bibliografía y de un registro fotográfico que hemos ido elaborando en nuestros sucesivos viajes a Nápoles.

Veamos, a través de una presentación de cada uno de los capítulos, los contenidos que hemos abordado así como las problemáticas con las que nos hemos encontrado.

En el primer capítulo de nuestro trabajo, “Benvenuti a Napoli!” situamos nuestro objeto de estudio. El título en italiano fue escogido tras ver la película *Benvenuti al sud*², cuyo argumento se desarrolla en un pueblecito cercano a Nápoles y que nos recuerda un dicho popular del lugar: “cuando un extranjero llega al sur llorará dos veces, una cuando llega y otra cuando se va...”. Dentro de este primer punto, vamos a ver dos apartados. Por una parte, en “Nápoles: contexto e historia”, ofrecemos una contextualización histórica del objeto de estudio, pues creemos que es indispensable para llegar a entender y concebir Nápoles en la actualidad, y el desarrollo que de ella haremos. Si bien es cierto que su historia está compuesta por muchos y diversos periodos de dominaciones, no hemos querido detenernos en cada uno de ellos pues la historia de Nápoles es tan vasta como compleja. No obstante, algunos de los datos expuestos nos servirán para dilucidar mejor las claves con que abordar el discurso sobre la ciudad.

Entendiendo la ciudad de Nápoles como un texto que leer e interpretar pretendemos en un segundo apartado, “Nápoles no es Europa, es Nápoles”, esclarecer la razón de porqué no concebimos Nápoles en términos del modelo de ciudad europea resaltando su carisma mediterráneo, “poroso” y,

² *Benvenuti al sud* (2010) es un *remake* de Luca Miniera de la película francesa *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) *dirigida por* Dany Boon.

particularmente en este caso, caótico y exento de las pautas del raciocinio y conducta europea. Esto nos pareció sugerente pues, de lo contrario, se corre el peligro de concebir a Nápoles como una urbe enajenada por no encajar con nuestros parámetros de comprensión.

Es a partir del segundo capítulo, “Nápoles: ciudad porosa”, cuando todo el discurso va a estar impregnado por una idea clave que descubrimos en el texto de Walter Benjamin, “Nápoles”. El concepto o piedra angular de nuestro desarrollo será el la porosidad. Concepto que nos va a servir como guía para interpretar y comprender aspectos propios de una ciudad y sus habitantes. Este segundo capítulo esta subdividido a su vez en otros tres puntos.

En el primero de ellos, “Arquitectura porosa”, entramos en contacto con los *poros* de la ciudad a través del la roca volcánica o *tufo*, materia con la que se levanta la arquitectura napolitana. Una arquitectura que apela a los sentidos y que se presenta como el escenario donde determinadas informalidades urbanísticas son posibles, donde el dionisiaco fluir cotidiano es posible, donde el peculiar carácter del napolitano es posible... Todo lo que allí sucede está condicionado por esa arquitectura. La porosidad que se desprende de ésta nos lleva a entender el segundo apartado, “La porosidad fluye tras lo público y lo privado”. Acostumbrados en nuestras sociedades actuales a proteger la intimidad del espacio público, el objetivo aquí es señalar la gran diferencia que apreciamos en el trata de las dimensiones de lo público y lo privado en el contexto de Nápoles, pues precisamente su indefinición y fusión es uno de sus rasgos más definitorios. Los confines entre ambos espacios son difusos, porosos. Advertida esta particularidad, arrojaremos nuestra mirada sobre el espacio público napolitano. En el tercer apartado, “Espacio público: de lugar a no-lugar y viceversa”, tomamos los términos “no-lugar” y “lugar” establecidos por Marc Augé para, a partir de ellos, mostrar cómo Nápoles ha pasado de un estado a otro y viceversa en diferentes momentos. Actualmente, el espacio público en Nápoles es un escenario abierto al encuentro con los personajes de la vida diaria, los cuales actúan a través de la improvisación —como sucedía en Melania, una de las *ciudades invisibles* descritas por Italo Calvino— y es un

espacio abierto al arte a través de intervenciones urbanas con fuerte carga semántica.

Adentrándonos en el tercer capítulo, “El alma de Nápoles: teatralidad e improvisación”, entenderemos que de esa arquitectura y porosidad entre lo público y privado se deriva el carácter que marca al napolitano. Este capítulo se subdivide a su vez en dos subapartados: “Vida en Nápoles: teatralidad e improvisación” e “Idiosincrasia napolitana”. En el primero es de nuevo Walter Benjamin quien nos guía al realzar lo carnavalesco del fluir cotidiano, creando una tesis sobre la ciudad como espacio de representación en el que prima la improvisación por encima de todo. La improvisación, junto con los gestos y los gritos, la algarabía, tiñen de color lo que concebimos como el carácter napolitano del que hablamos en segundo lugar. En el siguiente apartado definiremos la idiosincrasia napolitana aludiendo a una serie de agentes externos como las continuas catástrofes que la ciudad ha sufrido en el pasado y la Camorra, el mal actual.

Como uno de esos agentes que condicionan de forma muy particular la vida en Nápoles, hemos dedicado el cuarto capítulo, “El mal endémico napolitano: la Camorra”, a este sistema mafioso. Consideramos necesario entender cómo funciona este tipo de sistema organizado y cómo condiciona la vida en esta ciudad, y para ello hemos consultado diversas fuentes. Sin embargo, la que nos ha dado las pautas para este análisis ha sido sobre todo la obra *Gomorra* de Roberto Saviano. Eligiéndola como eje central de nuestras lecturas, pretendemos aplaudir a este escritor napolitano que ha expuesto su vida a favor de la verdad aún sabiendo que la Camorra nunca olvida.

Llegando al final, nos encontramos con el quinto capítulo, “Nápoles: muros que hablan”, siendo éste el mismo título que el del propio Trabajo Final de Máster. ¿La razón? Mientras vivíamos en Nápoles mirábamos y fotografiábamos sus muros desde un ángulo puramente estético; sin embargo, no fue hasta más tarde —cuando a mitad de cursar el Máster en Producción Artística decidimos regresar a Nápoles— que empezamos a escuchar lo que estos muros decían o tenían que decir. Esos muros hablaban de su ciudad y

era la primera vez que oíamos sus voces. ¡Esos muros porosos se merecían todo el protagonismo del título!

Este último capítulo lo subdividimos en tres apartados. El primero, “El arte urbano napolitano: crítico, social y ético.”, es más bien una introducción de los dos que le siguen, pues de forma un tanto general hemos ubicado el contexto y los soportes donde se van a desarrollar “Ernest Pignon-Ernest: *La peau des murs*” y “*Stencil: las voces silenciadas de Nápoles*”. En siguiente apartado abordamos nuestro principal referente: al artista francés Ernest Pignon-Ernest. Encontrar las intervenciones de este artista en Nápoles fue un gran descubrimiento, ya no únicamente por el material que aportaba a la investigación sino por tratarse de un artista que nos cautivó, pues su trabajo nos parece excelente, impactante y lleno de fuerza. Sin embargo, este quizá haya sido uno de los apartados más difíciles de desarrollar debido en parte a la gran falta de bibliografía, al menos en español, de este autor. Hemos por ello, tenido que recurrir a obras y catálogos publicados en su mayoría en francés, teniendo que lidiar con una lengua que no dominamos. Por otra parte, el hecho de que este artista trabaje con un arte tan efímero implica que —incluso en una ciudad como Nápoles, donde las intervenciones sobre los muros no parecen tener fecha de caducidad— no podamos disponer de un registro fotográfico propio, sino que hayamos tenido que extraerlo de la propia página web del artista o fotografiados de catálogos, lo cual afecta a la calidad de las fotos que presentamos.

No ha ocurrido así con las imágenes recogidas en el último apartado, en el que fijamos nuestra atención en el *stencil*. Ésta es la técnica que prima en las intervenciones que vamos a ver, sobre esos muros que son la piel donde los artistas urbanos dejan sus huellas. Sus intervenciones están vinculadas a la vida de la ciudad y a los problemas que la azotan, sus críticas a través del *spray* o la brocha llegan a los ciudadanos y transeúntes que comparten esa misma ciudad para hacerles reflexionar, para enviarles cientos de mensajes a través del *poro* del muro.

Este último capítulo corresponde como punto de unión con lo que sería una futura Tesis Doctoral, en la medida en que el objeto de estudio de la investigación seguiría desarrollándose en los muros, ampliando el trabajo de aquellos que hemos usado como referentes y, sobre todo, llevando este *corpus* teórico a una vertiente más pragmática que nos permitiera hacer un trabajo más de campo con artistas urbanos locales como Cyof y Kaf, con los cuales podemos establecer contacto.

La redacción de este Trabajo Final de Máster no ha sido una senda fácil de seguir, demorándose más tiempo del que nos hubiera gustado por vernos obligados a realizarlo en horas posteriores a la jornada laboral. Las notas, los libros y catálogos se amontonaban durante meses en la habitación. Sin embargo, es un trabajo escrito con la tinta que desprende el corazón cuando algo provoca su latir. Desde la pasión que nos une a esa ciudad hemos querido embarcarnos y que nos acompañen en este viaje narrativo, en esta sucesión de reflexiones suscitadas por preguntas que quizá nunca alberguen respuestas definitivas.

¿Preparados para descubrir Nápoles?

3. DESARROLLO CONCEPTUAL

I. **BENVENUTI A NAPOLI!**

I.1. **Nápoles: contexto e historia**

Proponemos hacer una aproximación a través de la historia de la ciudad en la que vivimos durante aproximadamente un año, Nápoles, teniendo como punto de referencia la actualidad, para lo que esta contextualización previa nos ayudará simplemente a situarnos mejor ante el objeto de estudio.

La ciudad de Nápoles es la capital de la región de Campania al sur de la península itálica. En la actualidad, Nápoles es la tercera ciudad más grande de Italia. La ciudad cuenta con una superficie de 117 km², tiene algo menos de un millón de habitantes que, unido a los de su área metropolitana, se elevan a un total aproximado de 4,4 millones de habitantes.



Mapa de la península Itálica y la región de Campania, de la que Nápoles es la capital.

Vivir un año en la ciudad *parthenopea* puede ahogarte tanto como el bello canto de las sirenas a los marineros de navegaban por sus costas. Y bien podría ser así, pues según cuenta la mitología griega Parthenope era la menor de las tres sirenas que desde las rocas de Capri intentaron con sus cantos seducir a Ulises y su tripulación. El conocido héroe homérico se ató al palo mayor consiguiendo así ser de los pocos mortales en disfrutar de los bellos

cantos sin morir después. La sirena, desesperada, se ahogó de pena y su cuerpo llegó a la costa de lo que a partir de entonces pasaría a llamarse *Neapolis*.

Según otra versión menos legendaria, Parthenope habría sido una bellísima joven, hija del caudillo griego Eumelo Favelo, quien partió de la costa campana para fundar una colonia. El navío, azotado por una tempestad, va a la deriva provocando la muerte de la hermosa joven, en tributo a la cual se le dio nombre a la ciudad emergente.

Sin embargo, lejos de los mitos y las leyendas, y si seguimos el hilo de la historia, sabemos que los colonos griegos, que sobre el s. IX a. C. habitaban en la isla de Ischia y que, posteriormente, se transfieren a Cuma, son los mismos que en el s. VI a. C. fundaron un provisional asentamiento sobre la pequeña isla Megaride. De ahí se fueron expandiendo hasta el Monte Echia (llamado en la actualidad Pizzofalcone), asumiendo la estructura de un pequeño centro urbano al que llamaron *Parthenope*. Pero sobre el 470 a. C. los griegos fundadores deciden desplazarse hasta lo que actualmente sería el centro histórico, fundar una verdadera ciudad otorgándole el nombre de *Neapolis* (Ciudad Nueva) para distinguirla así del antiguo núcleo urbano.



Mapa del Golfo de Nápoles extraído de <http://golfodenapoles.blogspot.com.es/>

Urbanísticamente hablando, la ciudad corresponde a la tradicional ciudad romana donde encontramos un esquema urbano organizado por los ejes, Cardo y Decumano, rica en edificios de culto, hasta el punto de considerarla una de las más importantes colonias de la Magna Grecia.

Al contrario que la ciudad de Roma, Nápoles nunca ha pretendido expandirse, dominar; sin embargo siempre ha sido conquistada por una sucesión de pueblos que han dejado un registro evidente en su entramado. En la segunda mitad del s. IV a. C, la ciudad pasó a formar parte del Imperio Romano y se convirtió en una de las residencias preferidas de emperadores y patricios que eligieron Nápoles y sus costas para construirse espléndidas villas.

La división del Imperio Romano, la invasión bárbara de la península itálica y, posteriormente, la caída del Imperio Romano de Occidente determinarán la historia de Nápoles en el Alto Medievo. Godos y Bizantinos se disputan el dominio de la ciudad así como, posteriormente los longobardos y vándalos. Tras un intento de independencia en el año 615, con un gobierno autónomo de breve vida, el emperador romano de oriente nombra al duque napolitano Basilio a cargo de la ciudad. Durante siglos este gobierno ducal tuvo que enfrentarse a lombardos y sarracenos, a menudo necesitando de ayuda de otros pueblos, como fue el caso de los normandos, que bajo la dinastía de los Altavilla gobernaron en Nápoles emprendiendo la conquista de Sicilia y el Sur de Italia; desde entonces la historia de Nápoles estuvo estrechamente ligada a la de Palermo.

A esta etapa del dominio normando le sucede un corto reinado de tres años del soberano alemán Enrique VI, quien se apoderó del *Mezzogiorno italiano* hasta la llegada al trono de Fernando II, para muchos el más grande soberano en trono europeo. Hombre de gran cultura que regaló a la ciudad la primera Universidad de Estado de la historia, el célebre *Studium*, y llevó a cabo importantes trabajos de restauración y embellecimiento. Tras su muerte, el gobierno de Nápoles cae en manos de los Anjou. En este periodo, uno de los más prósperos, Nápoles se convierte en la primera metrópoli de Italia, probablemente la segunda después de París en Europa, promoviendo un

productivo clima intelectual, así como estudios legislativos y un gran florecimiento del estilo gótico. La dominación angevina termina en 1442 con la victoria de Alfonso de Aragón, con quien se inicia una nueva etapa en la historia de la ciudad conocido como el periodo de los virreyes. Será en 1707, tras las vicisitudes de la guerra de Sucesión de España, cuando el reino pasó a ser dominio austriaco y, después, a quedó bajo el dominio borbónico.

Este periodo, la Nápoles borbónica, supone un nuevo impulso en el desarrollo de ciertas actividades que caracterizarán el tejido económico y productivo de la ciudad, así como, una etapa en la que destacan importantes signos arquitectónicos y urbanísticos. El fin de este periodo llega cuando Napoleón invade Italia y, pese a los diversos intentos por parte de los napolitanos para impedirlo, llega a Nápoles declarando el fin de la dinastía borbónica y nombrando rey a su hermano José Bonaparte.

Será tras veinte años y gracias al Congreso de Viena, cuando la monarquía borbónica recupera el trono de la mano de Fernando I, tras haber unificado el reino de Nápoles y Sicilia, conocido como el Reino de las dos Sicilias. En esta nueva etapa, el reino vivió tiempos de prosperidad económica y nuevas edificaciones, de las cuales resaltaremos la construcción en 1819 del primer Observatorio Astronómico de Europa.

A mediados del siglo XIX, Giuseppe Garibaldi con la llamada Expedición de los Mil conquista el Reino de dos Sicilias, apoyado por el consenso de los liberales, de la diplomacia inglesa, del Piomonte e incluso de la Camorra. Tras un periodo de lucha, por un lado, contra el ejército de Garibaldi y, por otro, contra los piomonteses dirigidos por Vittorio Emanuele, el 17 de marzo de 1861 se proclama el Reino de Italia, incorporando a Nápoles y demás territorios meridionales.

Después de la unificación, la ciudad sufre un periodo de empobrecimiento, lo que lleva a la emigración de muchas familias a América, situación que se agudizará tras las dos Guerras Mundiales. Precisamente, durante la II Guerra Mundial se dieron en la ciudad encarnecidos combates.

Luego de cuatro días de ocupación alemana y de insurrección (del 26 al 30 de septiembre de 1943), el pueblo napolitano se organiza en sólo unas horas para iniciar una revuelta y liberar la ciudad de los nazis antes de la llegada de las tropas aliadas. Los napolitanos, peculiarmente también los niños, se alzan armándose con rifles y pistolas, piedras, botellas de gasolina, palos de madera, objetos caseros, etc., y a pesar de un armamento ridículo y rudimentario, acaban logrando su objetivo³.



Insurrección de los Cuatro Días de Nápoles, 1944.

En tiempos de posguerra la ciudad desborda ampliamente su antiguo perímetro histórico y, en 1980, tras un gran terremoto, se llevan a cabo grandes transformaciones de la ciudad. No obstante, será a partir de 1994 cuando Nápoles emprende una política de reestructuración que ha cambiado profundamente el perfil de la ciudad.

³ Véase MALAPARTE, Curzio, *La piel*, Ediciones G.P., Barcelona, 1966. El escritor y periodista ofrece un desgarrador relato de la liberación de Italia y, especialmente, de Nápoles, en la II Guerra Mundial.

En la actualidad a pesar de los enormes problemas sociopolíticos que padece, continúa siendo una de las ciudades más particulares, bellas y fascinantes del mundo.



Golfo de Nápoles desde el Parco Virgiliano, Nápoles, 2010.

I.2. Nápoles no es Europa, es Nápoles

No me engaño, esta ciudad es Nápoles, la ilustre.
Miguel de Cervantes

Comenzamos este apartado, a modo de lectura de lo que sería la actual ciudad de Nápoles, entendiendo a priori que toda ciudad es un texto que los que habitamos en ella debemos leer; esto es, la misma surge como discurso. Y así seguimos la línea de Roland Barthes cuando afirma:

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.⁴

⁴ BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 261.

Por tanto, el usuario de la ciudad, quienes la habitamos, somos lectores e intérpretes de sus ritmos, de las relaciones, de los signos y expresiones que se dan en ella.

*Nápoles es la ciudad más misteriosa de Europa; es la única ciudad del mundo antiguo que no ha perecido como Ilion [Troya], como Babilonia. Es una Pompeya que no ha sido sepultada. No es una ciudad, es un mundo. Un mundo antiguo, pre-cristiano conservado intacto en la superficie de un mundo moderno.*⁵

Ahora bien, como lectores de esta ciudad, deseamos ahondar en la cuestión de porqué Nápoles no puede ser leída con las mismas claves con que a menudo leemos la ciudad moderna y, sobre todo, acotándolo más a nuestro contexto más próximo, buscamos indagar acerca de esa divergencia respecto de otras ciudades de Europa⁶. Al respecto, hay que entender que Nápoles es una ciudad indómita dentro de un contexto tan prudente como el europeo, cuna de lo moderno. ¿Qué nos lleva a afirmar esto? ¿Podríamos, acaso, encontrar razones que nos lleven a pensar que Nápoles no entra dentro de aquellos límites de lo que entendemos como ciudad europea? Todas las ciudades son diferentes unas de otras, pero ¿qué es lo que hace a Nápoles diferente de las demás?

Nápoles es una ciudad que se domina a través de una mirada, como ya en su viaje a Sorrento anotó el pensador alemán Nietzsche⁷. En este sentido

⁵ MALAPARTE, C., *La piel*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 23.

⁶ En este sentido, podría ser interesante recordar como contrapunto de nuestra idea lo que anota Stendhal en su libro de viaje por Italia y, en concreto, en la entrada del 20 de febrero de 1817: *Nápoles es una gran capital como París. [...] Aquí hay más vivacidad y sobre todo más ruido; con frecuencia la conversación es tan estruendosa que me duelen los oídos. Nápoles es la única capital de Italia; todas las demás grandes ciudades son versiones reforzadas de Lyon.* STENDHAL, Henri Beyle, *Roma, Nápoles y Florencia*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 313.

⁷ Nietzsche residió por un tiempo en Sorrento (en la ya famosa Villa Rubinacci), cerca de Nápoles, gracias a la invitación de Malwida von Meisemburg en 1876. Es en su tiempo allí cuando el pensador alemán decide tomar el aforismo como medio de expresión literaria. Allí

una mirada a lo cotidiano basta para reconocer su esencia. Ahora bien, desde su arquitectura y forma urbana hasta la caótica y peculiar forma en que se desarrolla la vida diaria de la ciudad y su vertiginosa trama urbana, existe una fractura con lo que en nuestras concepciones entendemos como ciudad moderna europea. Así queda reconocido por el sociólogo y antropólogo británico Iain Chambers cuando afirma:

*Sus innumerables palazzi del s. XVII, su continua alteración del desarrollo lineal conforme al diseño urbano y arquitectónico, se disuelve en sonidos, calles y cuerpos que no se someten fácilmente a la estabilidad estructural que busca lo moderno.*⁸

Y es que a menudo en Nápoles sentimos las carencias de aquellas premisas que en Europa hemos aceptado dentro de los cánones de una modernidad siempre regida por la razón; pero, sobre todo, de la herencia que ésta ha dejado en la sociedad europea. Al respecto continúa planteando Chambers:

*Así Nápoles es quizá también un paradigma potencial de ciudad después de la modernidad. Conectada con sus ritmos desiguales y en sus hábitos volátiles a otras ciudades no occidentales. [...] propone una interrupción en nuestro entendimiento heredado de la vida urbana, de la arquitectura y planificación.*⁹

Su pasado oriental arroja una luz crítica sobre esto, sobre la formación de una Europa que siempre ha intentado neutralizar estas raíces meridionales y orientales. Esta ciudad siempre perteneció al Mediterráneo compartiendo con él lo poroso y fluido, el tránsito y el intercambio tanto mercantil como cultural. Y es que pasear por esta ciudad es a menudo un trasladarse al pasado, un buen

medita y elabora, en su cuaderno de notas, la mayoría de los aforismos que se nos muestran en *Humano, demasiado humano*.

⁸ CHAMBRES, Iain, *La cultura después del humanismo*, Cátedra, Madrid, 2006, p.160.

⁹ *Ibíd.*, p. 162.

ejercicio para entender no sólo que en ella se funden los mitos y las cautivadoras leyendas con la cruda y latente realidad; para entender que ya desde sus orígenes Nápoles siempre ha sido dominada y todas estas dominaciones convirtieron esta ciudad en un mosaico cultural irrepetible. En el espíritu del pueblo napolitano sobreviven ecos de griegos, romanos, bizantinos, lombardos, españoles, franceses, entre tantos otros que forman el sustrato que se ha perpetuando hasta nuestros días.

Nápoles, en definitiva, parece una de esas ciudades de las que hablaba Italo Calvino en su obra *Las ciudades invisibles* (1972). De todas aquellas diferentes ciudades que relata Calvino, sería Melania, la ciudad que encuadra dentro de la categoría “la ciudad y los muertos”, la que encarnaría mejor a Nápoles pues:

En Melania, cada vez que uno llega a la plaza, se encuentra en mitad de un diálogo: el soldado fanfarrón y el parásito al salir por una puerta se encuentran con el joven pródigo y la meretriz; o bien el padre avaro, desde el umbral, dirige sus últimas recomendaciones a la hija enamorada y es interrumpido por el criado tonto que va a llevar un billete a la celestina. Uno vuelve a Melania años más tarde y encuentra el mismo diálogo que continúa; entre tanto han muerto el parásito, la celestina, el padre avaro; pero el soldado fanfarrón, la hija enamorada, el criado tonto han ocupado sus puestos y han sido sustituidos a su vez por el hipócrita, la confidente, el astrólogo [...] y el que se asoma a la plaza en momentos sucesivos comprende que de un acto al otro el diálogo cambia, aunque la vida de los habitantes de Melania sea demasiado breve para admitirlo.¹⁰

En Melania, hombres y mujeres dialogan asumiendo determinados roles que asumen tanto individualmente como colectivamente, y aunque los

¹⁰ CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1990, p. 130.

personajes mueren, la escena no cesa nunca ya que siempre habrá otros que continúen con su acción.

En esta ciudad, se origina un constante fluir en un escenario resistente a las dicotomías, a los avances, donde siempre está presente una actitud antagónica a la modernidad.

Acabaremos con las palabras de una convencida ciudadana recogidas en el documental *Soul of Naples*, donde afirma contundentemente:

*Nápoles no es Europa, es Nápoles.*¹¹

¹¹ *Souls of Naples* (Zielen van Napels, 2004) es un documental dirigido por el periodista y documentalista holandés Vincent Monnkendam. Con este trabajo sobre Nápoles trata de captar a la gente en su vida diaria ofreciendo historias palpables, recogiendo su esencia para llegar a la conclusión de que Nápoles no tiene un alma, está hecha de miles de almas, muchas de ellas narradas en este documental.

II. NÁPOLES: CIUDAD POROSA

A lo largo del tiempo, Nápoles ha cautivado y enamorado a grandes pensadores, pintores e intelectuales. De Goethe a Nietzsche, de Rilke a Benjamin, todos reconocen la importancia de la singularidad y particularidad de Nápoles como ciudad.

Uno de ellos, Walter Benjamin, publicó un artículo titulado “Nápoles” en el *Frankfurter Zeitung* el 19 de agosto de 1925¹², una correspondencia de viaje dedicada a la ciudad de Nápoles tras un recorrido por Italia, firmada a su vez por quien fue su compañera en este viaje, Asja Lacis¹³.

El texto es absolutamente descriptivo pero en el mismo se desarrolla el concepto que va a servirnos como hilo conductor de nuestro discurso, este es, el concepto de porosidad. Este concepto, acuñado por Benjamin tras su paso por la ciudad, ofrece una imagen metafórica que asemeja y vincula la roca volcánica y porosa con la que se levantó la antigua ciudad de *Neapolis*, llamada *tufo*, con la propia forma urbana de la ciudad.

Pero, ¿qué entendemos por poroso? Si atendemos a la etimología de dicho término, éste proviene del griego *poros*, aludiendo a todo aquello que permite pasar de un aquí a un allá. De este modo, concebimos la porosidad como un proceso continuo.

¹² BENJAMIN, Walter y LACIS, Asja, “Nápoles”, en W. BENJAMIN, *Obras. Libro IV/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2010, p. 251-261.

¹³ Asja Lacis, con quien escribió el texto, fue una de las mujeres más importantes en la vida de Walter Benjamin. En el verano de 1924, estando casado con Dora Pollak y debido a problemas financieros, Benjamin se retira a la isla de Capri donde conocerá a la bolchevique letona y productora de teatro Asja Lacis. Con ella iniciará una relación amorosa, llegando a plantearse ambos la posibilidad de dejar a sus respectivas parejas; vivieron un tiempo juntos en Berlín, pero la relación se frustró. La influencia de Asja Lacis no se reduce al papel de amante o musa, sino que ésta influyó sobre el pensamiento intelectual de Benjamin. Su descubrimiento intelectual del marxismo coincide con esa época de romance con Asja Lacis, quien de algún modo le acercó a la causa revolucionaria.

Debido a ello, ésta idea nos ayudará a configurar un filtro hermenéutico con el que analizar y explicar los complejos y diferentes ámbitos y rasgos de la ciudad de Nápoles. Rasgos todos ellos invadidos por este término que encuentra su máxima representación tanto en la Nápoles que visitó Walter Benjamin como en la que en nuestra propia experiencia hemos vivido.

Utilizaremos pues, este concepto, como imagen de un proceso de crecimiento orgánico en la medida en que la propia ciudad actúa como un espacio transformado a lo largo del tiempo mediante pequeñas e innumerables adaptaciones. A continuación indagaremos cómo se da la porosidad en Nápoles, en sentido horizontal y vertical, en el tiempo y en el espacio, abarcando aspectos arquitectónicos, urbanísticos, sociológicos y antropológicos.

II.1. Arquitectura porosa

El centro histórico de Nápoles, densamente poblado y que fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1995, es el más grande de Europa comprendiendo unas 1700 hectáreas que recogen unos 27 siglos de historia. Podría decirse que el ombligo de Nápoles es el centro histórico grecorromano, el único que aún conserva una planta de cuadrícula dividida por tres arterias principales, los *decumanos*, cortados en ángulo recto por los llamados *cardini*.

Arquitectónicamente, en Nápoles se da una extraña homogeneidad en la medida en que a menudo no se distingue con claridad un edificio en abandono de otro en pleno progreso y habitable. La porosidad en este sentido, y como ya hemos mencionado, se percibirá como un proceso continuo. Pero esta porosidad es algo que trasciende más allá de lo visual, si bien es cierto que la cultura occidental siempre ha privilegiado la vista en detrimento de los otros sentidos y que la ciudad contemporánea es cada vez más la ciudad del ojo; en el caso de Nápoles hay que sentir y vivir su arquitectura de forma háptica, pues la arquitectura en Nápoles evoca todos los sentidos.

El arquitecto finlandés Juhanni Pallasmaa, quien lanza una crítica al ocularcentrismo, nos advierte ya en las primeras páginas de su obra *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*:

*Todos los sentidos, incluida la vista son prolongaciones del sentido del tacto.*¹⁴

La arquitectura impulsa lo tangible ya que permite la cualidad táctil del espacio, es decir, su materialidad y textura frente a la forma que puede captar nuestra retina. Así, Pallasmaa propone:

*Intentar volver a sensibilizar la arquitectura mediante un sentido fortalecido de materialidad y hapticidad, textura y peso, densidad del espacio y luz materializada.*¹⁵

Desde esa hapticidad deseamos plantear la estrecha relación entre la arquitectura existente y la arquitectura que quedó bajo tierra, de modo que la ciudad parece en cierto sentido doble, y que ese vacío subterráneo actúa como la memoria viva aún de todo aquello que vemos en la superficie. Una memoria que podemos llegar a palpar, latente y táctil, pasada y presente.

Y es que la forma visible de la arquitectura que percibimos es únicamente el aflorar de una ciudad subterránea constituida por innumerables cavernas, grutas y pozos que atraviesan la ciudad en todas direcciones dibujando estrechos laberintos; espacios que a lo largo de la historia han continuado siendo habitados ya sea usándose como refugio (tal como sucedió, por ejemplo, en la II Guerra Mundial), funcionando como vías clandestinas de transporte de mercancías ilegales o, incluso, sirviendo como sistema de huida a clanes camorristas¹⁶.

¹⁴ PALLASMAA, Juhanni, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ Debido a la extracción del tufo con el que se edificaba en la superficie, las grandes cavidades que quedaban eran utilizadas funcionalmente. Durante un tiempo sirvieron como aljibes o pozos de agua, hasta 1885, cuando tras una grave epidemia de cólera se decidió dejar de

Esto se debe en parte a que el material con el que se construyó esta ciudad proviene del subsuelo y de los sedimentos del Vesubio aposentados durante siglos en la zona. De origen volcánico y poroso por condición, permeable y con un color amarillento, el *tufo* surge de las profundidades del mar y se solidifica en contacto con el agua. El tufo, que parece deshacerse, que se disgrega, es sintomático de esa inestable construcción que es la ciudad misma. Su porosidad genera la estrecha relación entre las formas naturales y las construidas, perdiéndose unas en las otras hasta el punto en que apenas se distinguen. Walter Benjamin señala al respecto en su artículo:

La arquitectura es porosa como lo es esta piedra. Construcción y acción se van fundiendo dentro de los patios, en las arcadas y escaleras. Se preserva el espacio para que sirva de escenario a unas constelaciones imprevistas y nuevas. Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece estar pensada, tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser “así y no de otra manera”¹⁷.

utilizar los depósitos subterráneos de agua. Sin embargo, en la II Guerra Mundial se volvieron a emplear como refugio de los constantes bombardeos que diezmaban la zona. Oficialmente se llegaron a habilitar 436 refugios con el equipamiento necesario para que hasta 200.000 personas pudiesen permanecer en ellos durante los bombardeos.

¹⁷ BENJAMIN, W. y LACIS, A., *op. cit.*, p. 253.



Tufo amarillo, Castell dell'Ovo, Nápoles, 2012.

Así pues, lo poroso no es sólo un estado de la materia sino que es un estado intermedio, está sujeta a un continuo devenir, un transitar de un estadio a otro. Pese a que paradigmáticamente esta arquitectura parece a veces estancada en el tiempo gracias a la constante del *tufo* que permite el poro, se advierte el intercambio entre las distintas fases y épocas de la ciudad descubriendo su historia.

Paseando por los laberínticos barrios de Nápoles nos acogen sus estrechas y zigzagueantes calles hechas de basalto, tan estrechas que apenas puede pasar un coche. Calles oscuras como la lava que las forjó por donde a duras penas se abren paso los rayos de luz y donde coladas enteras de ropa cuelgan de punta a punta de los callejones como contrapunto colorista a esa penumbra.



Via delle zite, Nápoles, 2007.



Vico Cinquesanti, Nápoles, 2007.

Sus edificios, bellos y decadentes *palazzi* de los siglos XVII y XVIII, apuntalados en su mayoría, nos recuerdan con añoranza una antigua época de esplendor como capital europea. Tras estos grandes edificios se esconden innumerables casas más o menos sórdidas, hacinadas en islotes y separadas por angostas calles donde predomina la vivienda baja, a pie de calle.



Via S. Lucia a Monte, Nápoles, 2012.

En los *palazzi* napolitanos nos encontramos con grandes patios donde parece aflorar la vida comunal y donde a menudo se aprovecha para construir alguna habitación anexada al bajo. La vivienda siempre parece estar dispuesta a acoger nuevas habitaciones añadidas a la necesidad, hecho que muestra la falta de formalidad que caracteriza la arquitectura urbana de esta ciudad.

El ejemplo extremo de esta informalidad urbanística lo podemos encontrar en la imagen, en la que podemos observar cómo alguien decidió construir parte de su casa sobre la base de un monumento histórico: las torres de la Porta Nalona. Obsérvese cómo no sólo parte del edificio se sostiene sobre el propio monumento sino que, a su vez, cómo una de las torres de la

antigua puerta de la ciudad ha pasado a ser la terraza improvisada de una familia napolitana.



Porta Nolana, Nápoles, 2007.

Algo similar ocurre y se puede contemplar en distintos lugares de la ciudad como se observa en las siguientes imágenes.



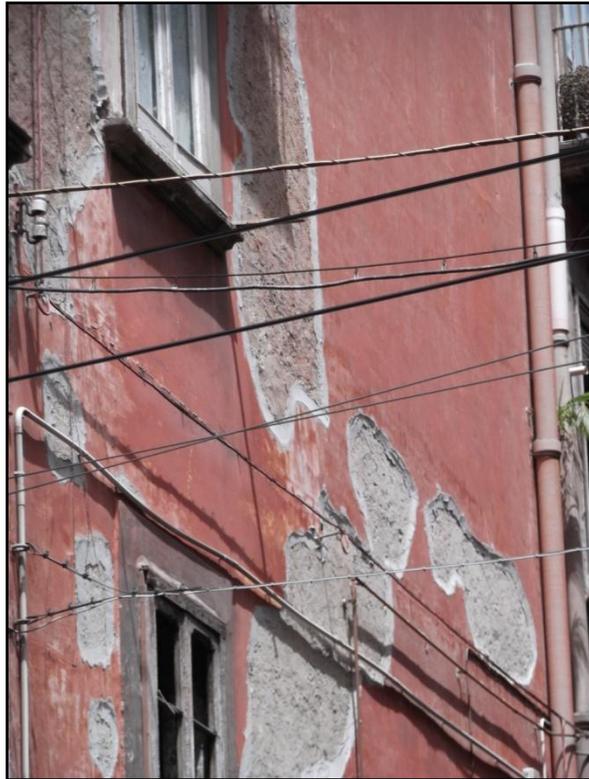
Via delle fontanelle, Nápoles, 2012.



Via dei tribunali, Nápoles, 2012.

En ambos ejemplos podemos ver respectivamente cómo lo que en su momento fuera una antigua puerta y lo que en su momento pudo ser una pequeña iglesia o capilla, han sido engullidas por los edificios que las circundan, construyendo sobre ellas.

El tejido urbano contemporáneo de Nápoles conserva como reliquias elementos de su larga historia, llena de acontecimientos, que sobreviven de manera fragmentaria en la continua construcción de ese tejido, exactamente como reflejan las imágenes anteriores. Lo mismo ocurre con los muros que sostienen los *palazzi* y las iglesias, éstos mismos se encuentran desconchados y mugrientos y han ido perdiendo los colores originales con los que se construyeron para fusionarse con continuas superposiciones de capas de pintura y de imágenes, manifestaciones artísticas vinculadas a ese importante movimiento de arte urbano que se da en la ciudad, como bien veremos al final de nuestro trabajo.



Via della sapienza, Nápoles, 2012.



Via Atri, Nápoles, 2012.

Y es así como el caminante absorto que descubre estas calles por vez primera advierte esa falta de formalidad, de normatividad europea en el urbanismo y la construcción, al percatarse que a menudo no existen límites visibles y espaciales, como las aceras, que rijan el tránsito, el tráfico y el movimiento entre peatones y vehículos. La ciudad parece toda articulada por un elemento dionisiaco: el caos.

En este ámbito urbano de confusión, todos circulan por el mismo espacio, esquivándose, activando todos los sentidos para deducir el movimiento que hará cada uno. Transeúntes y vehículos comparten un espacio y un lenguaje visual y auditivo, sin parangón en cuanto concierne al resto de ciudades italianas y, por supuesto, europeas. Por decirlo de otra manera: el fluir continuo de la ciudad y sus habitantes ha generado códigos y signos de comunicación no normativizados por ninguna institución y, sin embargo, totalmente comprensibles casi de forma automática para el napolitano. Puntualizando en el tema del tráfico, la propia infraestructura y arquitectura de la ciudad a veces dificulta ese añorado orden cívico de la Europa contemporánea.

Básicamente, esto que a los ojos de un europeo moderno parece un caos urbano, funciona en parte gracias a esa arquitectura sin formas indeterminadas, irregulares, que casi nunca procede en línea recta pudiendo pasar con el semáforo en rojo ya que la incidencia del ángulo, agudo u obtuso, que dibuja cualquier esquina te permite controlar quien viene por la derecha o la izquierda.

Esta porosidad a distintos niveles se convierte en un rasgo arquetípico del espacio urbano informal, multifuncional, que se desmarca de ese urbanismo moderno que pretende imponerse; un espacio que absorbe los usos tanto privados como públicos, desdibujando las fronteras físicas que delimitan las funciones, ya que esta arquitectura parece flexible y dinámica, orgánica y natural. Esta misma porosidad hace que calles y plazas se extiendan desde el espacio público al espacio privado.

Sólo la actividad espontánea de la vivienda, los bajos, diluida en la calle y el reflujo de ésta en la vivienda, ofrece una continuidad espacio- temporal que yuxtapone los usos de la ciudad desbordando cualquier frontera determinada entre el espacio público y la vida privada.

II.2. La porosidad fluye tras lo público y lo privado

Si como hemos visto la arquitectura napolitana es porosa y apunta a la indeterminación de la formas, la vida cotidiana de las personas que habitan este espacio pone aún más de manifiesto este hecho. Así como las habitaciones de las casas parecen trasladarse hasta la calle, así también la calle se traslada hasta las alcobas. Es decir, lo privado extiende sus límites hasta el dominio público. Lo que distingue a Nápoles de otras grandes ciudades europeas es ese torrente que fluye de vida comunitaria, recorriendo todas las actitudes y actividades individuales. Se trata de un hecho anómalo dentro de esa “liquidez” con la que Zigmunt Bauman¹⁸ pretende categorizar las sociedades actuales dando cuenta no sólo de la precariedad de los vínculos humanos que se generan en ellas, sino también el valor otorgado al individualismo y el carácter volátil y transitorio de las relaciones que impone.

Sin embargo, en Nápoles, el interior se vuelve completamente hacia afuera desbordándose. Lo que generalmente en las sociedades actuales tratamos de ocultar, aquí se vuelve visible, pura exterioridad. Sobre esta cuestión escribía Benjamin:

¹⁸ Véase BAUMAN, Zigmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999; y *Vida líquida*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006. Los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Por eso la metáfora de la liquidez es la adecuada para aprehender la naturaleza de la fase actual de la modernidad. No hay pautas estables ni predeterminadas en esta versión privatizada de la modernidad. Zygmunt Bauman examina desde la sociología cinco conceptos básicos en torno a los cuales ha girado la narrativa de la condición humana: emancipación, individualidad, tiempo/espacio, trabajo y comunidad.

Por lo tanto la casa no es tanto el refugio en que entran las personas, sino ese depósito sin límites del que las personas van brotando. No sólo por las puertas sale lo animado. Y no va sólo al vestíbulo, donde la gente trabaja sentada en sus sillas –pues tienen la capacidad de convertir su cuerpo en una mesa–. Los enseres propios cuelgan de balcones muchas veces, como si fueran tiestos cargados con plantas. De las ventanas de los pisos superiores salen en unas cuerdas cestas para el correo, la fruta y la verdura. Al igual que la casa reaparece en la calle, con sus sillas, altar y chimenea, también sólo quede forma mucho más ruidosa a su vez la calle entra en la casa.¹⁹

En parte, esta porosidad a la que apuntamos es posible por esa particular arquitectura sobre todo por el caso de los grandes patios dentro de los *palazzi* o en los bajos utilizados como vivienda.



Patio del palazzo, Via San Gregorio Armeno, Nápoles, 2012.

En el primer caso, manteniendo las estructuras de las antiguas corralas y patios de vecinos, la escena nos llevaría a contemplar cómo prácticamente todos los habitantes del mismo edificio saben qué acción se desarrolla en cada

¹⁹ BENJAMIN, W. y LACIS, A., *op. cit.*, p. 259.

casa según el momento del día, conociendo de la intimidad de sus vecinos no como algo extraordinario sino, más bien, como una obligación comunal gracias a que ninguno siente con recelo que está exponiendo a la vista algo que debe proteger. Algo similar sucede con las viviendas ubicadas en los bajos.



Vico politi, Nápoles, 2012.

Cualquiera que pasee por los estrechos callejones puede creerse inmerso en una escena familiar napolitana a través de la ventana: toda la familia reunida a la mesa comiendo pasta, el abuelo metido en la cama de la que cuelgan crucifijos e imágenes religiosas o la madre tendiendo la ropa interior en el tendedero sobre la acera. Todas y cada una de esas escenas, en muchas otras ciudades europeas, quedarían ocultas tras las cortinas, serían impensables de presenciar para el transeúnte y, sin embargo, aquí conforman el paisaje de lo cotidiano y comunal. De nuevo se trata de un aspecto observado por Benjamin:

La vida privada es mestiza, parcelada y porosa. Lo que distingue a Nápoles del conjunto de todas las grandes ciudades es precisamente lo que tienen en común con cualquier poblado de hotentotes: toda actitud o actividad privada se encuentra inundada por corrientes de una intensa vida comunitaria. El existir, que para los noeuropeos sin duda es el asunto más

*privado, aquí es un asunto colectivo, como en un poblado de hotentotes.*²⁰

Y es precisamente esto lo que despertó en Benjamin un gran interés: la dimensión colectiva de la vida ciudadana que testimonia una especie de anulación dialéctica entre lo privado y lo público puesto que los límites entre ambos espacios son difusos, ambiguos.

La antítesis de esta porosidad la encontraría Benjamin en Berlín, con sus delimitadas y vigiladas fronteras entre lo público y lo privado, entre la calle y el hogar, dibujando de este modo una diferencia clave entre las sociedades protestantes del Norte de Europa y las católicas del Sur.

El espacio público napolitano, en el centro del Mediterráneo, es el verdadero lugar donde habita el colectivo ya que la vida comunitaria se desenvuelve principalmente en las calles y las plazas, como veremos en el siguiente apartado.

II.3. Espacio público: de lugar a no-lugar y viceversa

Cuando Marc Augé habla de los “no-lugares” en su libro *Los no lugares. Ciudades del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, está haciendo referencia a espacios opuestos a lo que entendemos como lugares:

*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.*²¹

²⁰ *Ibíd.*, p. 258-259.

²¹ AUGÉ, Marc, *Los no lugares: ciudades del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 83.

En el caso de Nápoles, el centro urbano posee una inclinación natural como eje de la vida ciudadana. A diferencia de otras urbes europeas, en Nápoles la clase proletaria no se asienta en la periferia sino que es en el centro histórico donde viven proletarios, artesanos, universitarios, donde el turismo inunda las calles entre esa vida diaria donde un mismo espacio confluyen diferentes tipos de relaciones e intereses. Sin embargo no fue siempre así, ya que hasta hace menos de treinta años los usuarios del centro histórico eran sólo sus habitantes. Tras la Segunda Guerra Mundial la mayoría de sus angostas calles fueron estranguladas por el tráfico de día, mientras que por la noche aparecían desoladas; y desde entonces las plazas de mayor valor histórico fueron usadas como estacionamiento de vehículos. Es decir, la plaza que ya en las polis griegas era lugar de encuentro de ciudadanos pierde esa función para convertirse, en este caso concreto y durante una época determinada, en un “no-lugar” donde las relaciones entre las personas son etéreas.

Así lo podemos apreciar en esta fotografía de la época, en la Piazza San Domenico Maggiore, una de las plazas más céntricas y conocidas del casco histórico, que servía como lugar de estacionamiento, es decir, como un lugar totalmente funcional hasta convertirse en un espacio relacional capaz de generar identidades y prácticas sociales.



La Piazza San Domenico Maggiore, Nápoles, en 1978.



La Piazza San Domenico Maggiore, Nápoles, 2007.

El deterioro del ambiente construido, el decaimiento del espacio público y la crisis de la democracia urbana fueron fenómenos estrechamente vinculados a la Nápoles de la postguerra.

En este contexto, el centro histórico no será hasta la época de postguerra que pudo redescubrir su propia identidad de espacio público y social a pesar de su papel como núcleo central que posee un vasto número de restos arqueológicos tanto en la superficie como subterráneos, y a pesar de tener una de las Universidades más antiguas de Europa, el teatro más antiguo y aún en uso de Europa, y de albergar prácticamente todo el turismo de la ciudad.

En el transcurso de las últimas décadas grupos de estudiantes y activistas han ido tomando determinados edificios abandonados del centro, suscitando la creación de centros sociales como es el caso del *Laboratorio Occupato Ska*, cuya característica específica es su situación en una calle muy céntrica del casco antiguo.



Laboratorio Occupato Ska, Via S. Chiara, 2010.

Dicho esto podemos afirmar que este cambio no sólo supuso para el centro histórico un cambio hacia la movilización política y social alternativa en el ámbito público, sino que a su vez dio primacía a la identidad cultural en la vida urbana cotidiana.

En estos espacios públicos de Nápoles, como la calle o la plaza, es donde se consolida esa identidad típicamente napolitana y donde se hará latente esa porosidad en la relaciones entre los personajes de la vida cotidiana.

Precisamente, su propia arquitectura será la que actúe como escenario de fondo de ese gran teatro que es el espacio urbano de Nápoles y donde prima la espontaneidad en la acción. Recordemos aquellas las palabras de Benoit Goetz cuando escribe acerca de esta arquitectura:

*Una arquitectura porosa es aquella que se deja atravesar por la vida y las acciones de los hombres.*²²

²² GOETZ, Benoit, "Rencontré avec Henri Maldiney", en C. YOUNES et Th. PAQUOT (codir.), *Philosophie, ville et architecture. La renaissance des quatre elements*, La Découverte, Paris, 2002, p. 21.

Será a continuación cuando veamos cómo esa arquitectura y espacio público particulares, donde se desenvuelve la vida napolitana, genera acciones de la vida cotidiana, todas y cada una de ellas desprendiendo una original autenticidad.

III. EL ALMA DE NÁPOLES: TEATRALIDAD E IMPROVISACIÓN

III.1. Vida en Nápoles: teatralidad e improvisación

Walter Benjamin llega a describir lo carnavalesco del fluir en las calles napolitanas como un variopinto espectáculo en donde la porosidad surge que una arquitectura estimulante. Sin embargo, la definición de Benjamin sobre la porosidad no se limita como podemos ver a una cualidad físico-material del término sino que metaforiza las relaciones entre los habitantes.

Con esto, Benjamin procuró crear una tesis sobre la ciudad como espacio de representación y, al mismo tiempo, como espacio de deseo. Es decir, como un espacio donde los límites entre edificios, arquitectura, masa y relaciones sociales se volvían borrosos y no era posible distinguir con claridad donde terminaba un lugar y donde empezaba otro, hecho que forja el carácter.

En Nápoles todo tiene lugar en la calle, cualquier *vicoli* (callejón) estrecho, oscuro y húmedo puede ser un pequeño escenario improvisado. Radios, televisiones, conversaciones y gritos se oyen desde los bajos de las casas: el ruido del artesano trabajando en el taller que tiene en el portal de su casa, la señora que tira el cesto acompañado de un grito para que el comerciante del puesto bajo su casa le ponga cuanto necesite sin necesidad de tener que bajar a la calle, la familia de cuatro miembros sobre una *scooter* sorteando peatones, el niño de siete años conduciendo un *quad*, calles de contrabando de tabaco al aire libre, los mercados, etc. Todas estas escenas se tiñen de teatralidad, ayudándose de un exagerado lenguaje gestual que a menudo, incluso, otorga comicidad a la escena.

Construcción y acción se van fundiendo dentro de los patios, en las arcadas y escaleras. Se preserva el espacio para que le sirva de escenario a unas constelaciones imprevistas y nuevas. Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece estar

pensada, tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser “así y no de otra manera.”²³

Todo esto, a los ojos de Benjamin, recogerá claramente el ánimo de la ciudad. Su alma será resultado de:

Tal porosidad aquí se debe no sólo a la indolencia propia del trabajador meridional, sino ante todo y sobre todo a la intensa pasión de improvisa. Siempre ha de haber espacio y ocasión para una nueva ocurrencia. Los edificios así son empleados en calidad de teatros populares. Todos están divididos en un sinfín de escenarios animados de modo simultáneo. El balcón, el vestíbulo, el portal, la ventana, como la escalera y el tejado, son palco y escenario al mismo tiempo.²⁴

Así llegamos a la premisa de Benjamin situando Nápoles como un gigantesco espacio de representación, donde cualquier rincón es un escenario –real en este caso– para esa Melania que describió Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*. En él se dan un sinfín de escenas de lo que podríamos llamar improvisación, comedia urbana o teatralidad. Y en este sinfín de escenas es donde el observador puede descifrar el código de conducta del napolitano, así como su verdadera idiosincrasia.

III.2. Idiosincrasia napolitana

Entendemos como idiosincrasia el conjunto de rasgos, temperamento, carácter, costumbres y aspectos culturales en un individuo y, como es en nuestro caso, de una colectividad. Este término es utilizado por primera vez en castellano por Pedro Antonio de Alarcón en 1861 para referirse al comportamiento de los napolitanos.

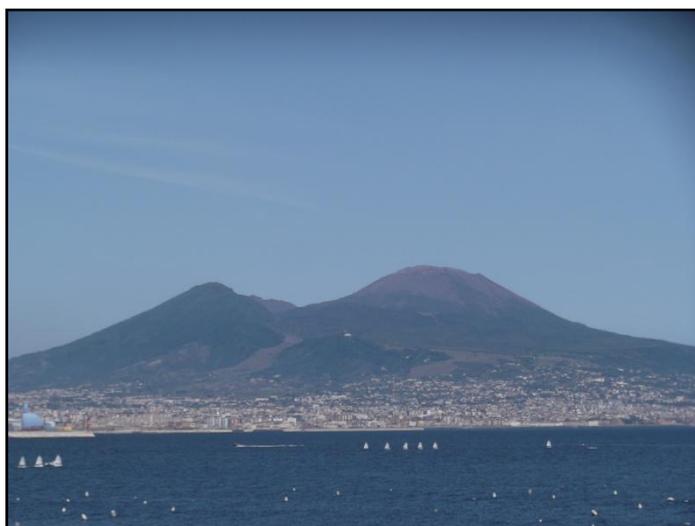
²³ BENJAMIN, W. y LACIS, Asja, *op. cit.*, p. 253.

²⁴ *Ibid.*, p. 254.

Los napolitanos tienen una idiosincrasia autónoma y bien diferenciada respecto al resto de Italia; las dificultades con las que la historia ha castigado a este pueblo han ido conformando su indolencia y picardía y han generado maneras de padecer y gozar, de pelear cada día por sobrevivir. El escándalo es la vida, el alma y la idiosincrasia napolitana, todos gritan por las calles y plazas gesticulando. Todo en Nápoles despierta los sentidos, estimula el espíritu y agudiza el ingenio por ese apetito de vivir desesperado, una mezcla de fatalismo e ironía al mismo tiempo.²⁵

Veamos a continuación cuáles pueden ser los puntos que en cierto modo han ayudado a forjar ese carácter.

El Vesubio, ocupa un rol fuertemente simbólico en el imaginario colectivo. No podemos olvidar que los napolitanos se encuentran bajo la perenne amenaza de un volcán, el más peligroso de Europa, que siempre que se ha despertado ha sembrado muerte y destrucción.



Monte Vesubio, Nápoles, 2012.

²⁵ DE ALARCÓN, Pedro Antonio, *De Madrid a Nápoles: pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, Milán... Viaje de recreo, realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861*, Ediciones Azarbe, Murcia, 2004, p. 631.

El monte Vesubio se encuentra a tan sólo 9 km de la ciudad, su caldera está mitad bajo la epónima bahía y mitad bajo la ciudad y el volcán, es decir, toda la región flota sobre un manto de magma de más de 400 km². Esto es, hablamos de la zona volcánica más densamente poblada del mundo. La sensación de vivir siempre bajo un peligro inminente, una erupción o un terremoto, todo ello forma parte de la *psiche* del napolitano que, rodeado de un sentimiento de angustia perpetua, vive cada día como si del último se tratara viendo a veces cómo el volcán exhala ocasionalmente inquietantes bocanadas de humo. El Vesubio, con la influencia que ejerce sobre los habitantes de esta extraordinaria metrópolis, propicia un genio y temperamento únicos.

El escritor chileno Antonio Skármeta vivió durante unos meses en Nápoles para impregnarse de la vida allí antes de escribir su obra de teatro *Dieciocho quilates*, un himno a la idiosincrasia napolitana. El autor llega a afirmar que *cuando Dios creó el mundo, Nápoles ya estaba allí*. Y añade:

Lo que vi fue un tiempo de teatro. Vi mucho teatro, no solamente en el teatro propiamente dicho, sino también cuando salía a la calle y veía gente hablando, gesticulando, discutiendo, cantando, gritando, que mostraban el histrionismo de Nápoles. Al salir a la calle me recordaba de las películas de Troisi, de Totó, de Petrolini. En todo pude ver la expresividad napolitana, el teatro en la vida diaria, y eso fue fascinante²⁶.

El amor y la muerte se hermanan en esta ciudad que ha conocido innumerables veces el drama del desastre en forma de catástrofe natural (Vesubio). Hablamos de una ciudad que a base de desgracias (continuas

²⁶ Ver MAYORGA, Patricia, "Antonio Skármeta: el gran fabulador", en *Planeta Latinoamérica* [http://www.planetalatinoamerica.com/RivistaOnLine/index.php?option=com_content&view=article&id=434:antonio-skarmeta-el-gran-fabulador-&catid=68:personajes&Itemid=81 consulta on line: 15 de diciembre de 2011].

pestes, cólera y demás epidemias, guerras)²⁷ ha forjado una forma de vida caótica e insegura, con la inconfundible veladura de lo auténtico, que ha creado

ese carácter napolitano para afrontar la vida como si al despertar ese día pudiera ser el último.

Esta porosidad de la que hemos hablado en apartados anteriores, señala también al caos y lo imprevisible de la realidad napolitana, una realidad que se nos presenta como un verdadero laboratorio de sociología experimental, un hormiguero humano moviéndose por recorridos no siempre fácilmente accesibles y avivados por una actividad febril y constante, donde todos se mueven desarticuladamente siguiendo el instinto.

Sacro y profano, grandeza y decadencia, luminismo y barroco, privado y público, pasado y presente, historia y mito; todas estas dicotomías conviven en el mismo alma de la ciudad que se ofrece a múltiples interpretaciones, armada en todo momento de una escenografía teatral. Los napolitanos tienen un talento escénico, una intuición para la improvisación que los hace únicos, producto como sugiere Walter Benjamin de la necesidad. Hay una sabiduría popular en el aire que te embriaga, a la vez que una efusión de naturalidad que mana de cualquier escena.

Otro de los puntos que fuertemente inciden en la conformación del carácter propiamente napolitano es el vivir controlados por un subsistema ilegal mafioso que conocemos con el nombre de Camorra. Como veremos a continuación, cada una de las actividades y reglas que sigue la Camorra tiene una fuerte incidencia sobre los habitantes de los barrios y el modo en que en ellos se desarrolla la vida. Una vida siempre protegida por el silencio.

²⁷ Las plazas de Nápoles albergan preciosos obeliscos en recuerdo de las víctimas de la peste y otras epidemias, tan frecuentes en la historia napolitana. La última gran epidemia, por brote de cólera, se dio en agosto de 1973.

IV. EL MAL ENDÉMICO NAPOLITANO: LA CAMORRA

A continuación y como ya hemos adelantando, vamos a proponer una reflexión a través del análisis de ciertos factores dentro del fenómeno camorrístico, en la medida en que éstos tienen gran incidencia en el devenir de la propia ciudad, alejándola de la concepción europea y adentrándose aún más en ese perplejo caos en que está inmersa. Pero, sobre todo, nos va a servir para poder valorar el peso que ésta tiene y entender realmente la influencia de la Camorra sobre la vida cotidiana napolitana en la que está profundamente arraigada, en todos los niveles.

El mal endémico napolitano, generador de continuos problemas y degradaciones sociales, es este sistema al que conocemos como Camorra. Sin embargo, ¿qué es la Camorra? ¿Cómo se estructura? ¿Cuáles son sus relaciones de poder? ¿Cómo operan dentro de la legalidad? Estas son algunas de las preguntas a las que responderemos de forma breve para no salirnos de los intereses de nuestro trabajo.

La Camorra es la organización mafiosa criminal de la región italiana de Campania, se halla asentada principalmente en la ciudad de Nápoles y sus alrededores. Está constituida con unas leyes y códigos propios y formada por clanes afiliados sin necesidad de consanguineidad, como por el contrario sí ocurre en otros grupos mafiosos como es el caso de la *Cosa Nostra* en Sicilia²⁸.

Podemos afirmar que la Camorra es un sistema estructurado, que supone un importante factor de control y regularización social del área metropolitana y que incide sobre cualquier sector de la sociedad. Para analizar su funcionamiento nos hemos apoyado en la polémica y espléndida narración

²⁸ Para ampliar información acerca de los orígenes históricos de la mafia, así como de sus raíces sociales, códigos y funciones de naturaleza propias de este fenómeno, véase CATANZO, Raimondo, *El delito como empresa: historia social de la mafia*, Ed. Taurus, Madrid, 1992.

que lleva a cabo el joven escritor napolitano Roberto Saviano²⁹. Éste, ha sabido recoger en su obra *Gomorra. Viaje al imperio económico y al sueño de dominio de la Camorra* de 2006, una buena simbiosis entre literatura y periodismo en el que lleva a cabo un análisis inquietante redactado en primera persona.

Respecto a la etimología del término Camorra, no hay un consenso claro, sin embargo, la opinión más acertada es que dicha denominación podría provenir del término español *gamurri* con el que se conocía a los malhechores que se refugiaban en las montañas del Norte de España, quienes se cree llegaron a la península itálica sobre el año 1300.

Actualmente, el término Camorra con el que identificamos a la mafia napolitana es una palabra utilizada por periódicos, jueces, escritores, policías o guionistas pero, en cambio, no por los propios afiliados. Digamos que el término “Sistema” es el que utiliza la propia organización para autodesignarse, porque indica el verdadero mecanismo de existencia o, mejor dicho, subsistencia, del fenómeno camorrístico:

*Sistema, un término que aquí todo el mundo conoce pero que en otros sitios todavía no ha sido descifrado, una referencia desconocida para quien no está al corriente de las dinámicas de poder de la economía criminal. [...] El término con el que se refieren a sí mismos los pertenecientes a un clan es Sistema.*³⁰

El Sistema o Camorra, como nosotros seguiremos denominándolo, siempre ha tenido una estrecha relación con el pueblo, más quizá que la del pueblo con sus gobernantes.

²⁹ Roberto Saviano nace en Nápoles el 22 de septiembre de 1979 y estudió filosofía en la Universidad Federico II de Nápoles. Es colaborador en periódicos internacionales, como por ejemplo *El País* aquí en España, y ha escrito varios artículos, pero su obra de mayor repercusión es *Gomorra*, obra en la que desenmascara todo el mecanismo y entramado de poderes de la Camorra, la que desde la publicación del libro amenaza su vida obligándolo a vivir siempre bajo custodia policial.

³⁰ SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 55.

Nápoles contaba con 60.000 habitantes en el s. XVIII. Una población empobrecida y hambrienta de tal magnitud, apiñada en el estrecho espacio de una sola ciudad, no se podía contener ni política ni policialmente con los medios con que disponía el virrey. La Camorra, en sí de filiación anarquista, era la única fuerza en la que podían confiar los gobernantes. La anarquía sólo podía contrarrestarse por medio de la anarquía, y el crimen reprimirse solo con la ayuda de los criminales. Así se convirtió la Camorra de Nápoles en puntual y conservador sustentador de la sociedad [...]. El pueblo de Nápoles reconocía su poder, y lo prefería al poder de un gobierno corrompido e impotente [...]. La camorra dio a Nápoles una organización con la cual la ciudad se identificaba, hablaban el lenguaje de la calle, su código de honor era el del pueblo de los bajos fondos.³¹

Esta organización cercana al pueblo y sus miserias es actualmente el fiel reflejo del neoliberalismo y la globalización en tanto en cuanto ésta ha entendido como funciona la economía capitalista y sobre todo, ha sabido captar qué estrategia debe adoptar para desarrollarse como lo ha hecho, dentro de ella. Se trata de un sistema sostenido por un entramado empresarial que, saltándose el imperativo categórico kantiano, no escatima en medios para lograr sus fines. Ejemplo de ello lo encontramos en las sucesivas páginas en las que Saviano nos adentra en los negocios a los que se dedica esta organización: desde la industria textil y la especulación urbanística hasta el mercado de la droga, las falsificaciones o la eliminación de residuos y tóxicos. Sus actividades son múltiples y tienen ramificaciones por todo el mundo. Al respecto señala Saviano:

No había sitio donde no hubieran establecidos negocios.³²

Y añade una larga lista de ciudades alrededor del mundo en las que la Camorra opera con negocios relacionados con la moda textil, grandes ciudades

³¹ ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Política y delito*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 123.

³² SAVIANO, R., *op. cit.*, p. 53.

como Berlín, Madrid, Barcelona, Oporto, Viena, Bélgica, Londres, Dublín, Ámsterdam, Dinamarca, Sarajevo y otras tantas al otro lado del mundo como Nueva York, Chicago, Río de Janeiro, etc. A las conocidas tiendas de ropa de estas ciudades llegan copias y falsificaciones de las grandes firmas italianas, que no denunciaban el hecho, pues de algún modo los clanes difundían la marca sin enturbiar la calidad del producto. A ello se añade que estas estructuras empresariales son las mismas que suministraban mano de obra barata en los talleres del sur de Italia donde se confeccionan prácticamente todas las prendas falsificadas de las marcas de lujo como Versace o Prada.

Cada día, en los barrios de la ciudad, los mercados invaden las calles y pequeñas plazas entre los edificios. Allí se venden todo tipo de productos hasta llegar el mediodía y después, cuando el transeúnte vuelve a pasar, se encuentra con una montaña de residuos y cajas apiladas esperando a la noche para ser recogidas y ningún rastro de toda esa actividad frenética de horas antes.



Mercado Monte Santo, Nápoles, 2012.



Mercado Piazza Garibaldi, Nápoles, 2010.

Pasear por los mercados, como el que vemos en la fotografía, cerca del puerto o cerca de la estación de trenes, es ensimismarse con el contrabando de productos que la vista alcanza. Y es que Nápoles es uno de los mayores mercados de Europa para productos de origen dudoso. Desde abrigos de pieles, bolsos, gafas o relojes hasta ordenadores, móviles y la última tecnología, todo expuesto a la venta sin someterse a ningún tipo de control, sin ningún tipo de garantía.

Nápoles es una ciudad pirata y el puerto es su centro neurálgico. Tanto es así que buena parte de los productos que se distribuyen por Europa han pasado antes por el puerto de Nápoles, controlado por la Camorra:

El puerto de Nápoles es el agujero del mapamundi por donde sale lo que se produce en China. [...] Las mercancías tienen una extraña magia, consiguen estar sin que estén, llegar aunque no lleguen nunca, ser caras para el cliente aun siendo de mala calidad.³³

Así pues el puerto es presentado como “un gigantesco y clandestino” almacén donde se trafica con todo y es a través del mismo y su actividad, “tan sigilosa como frenética”, que la mercancía se distribuye a medio mundo. A

³³ *Ibíd.*, p. 16.

juicio de Saviano, el más grande espectáculo de Italia no sería el Coliseo, la torre de Pisa o el *David* de Donatello sino el puerto de Nápoles.

Otro de los productos estrella del puerto es la droga. Así, en los últimos años la Camorra controla la mayor parte de la droga que entra en España, así como también ha establecido relaciones hasta con cárteles los sudamericanos.

*El inmenso supermercado de la droga. De toda, del tipo que sea. No hay estupefaciente que se introduzca en Europa que no pase primero por la plaza de Secondigliano.*³⁴

El barrio periférico de Secondigliano, donde se ubica la película *Gomorra* de Matteo Garrone basada en esta misma obra de Saviano, es el mayor mercado de droga al aire libre, funcionando como un gran engranaje en el que “no hay movimiento de nadie que no desencadene el de otro”³⁵; todos y cada uno de sus actores son piezas, meros peones desempeñando una función. Sin embargo, formar parte de algo, de este sistema, ya es mucho para la vida allí.

Como podemos ver las actividades de esta organización son de muy diversa índole, pero ¿cómo influyen todas estas actividades en la vida cotidiana napolitana?

*Mirase donde mirase, parecía que todo estaba allí. Todo. Tierras, granjas de búfalas, casa de labranza, obras, aparcamientos y queserías, hoteles y restaurantes. Era como una espacie de omnipotencia camorrista: no lograba ver otra cosa que no fuera propiedad suya.*³⁶

Cualquiera de los negocios vinculados a la Camorra genera trabajo como en el caso del urbanismo, de las mercancías o de la venta de droga. En esta actividad:

³⁴ *Ibíd.*, p. 79.

³⁵ *Ibíd.*, p. 77.

³⁶ *Ibíd.*, p. 227.

*Los sueldos se distribuyen semanalmente: cien euros para los vigilantes, quinientos para el coordinador y cajero de una plaza, ochocientos para el camello y mil para el que se ocupa de los almacenes y esconde la droga en casa.*³⁷

Esto incentiva que el fenómeno camorrístico a menudo no se perciba de forma tan nociva sino más bien como un sistema alternativo que ofrece oportunidades, que cuida a los afiliados. Los más jóvenes a menudo tienen fascinación por la Camorra percibiéndola como un fenómeno de desarrollo económico a la par que de protección. Aún cuando un afiliado es detenido, la organización cuida de su familia y le sigue asignando una mensualidad como manutención. En palabras de Saviano:

*La mensualidad es el sueldo que se le da a las mujeres de los afiliados.*³⁸

En una sociedad con precariedad laboral la Camorra surge como una vía para poder sobrevivir, desencadenando la errónea percepción de que la Camorra representa una forma de estado alternativo que ofrece trabajo y cierta seguridad. Errónea en la medida en que la Camorra asfixia al pequeño empresario para lograr acabar con su independencia y que termine trabajando para ellos, controlan a los comerciantes mediante préstamos que garantizan liquidez, y aquellos los prefieren porque el interés es menor que el de los bancos. Por otra parte, quien posee aún su propio negocio debe pagar el *pizzo*³⁹ a cambio de protección por parte del clan, de lo contrario un buen día el negocio puede aparecer calcinado.

Y llegado a este punto, sería lógico preguntarnos, ¿qué papel juega la política en todo esto?

³⁷ *Ibíd.*, p. 77.

³⁸ *Ibíd.*, p. 153.

³⁹ “Pizzo”, pago mensual, trimestral o semestral según se acuerde al clan del barrio donde está ubicado el negocio, a cambio de una supuesta protección.

La política, ha simulado demasiado a menudo no enterarse porque en territorio napolitano, la política es Camorra y la Camorra es política, en la medida en que la ilegalidad ha aprendido a operar dentro de los confines de la legalidad disfrazada, hasta el punto en que:

*Los clanes de la camorra no necesitan a los políticos como les sucede a los grupos mafiosos sicilianos; son los políticos los que tienen una necesidad extrema del sistema.*⁴⁰

Y esto se debe a que las relaciones a menudo no están basadas en la extorsión o intimidación sino en la conveniencia. En esta región en particular, la Camorra ha aceptado al Estado y ha decidido actuar a través de él. Los mismos empresarios que operan dentro de los límites de lo legal necesitan mano de obra a coste muy bajo, y ésta la procura la Camorra, por lo que en cierto modo dependen de ella. En definitiva es una cuestión de intereses mutuos pues:

*El propietario de una fábrica clandestina, casi siempre apoya al político gracias al cual tendrá menos controles sobre su actividad.*⁴¹

En *Gomorra* Saviano demuestra que la ilegalidad se encuentra en la base de lo que aparentemente parece legal. Esto queda muy bien ejemplificado con uno de los temas más polémicos en los últimos años dentro de este territorio: el de la recogida y tratamiento de los residuos a través de empresas con el monopolio completo del ciclo que debería seguir los residuos para ser separados y eliminados, tratando cada uno de una manera adecuada.

Los clanes tienen ventaja en los alquileres de terrenos, si estos no son ya de su propiedad, y en estos terrenos es donde se vierten grandes cantidades de residuos. Por otro lado, la contratación de mano de obra es muy barata pues se sirven de niños, ni siquiera adolescentes, ignorantes del daño para su salud, haciéndoles creer que es la única elección posible para vivir bien

⁴⁰ SAVIANO, R., *op. cit.*, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

y, a menudo, por encima incluso de los adultos. Éstos niños son contratados para conducir camiones con residuos tóxicos que luego serán sepultados bajo la misma tierra de la que salen los productos de los que comen los napolitanos. Ningún pedazo de tierra queda exento y como señala nuevamente Saviano:

*El territorio esta ahogado en basuras.*⁴²



Vico Maiorani, Nápoles, 2010.

Todo esto genera facturación y así lo muestra la situación que refleja el documental *Biùtiful cauntri*⁴³, el cual relata la trágica vida cotidiana que se da en Acerra, una localidad a pocos kilómetros de Nápoles, zona actualmente considerada de emergencia ambiental. No se separa la basura, se descarga por la noche en vertederos sin medidas de seguridad y, cuando los vertederos están abarrotados, simplemente se queman los residuos.

⁴² *Ibid.*, p. 319.

⁴³ Documental de Esmeralda Calabria, Andrea d'Ambrosio y Peppe Ruggiero grabado en 2007 y presentado con muy buena acogida en el Festival de Turín de ese año. El documental pretende denunciar la situación de emergencia de los residuos no eliminados por la Camorra, y que afectan a todo el territorio.

Las dioxinas que provocan esas quemadas flotan en el aire que respiran los napolitanos y en la tierra. Una tierra que produce tomates y demás hortalizas, una tierra en la que pastan los animales de los que luego bebemos su leche y comemos su carne. Toda la vida allí está afectada por las dioxinas que siembran muertes, pero no tantas como las que se le asignan a la Camorra debido a las continuas luchas entre los clanes que la conforman, por venganza, supremacía de poder, control del territorio, etc.⁴⁴ La ley de la Camorra, como la del mercado, debe imponerse en muchas ocasiones a sangre y fuego:

*La Campania es el territorio con más asesinatos de Italia, y ocupa uno de los primeros puestos del mundo.*⁴⁵

Roberto Saviano presenció por primera vez un asesinato a la edad de 12 años y afirma:

*Tres mil seiscientos muertos desde que nací.*⁴⁶

Han sido casi diez mil más que las contabilizadas en el Estrecho de Gaza, más que el número de víctimas causadas por el terrorismo de ETA y el IRA. Así pues, la muerte fue y sigue siendo también una constante en esta ciudad italiana

Roberto Saviano como buen conocedor de su tierra nos dice con frialdad y amargura en sus palabras:

*He nacido en tierra de Camorra, en el lugar por más muertos por asesinato de Europa, el territorio donde la crueldad se haya ligada a los negocios, donde nada tiene valor si no genera poder, donde todo tiene el sabor de una batalla final.*⁴⁷

⁴⁴ "Faida" es el término con el que en dialecto napolitano se denomina a las luchas entre diferentes clanes por cuestiones de poder y venganza.

⁴⁵ SAVIANO, R., *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 324.

Son muchos los que comparten las palabras y angustias del napolitano, y que conocen tanto como él su ciudad, hasta el punto de reconocer que en su ciudad:

*No hay nada oculto. Todo parece claro, evidente, cosido a la piel de lo cotidiano.*⁴⁸

Sin embargo, pese a que todos conocen estas dinámicas de poder con las que conviven en su cotidianeidad, no todos alzarían la voz como lo ha hecho este autor. Probablemente por afinidad al sistema mafioso, por miedo a éste, por resignación... ¡Qué importa la razón! Todo se reduce a la ley del silencio.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 91.

V. NÁPOLES: MUROS QUE HABLAN

V.1. El arte urbano napolitano: crítico, social y ético.

Imagina una ciudad en la que el graffiti no es ilegal, una ciudad en la que todo el mundo puede pintar donde quiera. Donde cada calle está inundada con millones de colores y pequeñas frases. Donde esperar el autobús nunca ha sido aburrido. Una ciudad viva que pertenece a todos, no solo al estado y a los dueños de grandes negocios. Imagina una ciudad así y no te acerques demasiado a la pared, está recién pintada.

Banksy

Las paredes son la impronta de los pueblos.
Rodolfo Walsh

Hasta ahora hemos visto cómo es la ciudad de Nápoles, cómo se mueve y cómo vive. Sin embargo, lo que a partir de este momento planteamos es ver cómo es la relación de esa ciudad con un arte urbano que sus paredes acogen masivamente como telón de fondo.

La ciudad, sea Nápoles o cualquier otra, la entendemos como expresión del ser humano, del sujeto, de la colectividad que la habita, construye y transforma, haciendo de ella un escenario en el que las personas son protagonistas. La ciudad es el soporte espacial donde quienes viven en ella generan significaciones diversas. Dentro de este espacio urbano se dan continuas transformaciones y acontecimientos que evidencian una capacidad de cambio y continuo devenir para, poco a poco, convertirse en un espacio de conciencia social. En sus espacios públicos es donde se desarrollan la mayor parte de las actividades cotidianas y donde se recogen las referencias de las formas de habitar y los sistemas simbólicos.

Siguiendo la línea del investigador y filósofo Armando Silva, la definición de urbano va más allá de la ciudad en sí, pues se trata de comprender algo más abstracto que tiene que ver con el uso y la interiorización de los espacios y

vivencias por parte de la ciudadanía, dentro de una intercomunicación social. Pero ¿qué podemos deducir de esto? Podemos afirmar por ello que la ciudad es un espacio que genera lenguaje y este lenguaje posee una fuerte carga visual, en la medida en que vivimos en una cultura posmoderna que privilegia cada vez más la imagen⁴⁹.

En el caso de Nápoles, en esos lugares de uso cotidiano que son las calles, en los muros y paredes del espacio público, es donde se materializan sus grandes contradicciones y problemas. Y ello, a través de su arte urbano:

*La calle es un lenguaje que se dice a sí mismo, lo que ahí ocurra no tiene siempre un sentido que trascienda más allá de esa circunstancia, su significado está vuelto hacia adentro... hacia el anonimato, que es el lugar de todos y de nadie [...] las calles se constituyen a partir de residuos, pedazos de vidas, que ni siquiera son historias, apenas intenciones y deseos desaparecidos en el abandono que siempre es la muerte.*⁵⁰

Las calles son el pulso vital, las arterias de nuestras ciudades que sufren una transformación social a través del uso de sus muros o paredes, los cuales son verdaderos barómetros del pasado y el presente. A través de ellos podemos hacer un rastreo de la antropología urbana de la ciudad y así, entre la decadencia ontológica de los muros napolitanos, encontrar un espacio de expresión donde los discursos están vinculados al imaginario colectivo y al sentimiento de pertenencia de los que habitan esta urbe.

⁴⁹ Véase SILVA, Armando, *Imaginarios urbanos*, Grupo TM, Tercer Mundo Editorial, Bogotá, 2000. La teoría de los imaginarios urbanos trata de explorar las condiciones perceptivas y cognitivas que caracterizan la vida urbana en las sociedades contemporáneas.

⁵⁰ SANFUENTES, Francisco, "Poéticas de la intemperie y la inanición del sentido", en AA.VV. (Francisco Sanfuentes, ed.), *Estéticas de la intemperie: lectura y acción en el espacio público*, Ed. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009, p. 252-253.

Las paredes parecen ser también un buen lugar para observar el estado de ánimo colectivo. Sin perder de vista que los que pintan no representan a todos los sectores ni a todas las edades son depositarios de ansiedades locales, de miedos, de fantasías, de ilusiones y desilusiones que ellos se encargan de “alcahuetear” públicamente.⁵¹

Por tanto, el espacio público napolitano como escenario de prácticas sociales juega un doble papel fundamental en la comunicación de los ciudadanos, dotando de importancia a aquellas expresiones o signos artísticos que sin dejar de estar enmarcados en el fluir de lo cotidiano, siendo simulacros, integran el espacio en la obra y asignan un rol participativo al ciudadano transeúnte increpándolo.

Se produce de este modo en el espacio público una comunicación inmediata, más directa y espontánea, y se considera como una posible alternativa: la expresión en las calles, sobre las paredes. Y es que la pared o el muro de un edificio no es una simple superficie que puede servirnos para separar o unir espacios, sino que éste está dotado de profundidad en el sentido de que son portadoras de memoria potencial. Los muros, más allá de sólo delimitar el espacio, lo articulan.

⁵¹ MAZZILLI, Román, *Graffiti: las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Edición del autor, Buenos Aires, 2009, p. 15.



Muro desconchado en un palazzo de Nápoles, 2012.

Los muros desconchados son el soporte, es ahí donde se desarrolla la intervención urbana en esta ciudad, superponiéndose expresiones emergentes que apelan constantemente a los sentidos del receptor. Todas esas intervenciones, como veremos, son expresiones que se sirven de paredes y muros para comunicar a sus habitantes, a través de un mensaje visual, y/o verbo-icónico, aquellas voces que han sido silenciadas.

Esto nos suscita una serie de interrogaciones tales como, ¿qué función desempeña el arte en las sociedades actuales? ¿Puede ser el arte urbano dentro de una dimensión pública un agente de cambio social en esta ciudad en particular? ¿Podría provocar cambios en la percepción y conciencia del ciudadano sobre su entorno?

El arte urbano que nace fuera de los circuitos institucionales podría perfectamente encauzarse hacia esa dirección en la medida en que, si bien es cierto que este tipo de intervenciones antes parecían una anomalía, en la actualidad se han ido convirtiendo en una forma de análisis crítico que otorga así al arte una triple funcionalidad dentro del espacio público: crítica, social y ética.

A continuación atenderemos a las intervenciones que elegimos como nuestro principal referente artístico, una serie de trabajos de Ernest Pignon-Ernest realizados en Nápoles entre 1988 y 1995, para por último recoger esa fuerte presencia visual de *stencils* de artistas urbanos sobre las paredes y muros que custodian esta ciudad.

V.2. Ernest Pignon-Ernest: *Naples, La peau des murs*

Comenzaremos presentando a nuestro principal referente artístico, el artista francés Ernest Pignon-Ernest, quien añade su nombre tras su apellido para evitar confusión con el también artista francés de su mismo nombre.

Ernest Pignon-Ernest nace en Niza en 1942. Pertenece a una familia de clase obrera y la edad de dieciséis años ingresa como ayudante de arquitectura en su propia ciudad natal. Paralelamente y sin instrucción alguna se inicia en la pintura en un taller particular que consigue prestado. En 1963 logra realizar él mismo unos planos de arquitectura con los que conseguirá más independencia económica, la cual aprovechará para pintar hasta que se ve obligado a irse a Argelia a realizar el servicio militar. A su regreso, viaja por España e Italia antes de volver a Francia, donde alquila un local para dedicarse por entero a pintar y dibujar, primero en Avignon y posteriormente en París, donde actualmente vive y desarrolla su obra.

Curiosamente es un artista para muchos desconocido, sin embargo la figura de Ernest Pignon-Ernest es un referente sustancial para el comienzo de la práctica artística en el espacio público francés a finales de los años setenta, así como actualmente, cuando podemos vincular fácilmente sus trabajos a la práctica de Banksy, el famoso graffitero británico. En todo caso, este artista nos ha cautivado por la sencilla estrategia de inserción de su obra en el espacio público, claramente vinculada al arte efímero y a la técnica más emblemática del arte urbano.

Para conocer los orígenes de Ernest Pignon-Ernest respecto a la práctica artística debemos remontarnos al momento en el que decide dejar a un lado la pintura sobre lienzo con la que pretendía ganarse la vida. Esa era la intención con la que inicialmente llegó a Provenza, a un pequeño pueblo cercano a Avignon. Estando allí descubre, a pocos kilómetros, que el gobierno francés guardaba armas de defensa, en concreto misiles nucleares cien veces más potentes que las bombas arrojadas sobre Hiroshima y Nagashaki en 1945.

Intenta pintar esta escena sobre un cuadro, cuando advierte que en este no puede captar esa relación con la potencia de muerte que allí se daba, y es entonces cuando decide que la obra cobra más sentido cuando se embriaga del ambiente del sitio en cuestión. Esto es, la obra debía ser plasmada cerca del mismo lugar donde estaban esos misiles, asumiendo la denuncia pública de su presencia.

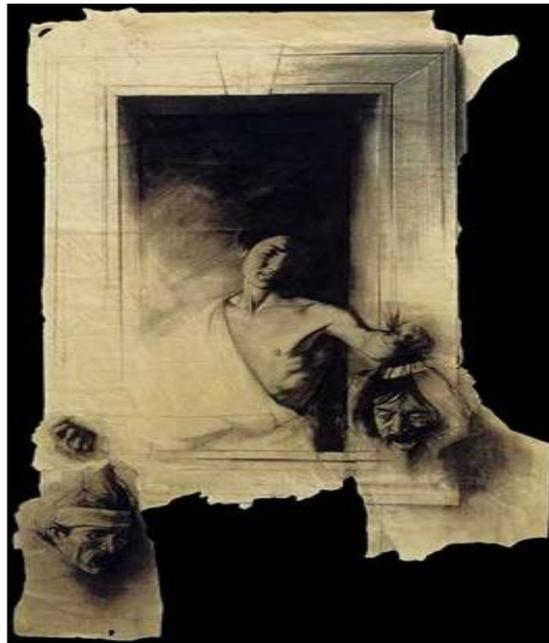
Para ello se sirvió de una imagen extraída de una conocida fotografía tomada en Hiroshima: la silueta de una sombra grabada sobre la pared de lo que segundos antes de caer la bomba fue una persona. Esta silueta sirvió al pintor como un fantasma del peligro nuclear, recortándola y encolándola repetidas veces sobre las calles y lugares más próximos al almacén de misiles. De esta manera pretendía estigmatizar el lugar y llamar la atención sobre el hecho.

Desde 1971, Ernest Pignon-Ernest ha trabajado su vocación urbana trasladando el arte mural hacia ese espacio público que es la calle, más allá de ella la ciudad es entendida como una gran galería. Esto plantea dejar atrás la pintura mural y su entorno más inmediato para abrirse al dinamismo y trama urbana que ofrece la ciudad. Y así lo entenderá Pignon-Ernest a través distintas intervenciones en distintas ciudades, entre las que destacan: intervención *in situ* en el plateau d'Albion (1966); Centenario de la Comuna de París, París (1971); *Sobre el Aborto*, París, Niza y Tours (1975); *Expulsiones*, París (1979); *Los Aborígenes*, Jardín des Plantes, París (1984); *La peau des Murs* (Nápoles I, II, III, IV), Nápoles (1988-1995); *Tras el cristal* (siluetas pintadas en cabinas telefónicas), París y Lyon (1996); Soweto-Warwick-

Durban, África (2002); *Memoria de la Guerra de Argelia. Recorrido Maurice Audin*, Argelia (2003);

El artista ha trasladado a esa galería urbana desde ciertos héroes del imaginario colectivo occidental como David y Goliat, Prometeo o el mismísimo Jesucristo, hasta personajes de la escena contemporánea como Neruda, Pasolini o Rimbaud, entre otros. Pero su proyecto recoge ya desde sus orígenes un claro compromiso social y políticamente reivindicativo en tanto que apunta a temas como, por ejemplo, el *Apartheid* en Sudáfrica.

Respecto a su método de trabajo, podemos decir que Ernest Pignon-Ernest responde con el dibujo, siempre a tamaño natural, como medio de expresión y se sirve de la serigrafía como agente multiplicador de la imagen. De formación clásica y muy diestro en el manejo de la figura, el dibujo a mano le permite al artista francés toda la flexibilidad para adaptar la obra al espacio elegido previamente. Sus obras son dibujos a la piedra sobre el fino papel de periódico sin impresión, en blanco, que después reproduce y pega directamente en las paredes.



Dibujo a la piedra sobre papel de periódico sin impresión.

La elección del papel de periódico como material de trabajo se debe a su bajo coste pero, sobre todo por la capacidad de adhesión que éste presenta sobre la superficie en la que se pega como los muros, aunque si bien es cierto que es el soporte más utilizado por esta artista también ha propuesto espacios diferentes como columnas, suelo o cabinas telefónicas, entre otras piezas del mobiliario urbano.

A través de sus dibujos, el artista francés se sirve de una visión crítica de la realidad como material a través del cual trazar un discurso poético, por medio de una imagen, que se inscribe en un espacio determinado:

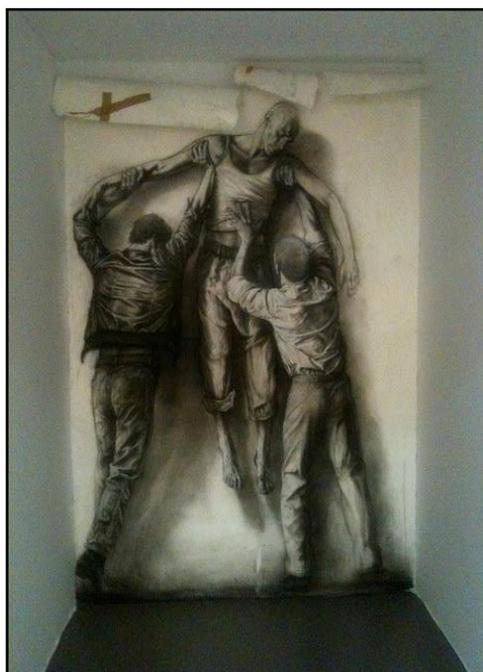
Siempre hay señales enterradas de signos que han cumplido una función. Hago el dibujo, posteriormente el escenario – con la intención de exhumar, de reactivar y darle nuevos significados a esos vestigios que se encuentran probablemente entre el pasado y el presente de los lugares mediante la mezcla de sensaciones que provocan hoy en día, los rastros de un contexto pasado.⁵²

A través de la elección de los materiales y del género mural, el artista ha determinado la estrategia con que inscribe sus obras en el espacio público. La fuerza de sus intervenciones reposa sobre los vínculos simbólicos que crea la obra en un lugar, enriqueciéndolo emocionalmente.

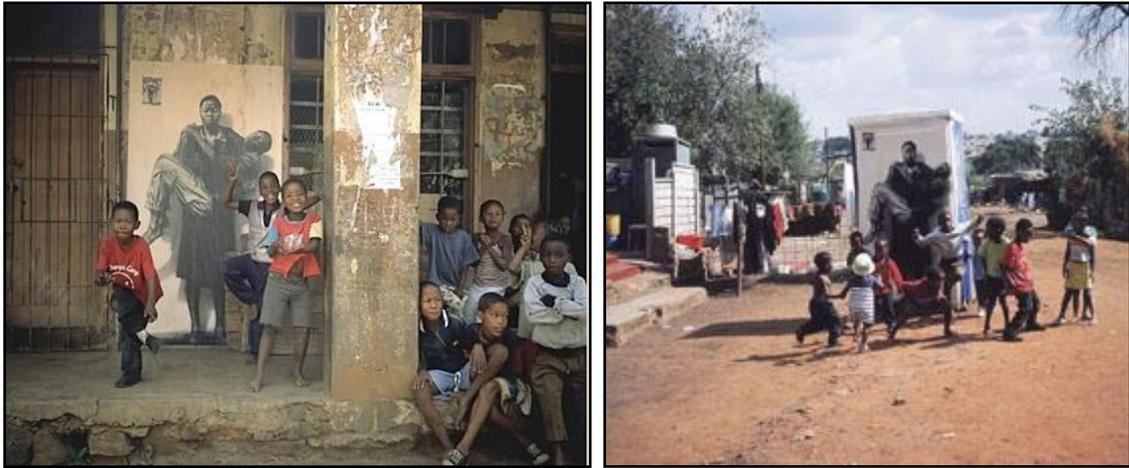
⁵² Recogido en la monografía BÄRTSCHI, Guy y SALOMON, Jean-Marc, *Ernest Pignon-Ernest* [con textos de André Velter, Jean Rouaud y Marie-José Mondzain], Ed. Bärtschi-Salomon, Ginebra, 2007, p. 147.



Les cabines, Lyon, Francia, 1997-1999.



Parcours Jean Genet, Brest, Francia, 2006.



Soweto, Sudáfrica, 2002.

Estos han sido algunos ejemplos de su obra y cómo trabaja con ella sobre el espacio para el que ha sido realizada. Sin embargo, el proyecto de Ernest Pignon-Ernest que más suscita nuestro interés y sobre el cual vamos a situarnos a continuación es el desarrollado en la ciudad de Nápoles en un periodo que abarca desde 1988 a 1995, *Naples: La Peau des Murs*⁵³.

*Ernest Pignon-Ernest ha elegido una ciudad en caos. La de trama más cerrada en esplendores y ultrajes. De altas leyendas. De bajos instintos [...]. Él le restituyó lo eterno a lo precario, lo religioso a lo profano, lo inestimable a lo indigente y Nápoles se encontró frente al espejo de sus huellas, de sus creencias, sin edades, de sus alegorías.*⁵⁴

De este modo comienza André Velter un largo poema sobre las intervenciones de Pignon-Ernest en la ciudad *parthenopea*. Nuestro artista estaba convencido que en Nápoles la historia no se diluía, sino que en vez de eso se superponía como capas de estratos de diversas culturas. Admirando toda esta riqueza cultural, pasea por las estrechas calles napolitanas entre

⁵³ Ver <http://www.pignon-ernest.com/p/naples.htm>.

⁵⁴ VELTER, André, *Ernest Pignon-Ernest: Napoli, lavori in corso*, Art Bärtschi, Ginebra, 1993, p. 4.

majestuosos y decadentes *palazzi* de siglos pasados; tomando notas, esbozando y estudiando el espacio, buscando en cierto modo una guía de lectura de todas aquellas historias que han configurado esta ciudad y sus particularidades culturales. Es en este espacio donde Ernest Pignon-Ernest recordará que este fue el lugar donde, según la mitología, Eneas entrará en el reino de Hades, donde Agripina o el propio Caravaggio fueron asesinados, o donde Virgilio llegó a situar las puertas del infierno. Un espacio siempre observado por el gran guardián dormido, el Vesubio, responsable de grandes desastres históricos como la erupción que asoló Pompeya y Herculano.

De ahí, que tome como tema conductor de su proyecto una constante simbólica, la muerte, muy en concordancia tanto con esos episodios dramáticos como las innumerables epidemias que han asolado la ciudad como brotes de cólera o peste que perduraron hasta inicios del s. XX. A esto podríamos añadir, la masificación de símbolos de muerte con la que la ciudad se decora, sobre todo mediante la invasión en las calles y patios, de fotografías de seres queridos fallecidos en altares iluminados, la mayoría víctimas de la Camorra. En definitiva, la ciudad tiene una relación trágica y, a su vez, hasta irónica, con la muerte.

Por otro lado y como contrapunto a esa atmósfera de muerte, Ernest Pignon-Ernest se sirve especialmente de la imagen femenina de la Madonna, tratando de imprimir dentro de esta tragedia un gesto de esperanza. Y emplea para ello, como referencia para su trabajo, la obra de Caravaggio y otros pintores que presentes en la ciudad en los que encuentra reunidas la tradición pictórica europea y local, las historias, las calles y las costumbres de Nápoles y de la esencia mediterránea.

Estos elementos servirán como punto de partida de la serie *La peau des murs*, compuesta por varias intervenciones a lo largo de siete años, en cuatro etapas⁵⁵, y que suma treinta y un dibujos originales en diferentes formatos y siempre con la técnica característica de la piedra negra, reproducciones

⁵⁵ Conjunto Nápoles I (1988), Conjunto Nápoles II (1990), Conjunto Nápoles III (1993) y Conjunto Nápoles IV (1995).

serigráficas de los originales junto con varias series de obra gráfica también en serigrafía (algunas realizadas a posteriori, incluso en la actualidad), a lo que hay que añadir decenas de intervenciones murales documentadas en las que Ernest Pignon-Ernest pegó en otras tantas paredes los dibujos originales o las reproducciones serigráficas sobre papel de periódico, completando así sus dibujos (concebidos a propósito para cada uno de esos emplazamientos, su disposición y su luz) y otorgando a la obra final un sentido específico en relación al entorno, sus particularidades y su historia.

Todo este cuidado formal se acompaña de un ambicioso discurso teórico, en el centro del cual está la idea de la imagen intrusa como vértice de un mecanismo que acaba confiriendo al entorno físico las cualidades de una imagen. Pignon-Ernest dice entender el escenario urbano en términos escultóricos, y se refiere a sus intervenciones como ready-mades.⁵⁶

Dejando a un lado la referencia a Duchamp —no obstante, suponemos que Pignon-Ernest entiende la incorporación de sus dibujos al muro como una “asistencia” a ese espacio ya existente, ya hecho, que completa o subraya algo de su sentido, quizás recóndito o sólo silenciado—, resulta muy oportuna esa idea de “imágenes intrusas” que aparecen en el centro histórico de Nápoles, tan particular como hemos intentado describir, y que de forma peculiar al tiempo que evidente se inspiran en la muerte, su hecho y sus ritos, tanto por la representación en sí de los cuerpos yacientes como por estar éstos dotados y rodeados de la materia poética y semántica que se imprime en las intervenciones.

⁵⁶ Véase el blog *Urbanario. Estudio de arte urbano* [<http://urbanario.es/archives/177> consulta on line: 20 de mayo de 2011].

Le soupirail (1990)

La obra *Le soupirail* la realizó precisamente en el periodo de Semana Santa, pues el artista no únicamente busca tener en cuenta el lugar sino también el momento. Encontrar una imagen de muerte en el contexto de la Semana Santa influye sobre la percepción de la imagen, más todavía si pensamos en cómo ésta se desarrolla en Nápoles.



Ernest Pignon-Ernest, *Le soupirail (El respiradero)*, de la série *La peau des murs*, Nápoles, 1990. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

Esta intervención está inspirada en la figura central de la parte baja del *San Gennaro* de Luca Giordano, cuadro en el que el santo está realizando el milagro de parar la peste intercediendo por la ciudad de Nápoles. Pignon-Ernest instalará la obra a ras del suelo, simulando que el cuerpo sale de una ventana o umbral de ultratumba, cayendo por el respiradero de los bajos de un edificio. Esta altura elegida para situar la obra, que no se sirve sólo de la línea horizontal sino que simultáneamente se apoya en el espacio vertical del muro, provoca un efecto visual en el que la mano parece reposar directamente sobre

el basalto del suelo, lo que da un mayor realismo y fuerza dramática verosímil a la figura.



Luca Giordano, *San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste*, 1656. Galleria nazionale di Capodimonte, Nápoles.

La obra fue plasmada sobre los muros del Palazzo di San Severo, que acoge en su capilla anexa, por una parte, la escultura del *Cristo Velatto* (1753) de Giuseppe Sammartino y, por otra, el enigma que envuelve a *Le Machine Anatomiche* (1760), dos cuerpos descarnados que gracias a un supuesto experimento alquímico —llevado a cabo, según la leyenda, por Raimondo di Sangro, Príncipe de San Severo, y un anatomista de Palermo llamado Giuseppe Salerno— han permanecido con todo el sistema intravenoso fijado al esqueleto.



Macchine anatomiche, 1760

Esto justificaría esa gran carga dramática que se desprende de esos muros, sobre los que encolando una imagen, que alude a situaciones en las que la muerte ha desbordado la vida; se crea tal interacción que la obra De Pignon-Ernest se llena de sentido y acaba mostrando sus más dramáticas veladuras.

Para el artista francés la obra se configura en relación con el lugar, el dibujo y el momento en sí creando una ósmosis con la ciudad, la mirada y la emoción del espectador capaz de descubrir (quizás de soslayo y no sin sorpresa al caminar por la acera) esta figura atemporal que se desparrama hacia fuera de uno de los edificios emblemáticos de Nápoles.

David et Goliath d'après Caravage (1988)



Ernest Pignon-Ernest, *David et Goliath d'après Caravage (David y Goliat después de Caravaggio)*, de la serie *La peau des murs*, Nápoles, 1988. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

La imagen es fundadora.

El adolescente que, en el extremo del brazo, tiene las cabezas de los dos gigantes a los que acaba de decapitar con un sable, se llama Ernest Pignon-Ernest. Dos cabezas de Goliath. Goliath I y Goliath II: Pier Paolo Pasolini y Michelangelo Merisi conocido como Caravaggio. Un pintor, un cineasta, dos hombres que en el furor de su tiempo tomaron partido por el pueblo. Dos artistas con los cuales Ernest Pignon-Ernest, nuevo David, debía medirse para templar sus propias armas de dibujante y de poeta en el combate que libra sobre las paredes de las ciudades, lápiz en mano.

Estas cabezas cortadas no son ningún trofeo de caza. Pesan el peso del pasado, hablan de la necesidad de conocerlo, de darlo a conocer con riesgo de cortar por lo sano de un trazo y librarse de él. Esas dos cabezas son dos planetas de una galaxia donde giran también las de Antonin Artaud, otro dibujante de cabezas cortadas, de Rimbaud, de Maïakovski, de Maurice Audin, de los asesinados anónimos de la Historia, de los muertos con las caras laceradas que de repente nos frecuentan, surgiendo en la esquina de una calle, bajo un balcón, al nivel de un respiradero o en el hueco de una piedra.

Si es un hombre de corazón, Ernest Pignon-Ernest es primero un hombre de cabeza. Y tomar estas dos cabezas como estandarte es mágicamente recibir en herencia el alma y la fuerza de estos dos maestros, de esos dos hermanos que lo sostienen y le inspiran. Como Pasolini, como Caravaggio, Ernest Pignon-Ernest nos pone los ojos frente a los agujeros para que ninguno pueda esconderse, decir yo no sabía, no había visto nada.

Es políticamente como él dibuja el mundo.

El cara a cara no es en su caso una figura retórica, una vana dialéctica. Su dibujo organiza siempre una verdadera confrontación con el otro. Un otro que no parpadea, no se vuelve, interroga e interroga de nuevo. Un otro que se llama el pueblo en su infinito de miradas.

Béatrix Beck escribía: "Cuello cortado corre siempre."

¡Corre, Ernest Pignon-Ernest!

Pinta, dibuja, corre, y el Viejo Mundo va detrás tuyo.⁵⁷

⁵⁷ MORDILLAT, Gérard, "Cous coupés", en AA.VV., Ernest Pignon-Ernest. Face aux Murs, Delpire Editeur, París, 2010, p. 84.

Ernest Pignon-Ernest se sirvió del supuesto autorretrato que hizo de sí mismo Caravaggio en una de sus últimas obras, la versión de 1610 sobre el tema de David y Goliat, para añadirle a un David en la composición, prendida en su mano derecha, la cabeza también cercenada de Pier Paolo Pasolini junto a la de Goliat-Caravaggio, en su mano izquierda, creando así un paralelismo entre ambos personajes, pues uno en pintura y el otro a través del cine, parecen entender aquellos grandes ritos sacros, más que como eventos excepcionales, como experiencias vividas en el marco de lo cotidiano, inscribiéndose en el día a día de la gente.



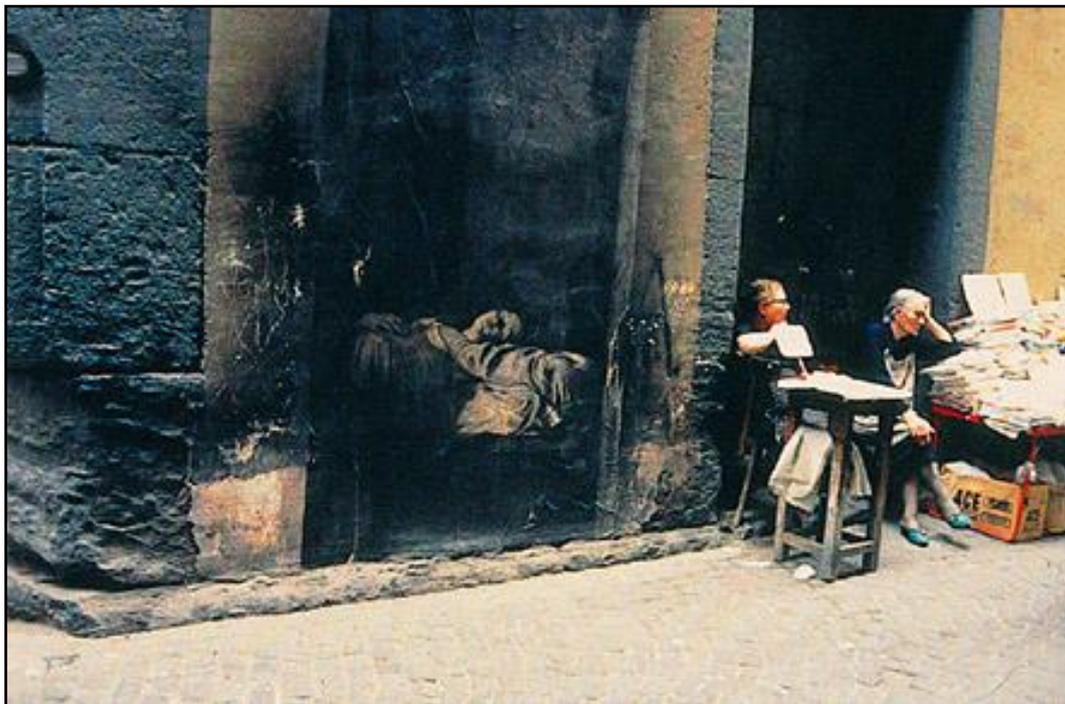
Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, 1610.

El joven David de Pignon-Ernest se asoma a una ventana figurada sobre el muro en su dibujo y muestra al transeúnte ambas cabezas como trofeos. ¿De qué? O quizás sólo saca a relucir de nuevo hechos silenciados.

Caravaggio, al parecer un personaje controvertido y “peligroso” en la época, asesinó supuestamente en 1606 con su espada a un hombre en Nápoles, poco después sufrió él mismo un intento de asesinato y, por eso, herido y desfigurado, debió exiliarse a Roma en busca del perdón papal, donde muere en extrañas circunstancias. Por su parte, Pasolini, escritor y cineasta de reconocido prestigio internacional, murió asesinado igualmente en extrañas circunstancias el 2 de noviembre de 1975, poco después del estreno de su película *Salò o los 120 días de Sodoma* y de haber recibido numerosas amenazas de muerte, altamente cuestionado por sus ideas, su obra y su homosexualidad (la misma que le valió su expulsión del Partido Comunista al que se afilió tras finalizar la Segunda Guerra Mundial).

El juego del recorte irregular y el aspecto despedazado de los contornos exteriores acusan el grafismo que se desprende con fuerza de la tela inmaculada. Además, la convivencia con la foto referencial pone en oposición la irregularidad de los contornos del papel. Este rectángulo perfecto se lee como un inserto, la imagen de una memoria, una reminiscencia furtiva del dibujo de origen, un guiño doble por parte del artista.

La mort de la Vierge (1990)



Ernest Pignon-Ernest, *La mort de la Vierge (La muerte de la Virgen)*, de la serie *La peau des murs*, Nápoles, 1990. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

En otra de sus obras, *La mort de la Vierge*, podemos apreciar la familiaridad y la estrecha relación que existía entre Nápoles y la pintura de Caravaggio y que sirve de coartada a Pignon-Ernest para seguir desarrollando su proyecto de intervenciones citando sus lienzos de forma especial.

Justamente en el caso de esta obra que el artista francés decide situar cerca de un puestecito donde a menudo estaban sentadas dos señoras, pensando en la posibilidad de servirse de la presencia de éstas para reproducir mejor la escena que aparece en el cuadro original.

Cuando trabaja sobre el muro, como en este caso, Ernest-Pignon no encola más de un personaje en la escena, ya que de lo contrario estaría creando un espacio demasiado profundo. Hecho que no busca con su práctica

artística. No obstante, entiende que estas dos señoras reales y siempre en la puerta de su casa pueden jugar ese papel plásticamente.



Caravaggio, *Muerte de la Virgen*, 1606.
Óleo sobre lienzo, 369 x 245 cm. Museo del Louvre, París.

Ernest Pigno- Ernest, que como bien sabemos estudia el lugar donde va a situar su intervención, elige ese fondo negro que presenta el muro entre ambos pilares, quizás para crear la sensación de ver a través de una ventana el interior de la oscura habitación de donde aparece la figura de la Virgen. De nuevo el paso del exterior hacia el interior que revela algo, de nuevo la porosidad.

Les epidémies (1990)

En otra de sus intervenciones, *Les epidémies*, la imagen muestra a un hombre anónimo que entrando por una puerta mimetizada con la pared lleva otro cuerpo desnudo y sin identidad a sus espaldas, dejando una atmósfera de tragedia que recuerda además escenas de los martirios de santos o cuadros descarnados como los de Ribera.



Ernest Pignon-Ernest, *Les epidémies (Las epidemias)*, de la serie *La peau des murs*, Nápoles, 1990. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

Se trata de dos seres cuyas fisonomías se funden en un viaje que parece dirigirse hacia la oscuridad. La intervención de Pignon-Ernest abre una puerta inexistente en el muro y es a través de ellas que ambas figuras parecen escapar, esconderse de la calle. Este trabajo rememora ciertas pinturas napolitanas que narran grandes epidemias como la peste, sin embargo, tratando de llevarlo a un plano más actual, la intención del artista no es recordar estas epidemias sino actualizarlas en tanto en cuanto siguen existiendo epidemias en nuestros días, como por ejemplo el SIDA.

Donna con lenzuolo (1990)



Ernest Pignon-Ernest, Donna con lenzuolo, de la serie La peau des murs, Nápoles, 1990. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

Como contrapartida a las imágenes anteriores, donde la muerte de forma más explícita era la protagonista, en esta obra sin embargo el artista parece ofrecer al espectador una escena de calidez doméstica, cotidiana, pese a que si lo analizamos bien esta sábana o paño que podría bien servir para amortajar a un difunto. No obstante, se crea una ambigüedad por el rostro y actitud discreta y sensual de la joven.

Nuevamente, como hemos señalado en el caso de *Le soupirail*, el papel excede la vertical del muro y se pega también en el suelo, de manera que la imagen de la sábana se incorpora al espacio más allá de su representación, se introduce en él para invadir la acera como si en ese muro de la via *Pallonetto* di *Santa Chiara* se abriera de nuevo una puerta (como en *Les epidèmies*) que dejara entrever a esa mujer sacudiendo en la calle la sábana, un mantel... o un lienzo.

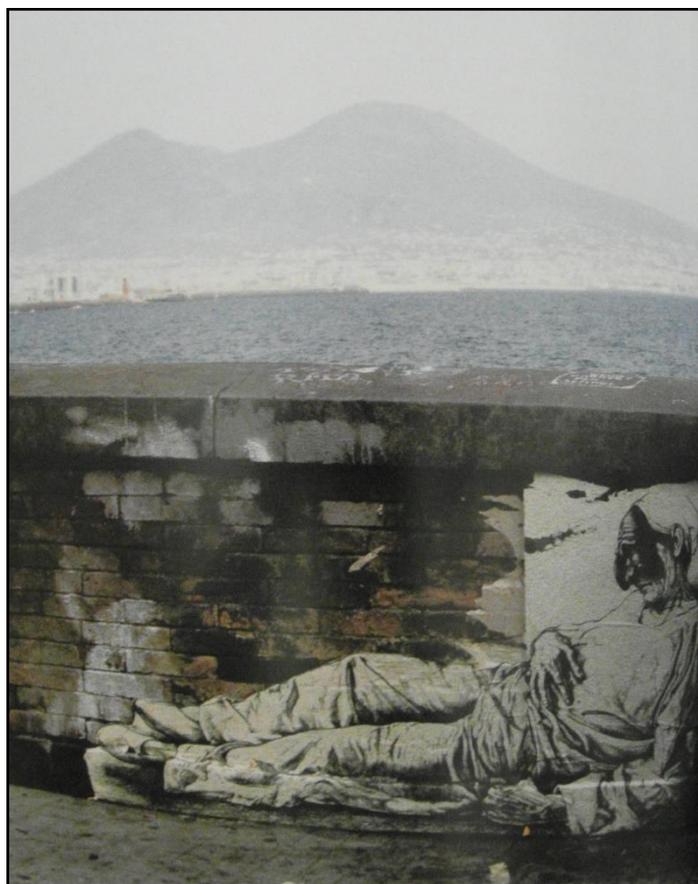
Citando las historias bíblicas de la Verónica y su pañuelo o la Sábana Santa, Pignon-Ernest se apropiará en distintas obras e intervenciones (por ejemplo en las dedicadas a Pasolini en 1980) de esta idea muy extendida en la pintura del Barroco por la que un personaje sujeta una tela donde se representa algo o cuyo vuelo completa y equilibra la composición. En todo caso, aquí el lienzo aparece en blanco, vacío...

De esta pieza se pegaron 80 ejemplares serigrafiados en distintos lugares de la ciudad de Nápoles, adaptando el dibujo original de la escena a las particularidades del entorno.



Ernest Pignon-Ernest, Donna con lenzuolo, 1990 (instalación en otro emplazamiento: Via Tribunali, Nápoles).

Pulcinella (1993)



Ernest Pignon-Ernest, Pulcinella, de la serie La peau des murs, Nápoles, 1993. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

Aunque de orígenes más antiguos todavía, Pulcinella (Pullecenella en napolitano o Polichinela en castellano) irrumpe con fuerza en la escena napolitana en el s. XVI y desde allí se extiende por toda Europa, especialmente por Francia y España donde se convierte en un personaje central de la comedia burlesca en el s. XVII.

Esta figura representa al principal personaje de la pantomima y comedia napolitanas por su condición de pícaro, cínico y lascivo, vagando por las calles de Nápoles vestido de blanco, con un gorro puntiagudo y una máscara con una prominente nariz. Pulcinella planteará en sus distintas apariciones teatrales

toda una filosofía de vida en la medida en que convierte la vida en un teatro donde hay que actuar y ponerse una máscara ante las adversidades que nos acontecen, como bien ha aprendido a hacer el pueblo napolitano; un personaje que pondrá ironía a las más terribles situaciones esperando un aplauso que le haga recordar que aún sigue vivo.

Pulcinella parece descansar, quizás morir bajo la fuerte presencia del Vesubio, cerca del mar. Puede que sea una imagen de derrota después de dar tantos garrotazos y mandobles a quienes no pensaban como él...

Como es otros muchos casos, la obra de Pignon-Ernest se ramifica en distintas propuestas, como sucede también en este caso de *Pulcinella*, que ha dado pie a instalaciones como esta en el Institut Française de Nápoles donde se compone otra escena en el hueco de una escalera y se acompaña al personaje de otros fragmentos dibujados (una sandía abierta, parte de un cráneo...) amplificando la presencia inicial en las calles de Nápoles de su intervención:



Instalación de una obra de Ernest Pignon-Ernest en el Institut Française de Nápoles, 2011.

Y en esa misma línea, la dimensión comercial del trabajo de Pignon-Ernest deriva en la realización de series de obra gráfica en las que suele reproducir sus dibujos acompañándolos de fotografías documentales de las intervenciones en los espacios públicos...



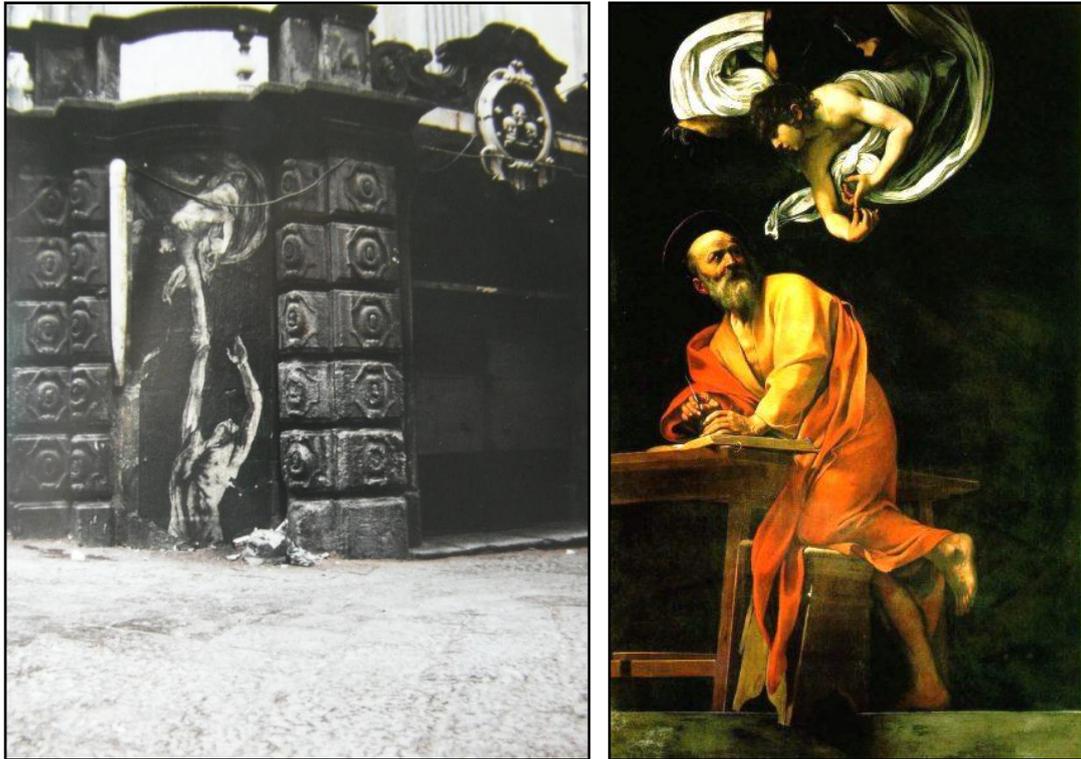
Ernest Pignon-Ernest, *Pulcinella*, 1993. Litografía y collage, 53 x 75 cm. Galerie Lelong, París.

Les âmes du purgatorie (1990)



Ernest Pignon-Ernest, *Les âmes du purgatorie (Las ánimas del purgatorio)*, de la serie *La peau des murs*, Nápoles, 1990. Serigrafía sobre papel de periódico sin imprimir pegada al muro.

Esta obra, instalada en uno de los típicos rincones barrocos de Nápoles, la Zecca, posee una composición vertical que encuadra ambos personajes como si de una ventana o puerta se tratara, y nos recuerda a *La inspiración de San Mateo*, de nuevo empleando Pignon-Ernest como referente a Caravaggio.



Intervención de Pignon-Ernest junto al cuadro *La inspiración de San Mateo* (1602) de Caravaggio.

Como en esta obra, del dibujo de Ernest Pignon-Ernest un ángel descende del cielo extendiendo su mano para sacar un alma del purgatorio rescatándola del dolor que le aflige. Acción que también nos recuerda a otra obra del francés vista anteriormente, *Les Epidémies*, ya que encontramos un símil entre la figura del ángel y la del portador del cadáver que cruza el umbral de una puerta.

Y al igual que en otras de sus intervenciones, el marco arquitectónico permite que sobre ese paño de pared entre pilares se abra un hueco, en este caso curvo, que tiende a desaparecer y proyectarse en la oscuridad del fondo indefinido a la vez que el corte de la calle, abajo (el purgatorio y el infierno), y de la mampostería de la fachada, arriba (¿el cielo?), subrayan el tránsito de los personajes

Así es como a través de su trabajo en Nápoles, hemos visto cómo el artista establece un diálogo en el que el espectador participa tanto física como mentalmente, pues se consolida una relación de síntesis entre la obra o práctica artística, el espectador y el entorno. Ello deriva del hecho de que la obra se inserta en un lugar donde pueda crearse una interacción con el espacio y con el ciudadano paseante asumiendo éste un doble papel como espectador protagonista y creador de sentido a la vez. Un sentido a través del cual busca lo que no se muestra, lo que no alcanzamos visualmente, como la historia, la carga simbólica de una cultura, esto es, convertir un lugar en un espacio plástico al mismo tiempo que se recupera su memoria cultural, en todo punto marcada por la propia idiosincrasia napolitana a la que hicimos referencia con anterioridad.

V.3. Stencil: las voces silenciadas de Nápoles

Entendí que no voy a cambiar el mundo. Sin embargo sigo trabajando de forma gratuita en la calle. Doy acceso a imágenes que la gente no suele ver en los museos. Es el arte de la esquina de la calle. Es el regalo que le hago al mundo.

Laurent Jacobi, Francia, 30 de agosto de 2011

Dentro de todo el abanico de posibilidades, de expresiones artísticas, que ofrece el arte urbano, nosotros vamos a prestar atención al *stencil* o plantilla, principalmente porque estas intervenciones son las que más protagonismo cobran en las paredes y muros de la ciudad de Nápoles. De hecho, no hay esquina, callejón o superficie que no esté invadida por estos *stencils*.



Vico San Severino, Nápoles, 2007



Via Nilo, Nápoles, 2010.



Via San Sebastiano, Nápoles, 2012

El *stencil* es una técnica milenaria. La primera aplicación de *stencil* data de una antigüedad de casi 40.000 mil años, en la Cueva de las Manos⁵⁸ . Allí, nos encontramos con muchas huellas de manos estarcidas en negativo y positivo sobre la piedra.



Cuevas de las manos, Argentina.

Posteriormente y a lo largo de la historia, el estarcido ha sido un método muy recurrente. En el antiguo Egipto, también se utilizaron para pintar el interior de las paredes usando plantillas de papiro, al igual que en el Imperio Chino, donde se pintaba la seda con esta técnica. También los soldados romanos y griegos pintaban las paredes de las ciudades conquistadas, haciendo uso de símbolos personales. Desde entonces y hasta la Edad Media se recurrió a ellos para la decoración de diferentes superficies, entre ellas la ropa, cerámicas y muros. Fue en la I y II Guerra Mundial cuando los americanos utilizaron los *stencils* para identificar los uniformes y las cajas de armamento. En 1930, el fascismo redescubrió la técnica como una económica herramienta de propaganda en Italia, pero fue en París, en el Mayo del 68, cuando cobró especial relevancia el uso de las plantillas para lanzar mensajes a menudo de carácter político, sirviéndose de imágenes y texto. Es lo que el sociólogo

⁵⁸ La Cueva de las Manos es un sorprendente tesoro, ubicada en la Patagonia argentina, concretamente en el Cañadón del Río Pinturas, con un paisaje espectacular. Fue nombrada Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO en 1999.

francés Jean Baudrillard definió como los verdaderos medios de comunicación⁵⁹.

En la actualidad, la proliferación de *stencils* en las ciudades se manifiesta como un modo más en que emergen y se denuncian las contradicciones sociales y la imposibilidad de las utopías urbanas modernas; ya que, si bien es cierto que es una expresión efímera, sin embargo la huella que deja es importante. El *stencil* presenta una naturaleza crítica y subversiva ligada más a la protesta social, pues a menudo muestran un mensaje implícito o explícito de reivindicación, ofreciendo una comunicación alternativa.

La actividad de los grupos que practican el *stencil* es percibida a menudo por ellos mismos como una práctica cultural contra-hegemónica, en la medida en que sus mensajes proponen cierta resistencia al imperialismo mediático. Estos grupos traducen reivindicaciones políticas, ambientales, etc., locales o no; en definitiva, se trata de mecanismos de expresión y protesta frente aquellos acontecimientos que rodean la vida cotidiana. Se plasman imágenes que transmiten un mensaje a veces impregnado de ironía y sarcasmo, otras veces reflexivo, atendiendo a las problemáticas, contradicciones e incongruencias que presenta la ciudad.

Esto es posible hacerlo de forma masiva sobre los muros de la ciudad gracias a que la técnica del *stencil* es bastante sencilla: consiste en crear una plantilla (de acetato, cartón, radiografía) con una imagen (fotografía, dibujo, collages, texto) que después se recortará dejando zonas abiertas y cerradas, para sobre una superficie plana, en este caso el muro, pulverizar con un *spray* aerosol o con pintura encima.

*No quiere decir que las plantillas estén más permitidas que cualquier otra pintada, pero indica la cuestión de colocación del street art.*⁶⁰

⁵⁹ Para Jean Baudrillard la calle era la forma alternativa de los medios masivos, y la técnica del stencil ayuda a esa comunicación inmediata. Para más interés consultar BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.

Lo interesante del *stencil* es la reiteración de los diseños, ya que éstos se pueden repetir una y otra vez de forma rápida, invadiendo el entorno y el espacio urbano permitiendo llevar a miles de transeúntes un mensaje que se contextualiza con la historia que gritan las calles de la ciudad. El *stencil* configura su especificidad semántica en relación con el contexto donde es aplicado. Es un signo que adquiere sentido en su relación con la arquitectura de la ciudad que lo soporta, como lo eran los diseños sobre los grandes papeles de periódico de Pignon-Ernest.

Profundicemos a continuación sobre el caso concreto de Nápoles y veamos cómo, atrapadas por la intensidad diaria que respira la ciudad, las paredes de la ciudad hablan a través del *stencil* con una función claramente social, desde el uso del espacio público.

Como hemos podido ver, el paisaje y el tejido urbano de la ciudad, conformado por su particular fisonomía, ayuda a la proliferación de un arte urbano dentro de esta ciudad y especialmente del centro histórico, donde conviven grandes obras del pasado con nuevas y fugaces intervenciones contemporáneas. Paseando por éste nos podemos maravillar y sorprender no sólo por la masificación de expresiones artísticas urbanas sino, a su vez, por el talento de los artistas callejeros.

Conozcamos algunos ejemplos visuales de artistas internacionales con intervenciones en Nápoles, fijando nuestra atención en el trabajo de Banksy en la ciudad. No quisiéramos detenernos mucho en este punto puesto que lo que más nos interesa y pretendemos aportar aquí es el trabajo de aquellos artistas locales que se sirven sobre todo del *stencil* para reflejar su implicación con las problemáticas que acechan la ciudad. El *stencil* es un signo que adquiere sentido en su relación con arquitectura de la ciudad que lo soporta.

Algunos ejemplos de artistas internacionales con intervenciones en los muros de Nápoles:

⁶⁰ MANCO, Tristan, *Stencil Graffiti*, Thames&Hudson Inc., New York, 2002, p.11.



Paulo Ito y Cris Gommex (Brasil)



Tony (USA)



Glitagirl (Australia) y Killed (USA)



C215 (Francia)

BANKSY

Este polémico artista británico, nacido en 1974, del que poco más sabemos que su pseudónimo, quizá sea el más popular artista callejero del panorama actual. Su trabajo deja huella en toda Europa y traspasa sus fronteras llegando incluso a la franja de Gaza y Cisjordania (Palestina).

En sus intervenciones combina la escritura y el *stencil*, reconociendo en parte la influencia del francés Bleck Le Rat⁶¹. Se sirve de sus intervenciones en el espacio público para criticar el sistema capitalista así como para lanzar mensajes cargados de sátira y sarcasmo hacia la moralidad imperante, promoviendo así visiones diversas a las que ofrecen los grandes medios.

En el *stencil*, Banksy encuentra el medio perfecto por el potencial que esta técnica le ofrece, con una línea en sus dibujos que cautiva al espectador y a sus percepciones⁶².

Veamos dos de sus obras realizadas en el centro histórico de la ciudad de Nápoles, una de ellas aún la podemos ver en *Piazza Gerolomini* en la pared de una pequeña tienda de antigüedades, mientras que la segunda fue tapada por el garabato de otro “artista” en 2011.

⁶¹ Bleck Le Rat, es un conocido artista urbano que empezó a trabajar con *stencils* en 1981 en las calles de París.

⁶² Recomendamos ver la película documental *Exit through the gift shop* dirigida por el propio Banksy en 2010.



Banksy (Londres,) Piazza Gerolomini/Via dei Tribunali, Nápoles, 2007.

En esta primera obra situada en una arteria principal de la ciudad, Banksy pretende lanzar una visión crítica de la religión en una ciudad con alrededor de 500 iglesias, con un fuerte sentimiento religioso presente en cada esquina o portal a través de altares con vírgenes y santos que guardan las fotografías de los familiares difuntos bajo luces de neón, y donde las armas a menudo son protagonistas como indica la pistola sobre la Virgen.

En toda Italia, pero sobre todo en el Sur, es donde más arraigado y presente está el carácter religioso, hasta el punto de que, como sucede en Nápoles, las imágenes religiosas no desentona en el espacio público sino que para sus habitantes tiene un sentido estético y encaja perfectamente en el *puzzle* fisionómico de la ciudad.

En la segunda obra que vamos a ver, el artista británico se sirve de nuevo de una imagen religiosa donde representa a través de la relectura de la

Santa Teresa de Bernini una provocadora denuncia al consumismo, bien reflejado por el bote de Coca-Cola y las patatas McDonald's.



Banksy (Londres), Via Benedetto Croce, Nápoles, 2007.



Bernini, Éxtasis de Santa Teresa, 1647-1652.

Intervenciones de artistas locales:

DIEGO MIEDO

Este artista, diseña pegatinas de monos anti-consumismo y grandes figuras, a menudo con un aire asustadizo, que narran visualmente cuanto el artista ha visto y absorbido en los últimos diez años en Nápoles atendiendo a puntos como: la mala y corrupta política, la criminalidad o la escandalosa gestión de la basura, entre otros.



Diego Miedo, Vía Benedetto Croce, Nápoles, 2010.

Para este artista, el estilo arquitectónico e informal de la ciudad (recordemos esa porosidad arquitectónica de la que hemos hablado) se funde perfectamente con las paredes y con la población local, a la que parece no molestar estas expresiones urbanas. Su originalidad y cierta vena poética que acompaña a sus trabajos, pues la imagen sugiere una escena que parece condensar una historia o vivencia, pero muchas otras como en estos trabajos lanza un mensaje crítico contra el consumo como en la imagen del mono que exclama *¡Mo' basta!* (¡Basta ya!).



Diego Miedo, Via seminario dei Nobili, Nápoles, 2010.

CYOP & KAF

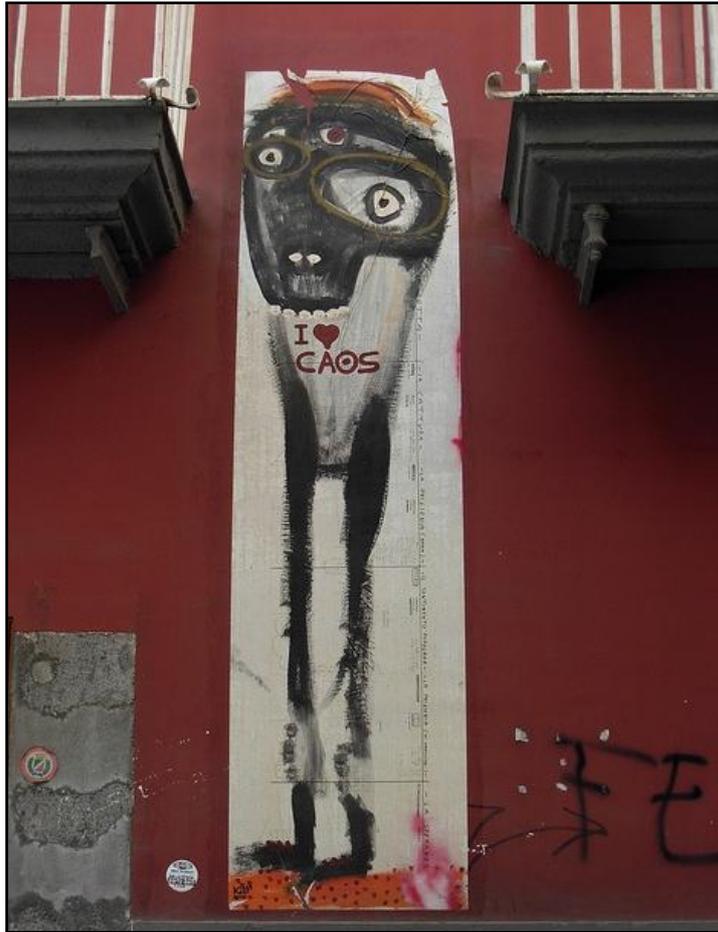
Vamos a presentar a estos dos artistas metropolitanos dentro de este mismo apartado, ya que a menudo trabajan juntos, siendo de los primeros en pintar con acrílico y pincel en vez de con *sprays*. Su trayectoria se remonta a principios de los años 1990 cuando pintaba sobre vagones de trenes y muros de la periferia, llegando poco a poco al centro para tener una comunicación más directa con la gente. Habla de las relaciones sociales en Nápoles, concibiendo en términos de locura la propia estructura urbana: gente viviendo en espacios muy reducidos, donde los umbrales de la privacidad se desdibujan.

Las siguientes tres obras son únicamente de KAF:



KAF, Vico G. Orilia/Via Mezzocannone, Nápoles 2007.

En este caso el autor hace una clara referencia a las dioxinas que se generan por los residuos tóxicos de los que hemos hablado al tratar la mala gestión de la basura, y que está ocasionando la muerte de animales, la contaminación de la tierra, nuevos casos de cáncer, etc. En este caso, el artista establece un juego de palabras entre *Dio* (dios) y *DioSSina* (dioxina) sobre la imagen de un cura con los brazos alzados en señal de rezar o rogar atravesado por dos flechas.



KAF, Via dei Pellegrini, Nápoles, 2010.

Obviamente, el discurso de esta intervención refiere al caos que caracteriza la vida cotidiana en Nápoles, así como la forma en que sus habitantes han aprendido a aceptar esa peculiar forma de vida como rasgo distintivo, pero no sólo la han aceptado sino que la aman.



KAF, Via Spaccanapoli, Nápoles, 2007.



Cyop & KAF, Via Mercato, Nápoles, 2012.

Sus personajes antropomorfos invaden, viven y sobreviven en los mugrientos muros de las inhóspitas esquinas de la ciudad, representando a través de formas amorfas la personalidad y el *modus vivendi* de los habitantes de Nápoles. Cuanto más enrevesada es la realidad, más se deforman sus imágenes. Sus trabajos no han perdido con el paso de los años esa carga subversiva que nace de la lucha, tanto estética como política, contra la alienación. Estos artistas hablan a la ciudad, y en ella dejan bien marcada su huella.



Cyop & KAF, Vico Donnaromita, Nápoles, 2010.

Cyop & KAF, Vico due porte, Nápoles, 2012.

A continuación veremos otras de sus intervenciones conjuntas.



Cyop & KAF, Via Candelora, Nápoles, 2006.



Cyop & KAF, Vico lungo montecalvario, Nápoles, 2006.



Cyop & KAF, Via Candelora, Nápoles, 2006.
Cyop & KAF, Benedetto Croce, Nápoles, 2006.

Estos artistas llevan a sus espaldas colores y palabras para narrar otra Nápoles posible, jugando seriamente con el territorio, interrogándolo, modificándolo⁶³.

⁶³ Para ampliar información o registro de imágenes, consultar la web de estos artistas <http://www.cyopekaf.org/>



Cyop & KAF, Motesanto, Nápoles, 2006.



Cyop & KAF, Via Candelora, Nápoles, 2008.



Cyop & KAF, Via cisterna dell'olio, Nápoles, 2008.



Cyop & KAF, Santa Maria la Nova, Nápoles, 2008.



Cyop & KAF, Santa Maria la Nova, Nápoles, 2008.

TRALLALLÀ

Se trata de otro artista que apunta directamente al problema más conocido de la Nápoles actual, el de la basura. Por ello dibuja grandes bolsas de basura en referencia a la crisis sufrida en los últimos años y que ha llevado a tomar en más de una ocasión medidas de urgencia. Estas plantillas de bolsas de basura están por todo el centro histórico, donde quizá más notorio se haga este hecho. El resto de símbolos, como los huesos o la llama que envuelven al diseño principal, cierran la composición y el discurso que el autor trata de transmitirnos.



Trallallà, Via Mezzocanone, Nápoles, 2012

INVASIÓN FÁLICA

Otro artista metropolitano, su trabajo presenta un toque erótico ambientado en el infierno de Dante. Parecen provocaciones cuando aparecen en los muros y paredes de iglesias medievales, conventos, etc en un país con grandes dosis de catolicismo.



Invasión fálica, Dildo Pride, Via Spaccanapoli, Nápoles, 2012



Invasión fálica, Piazza Dante, Nápoles, 2012.

Al llevar a cabo sus intervenciones, estos artistas urbanos se plantean generar una imagen que impacte, que genere pensamiento. Y, por otro lado, dinamizar o por decirlo de otra manera, polinizar el arte sacándolo a la calle, para que como en un museo al aire libre sea accesible a todos⁶⁴.

Concluiríamos pues, que esta ciudad es una de las más interesantes ciudades en cuanto al desarrollo de formas artísticas ligadas al arte urbano, un museo inserto en la necesidad y cotidianeidad de los napolitanos que habitan ese espacio público.



KAF, Diego Miedo, ARP, ZTL: Laboratorio Okkupato SKA, Via Calata Trinità Maggiore, Nápoles, 2007.

⁶⁴ Recomendamos consultar la siguiente web donde se recogen un buen número de intervenciones, murales y *graffitis* realizados sobre los muros de la ciudad de Nápoles: http://www.flickr.com/groups/napoliandstreetart/pool/with/7930563626/#photo_7930563626

4. CONCLUSIONES

Un hombre no aprende a comprender nada a no ser que lo ame.
Goethe

Hemos llegado a la última parada de este viaje narrativo que es nuestra investigación. Un recorrido abierto de donde han brotado interpretaciones de diversa índole, susceptible a multiplicidad de enfoques y, por ello, el resultado aquí recogido, las llamadas conclusiones, no podían ser de otra manera sino abiertas.

Ya desde su inicio y como advertimos en la Introducción, esta investigación tiene su origen en la duda, en la problemática de escoger un tema que suscitase en nosotros tanta pasión como para no sucumbir ante las posibles adversidades (que las ha habido) y que nos empujara al goce de aprender sobre aquello que provocaba nuestra admiración: Nápoles.

De ella muchas cosas se han dicho a lo largo de estas páginas. Nápoles, ciudad de mil caras, es un contrapunto dentro del contexto europeo, es el punto de color que arrastra en su composición el pigmento mediterráneo. Nos interesaba argumentar esto para así dar razón de porqué esta ciudad en concreto debía leerse bajo otra óptica, la cual nos ha acercado a los conceptos que la definen: teatralidad, improvisación o caos, entre muchos otros, y que la hacen diferente; pero, sobre todo, que nos revelase esa porosidad que recorre la ciudad y que es el punto clave para entender y dar conexión al cuerpo del discurso.

Esa misma porosidad que hemos rastreado forma parte de su propia ontología, la sentimos en su arquitectura, en sus relaciones, pero es en los muros del espacio público donde se hace más relevante para nuestro interés. Los muros se convierten en algo más que su propia realidad por medio del acto comunicativo. Son el laboratorio expresivo que busca la reflexión ante la influencia que la omnipresente imagen tiene en nuestra actualidad, que intenta

crear un diálogo constante y contrapuesto, denunciante del peculiar contexto, de su realidad. En este caso en particular hemos concluido que gracias al desaseo que envuelve la ciudad de Nápoles, la suciedad de sus muros y el carácter descuidado de los propios napolitanos, es posible la proliferación de intervenciones urbanas así como su aceptación como algo que forma parte del sustrato natural de la ciudad y de su historia reciente.

El trabajo del francés Ernest Pignon-Ernest marcaría el arranque referencial a partir del cual pretendíamos afianzar estos argumentos. El descubrimiento de este artista ha sido para nuestra persona uno de los puntos más valorados en este recorrido y, su obra, un punto de luz en un momento en que estábamos estancados. Sin embargo, el estudio de este artista no fue tarea fácil por la difícil accesibilidad a material en español. No obstante, si las intervenciones de Pignon-Ernest en Nápoles fueron el punto de partida de los referentes, a éste le seguirían otros artistas urbanos actuales, sobre todo locales, que trabajan mayoritariamente con la técnica del *stencil* sobre esos muros que son sus lienzos agrietados. Somos conscientes que podríamos haber hecho de este último capítulo, y específicamente del último apartado dentro de éste, un desarrollo más extenso; sin embargo, queríamos presentarlo como una parte más de esas que configuran las particularidades de Nápoles, pues incluso sus muros no son muros europeos. Consideramos que las mismas imágenes que acompañan lo escrito hablan a través de lo que ya hemos narrado en el desarrollo conceptual, por lo que no hemos querido expandirnos en el análisis de éstas para evitar la redundancia de ideas. Así, abrimos además la posibilidad de seguir trabajando en este punto, en las voces silenciadas que piden a gritos salir a la superficie para, de este modo, como aquellos hombres de la caverna de Platón, poder ver la luz entre los sombríos callejones napolitanos y poder *decir*.

Dicho esto, no consideramos la concreción de este último apartado decisiva, final, pues de cada una de las conclusiones derivadas de la propia reflexión se han generado nuevas preguntas y problemáticas, como no podía ser de otra manera. Estas cuestiones, junto con la intención de desarrollarlas

más adelante, son los pilares con los que dar continuidad a la presente investigación. En este sentido, ofreceríamos más entidad al desarrollo, rastreando y documentando problemáticas concretas reflejadas en los muros porosos de la ciudad, y llevando la investigación a un campo más pragmático en la medida en que prepararíamos entrevistas con los artistas urbanos con más repercusión en Nápoles; además, propondríamos presentar un registro fotográfico de sus intervenciones así como un seguimiento visual del proceso de trabajo de estos artistas en el escenario urbano. Todo esto es el sustrato a partir del cual nos planteamos elevar nuestro Trabajo Final de Máster al rango de Tesis Doctoral en un futuro próximo.

A título personal, esta investigación que a menudo ha sido ardua, ha supuesto una fase importante en nuestra formación y maduración académica siendo la primera vez que debemos enfrentarnos a una investigación de esta índole, donde la búsqueda bibliográfica, el aprendizaje metodológico, la elaboración de mapas conceptuales para vincular conceptos o la misma construcción del discurso se han convertido en una experiencia enriquecedora tanto desde el plano epistemológico y la adquisición de capacidades, como por la sensación con la que nos despedimos. Una sensación que se corresponde a la alegría de haber devuelto a Nápoles y su gente un poco del amor que allí recibí, aunque ello haya sido a través de la humildad de mis palabras.

5. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (Francisco Sanfuentes, ed.), *Estéticas de la intemperie: lectura y acción en el espacio público*, Ed. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009.

AA.VV., *Ernest Pignon-Ernest. Face aux Murs*, Delpire Editeur, París, 2010

AUGÉ, Marc, *Los no lugares: ciudades del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 83.

BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.

BARTHES, Roland, *¿Por donde empezar?*, Tusquets, Barcelona, 1974.

BÄRTSCHI, Guy y SALOMON, Jean-Marc (eds.), *Ernest Pignon-Ernest* [con textos de André Velter, Jean Rouaud y Marie-José Mondzain], Ed. Bärtschi-Salomon, Ginebra, 2007.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.

BAUMAN, Zigmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

BAUMAN, Zigmunt, *Vida líquida*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

BENJAMIN, Walter y LACIS, Asja, "Nápoles", en W. BENJAMIN, *Obras. Libro IV/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2010, p. 251-261.

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1990.

CATANZO, Raimondo, *El delito como empresa: historia social de la mafia*, Ed. Taurus, Madrid, 1992.

CHAMBRES, Iain, *La cultura después del humanismo*, Cátedra, Madrid, 2006.

DE ALARCÓN, Pedro Antonio, *De Madrid a Nápoles: pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, Milán... Viaje de recreo, realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861*, Ediciones Azarbe, Murcia, 2004

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Política y delito*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

GOETZ, Benoit, "Rencontré avec Henri Maldiney", en C. YOUNES et Th. PAQUOT (codir.), *Philosophie, ville et architecture. La renaissance des quatre elements*, La Découverte, Paris, 2002.

GOMBRICH, E, *Los usos de la imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*, Debate, Barcelona, 2003.

MALAPARTE, Curzio, *La piel*, Ediciones G.P., Barcelona, 1966.

MANCO, Tristan, *Stencil Graffiti*, Thames&Hudson Inc., New York, 2002.

MAZZILLI, Román, *Graffiti: las voces de la calle. Comunicación y vida cotidiana desde un enfoque psicosocial*, Edición del autor, Buenos Aires, 2009.

MORDILLAT, Gérard, "Cous coupés", en AA.VV., *Ernest Pignon-Ernest. Face aux Murs*, Delpire Editeur, París, 2010

PALLASMAA, Juhanni, *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, De Bolsillo, Barcelona, 2008.

SANFUENTES, Francisco, "Poéticas de la intemperie y la inanición del sentido", en AA.VV. (Francisco Sanfuentes, ed.), *Estéticas de la intemperie: lectura y acción en el espacio público*, Ed. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009

SILVA, Armando, *Imaginario urbano*, Grupo TM, Tercer Mundo Editorial, Bogotá, 2000.

STENDHAL, Henri Beyle, *Roma, Nápoles y Florencia*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

VELTER, André, *Ernest Pignon-Ernest: Napoli, lavori in corso*, Art Bärtschi, Ginebra, 1993.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS:

<http://www.pignon-ernest.com/>

<http://www.cyopekaf.org/>

http://www.flickr.com/groups/napoliandstreetart/pool/with/7930563626/#photo_7930563626

<http://www.banksy.co.uk/>

<http://urbanario.es/archives/177>

http://www.planetalatinoamerica.com/RivistaOnLine/index.php?option=com_content&view=article&id=434:antonio-skarmeta-el-gran-fabulador-&catid=68:personajes&Itemid=81

<http://www.napolimonitor.it/>