

Lecciones de Gomorra

La ficción nos muestra cómo la arquitectura y el urbanismo determinan la eterna lucha entre pecado y redención en la ciudad de Nápoles

Gomorrh Lessons

Fiction shows us how architecture and urban planning rule the eternal fight between sin and redemption in the city of Naples

Ventura Godoy Garcia

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 118-131

Resumen. El final de la serie Gomorra, brutal estampa de la mafia napolitana basada en la novela de Roberto Saviano, nos invita a reflexionar sobre algunos aspectos urbanísticos y arquitectónicos de la ciudad de Nápoles, verdadera protagonista del relato.

A partir de la ficción, nos remontamos a los orígenes urbanísticos de la periferia de Nápoles y cómo la mafia impuso su control socio-económico. *Gomorra* establece una relación dual de documentación y dramatización del patrimonio arquitectónico de la ciudad. En la serie vemos reflejada la importancia de la relación entre los espacios domésticos y urbanos y la constante disputa entre pecado y redención que rige el destino de Nápoles.

Palabras Clave

Nápoles
Historia del urbanismo
Periferia
Espacios simbólicos
Cultura audiovisual

ABSTRACT. The end of the TV series Gomorrh -a brutal portrait of the Neapolitan mafia based on the novel by Roberto Saviano- invites us to reflect on some urban and architectural aspects of the city of Naples, the true main character of the show.

We go back to the urban origins of the Napoli suburbs and how the mafia capos imposed their socio-economic control. Gomorrh establishes a dual relationship of documentation and dramatization of the architectural heritage of the city. In the series we see reflected the importance of the relationship between domestic and urban spaces and the constant dispute between sin and redemption that governs the fate of Naples.

KEY WORDS. Naples, history of urbanism, suburbs, symbolic spaces, audiovisual culture.

Escribo estas palabras con motivo del final de *Gomorra – La Serie*, basada en la novela de Roberto Saviano, producida por Sky Italia y ampliamente celebrada como una de las mejores series europeas de los últimos años. Conocedor de que el análisis de un producto audiovisual contemporáneo no es la lectura que uno espera encontrar en esta publicación, me aventuro a solicitar la atención del lector para que me acompañe a lo largo de unas reflexiones que acaso puedan ser de su interés.

El título ya nos indica que la ciudad de Nápoles, trasunto de la ciudad bíblica condenada por sus pecados, es la protagonista de la serie, condición que nos permite valorar su papel no como mero escenario sino como sujeto activo y por lo tanto analizar aspectos como el eventual determinismo morfológico de su estructura urbana, la capacidad retórica de sus espacios y el potencial simbólico de sus edificios. El tamiz de la ficción nos evita un enfoque autorreferencial al que la observación pretendidamente aséptica de la ciudad real pudiese abocarnos, pues como el mismo Saviano apuntó en la presentación de la última temporada de la serie, *Gomorra* no solo habla de Scampia, sino de la periferia de todas las grandes metrópolis, como París, Manila, El Cairo o Ciudad de México”¹.

El caso Napoli

La ciudad que vemos reflejada en *Gomorra* es el resultado del “*programma straordinario per la ricostruzione*” que se puso en marcha para reconstruir Nápoles después del terremoto que azotó la ciudad en noviembre de 1980. El programa es primorosamente explicado en el número 487/8 de la revista *Casabella* -enero de 1983- que bajo el título *L’architettura del piano*, ponía encima del tablero las tensiones y sinergias existentes entre las prácticas de la planificación urbanística y el proyecto urbano. En ese contexto, *Il caso Napoli* propone una lógica de intervención innovadora, iniciando las actuaciones desde los distintos barrios de la periferia hacia el centro, en una suerte de antecedente apócrifo de la actual corriente hegemónica en el pensamiento urbanístico, que bajo distintos nombres – la ciudad de los quince minutos, la ciudad fractal, la ciudad de ciudades – propugna, a grandes rasgos, un modelo de ciudad policéntrico cuyos barrios son unidades funcionales autónomas.

El “*programma straordinario per la ricostruzione*”, se desarrolló mediante el “*piano delle periferie*” (figura 1) que prioriza la rehabilitación y la reestructuración de los edificios degradados proponiendo simultáneamente la construcción de nuevos equipamientos colectivos y vivienda social de manera integrada al tejido urbano existente. El plan preserva los antiguos núcleos rurales que, como una constelación, rodean Nápoles y reconoce su auténtica riqueza morfológica como estructuras urbanas que funcionan, aun hoy, como polos de referencia e identificación social. El modelo pretende revertir el crecimiento descontrolado conocido como *mani sulla città* que sufrieron en los años 60 y 70 zonas como Secondigliano o Rione Traiano

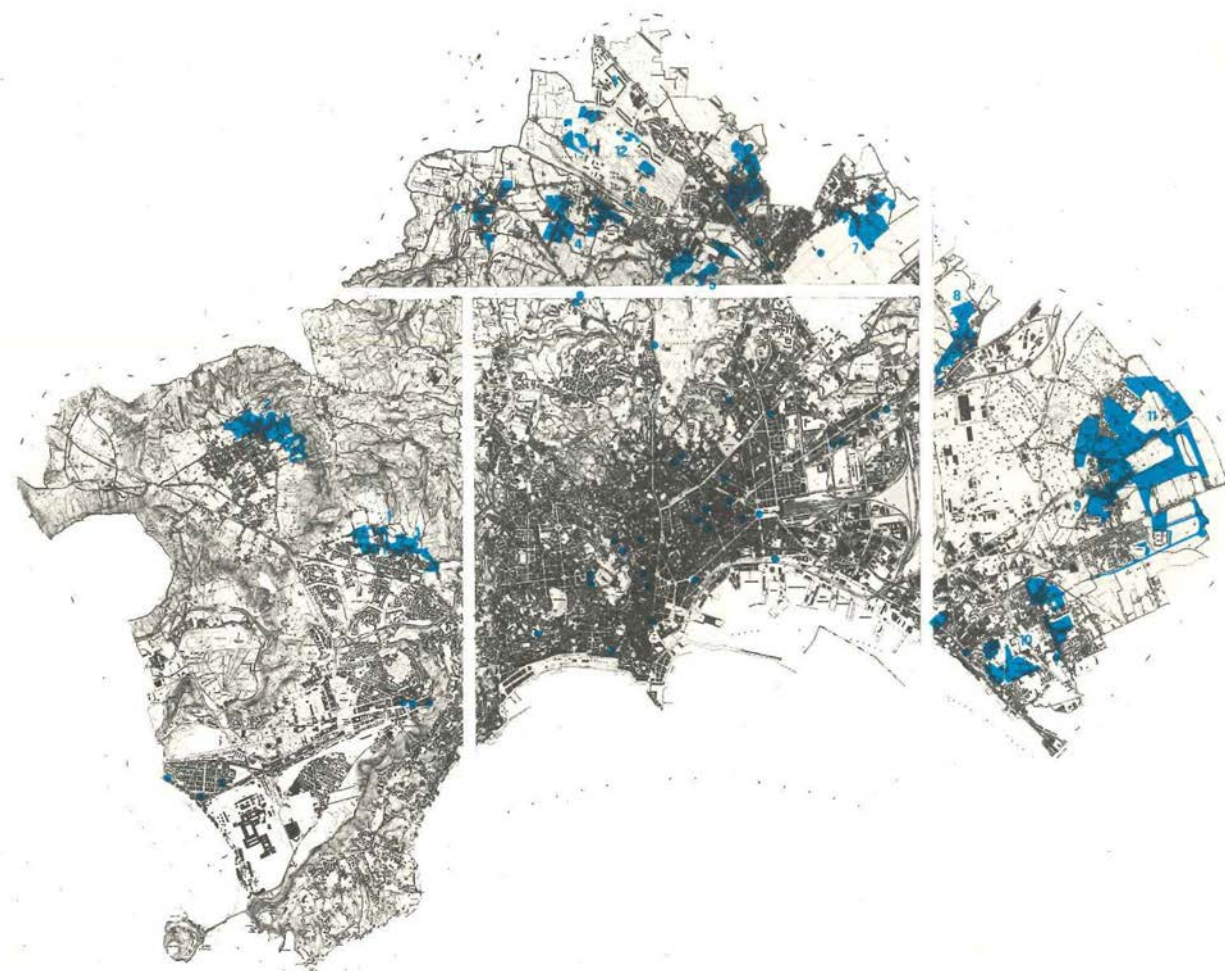


figura 1
El programa extraordinario de edificación residencial: localización de las intervenciones en el municipio de Nápoles. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.



(figura 2). Muchas de las intervenciones propuestas por el “*piano delle periferie*” como la del barrio de Piscinola o la actuación en Ponticelli (figura 3) contienen elementos de gran interés, pero ya en 1983 Giancarlo Cosenza advierte de los posibles peligros que el plan alberga:

“En efecto, aquí es precisamente la cultura arquitectónica la que carece de atractivo: encerrada en las viejas defensas de la norma, en la ceguera del objeto arquitectónico autónomo, en la dependencia voluntaria de los procesos de producción, ni siquiera puede defenderse tras el escudo de la prisa. Una peligrosa renuncia que ha dado la prevalencia al constructor, a la empresa, al falso economista de la licitación.”²

La prevalencia fue, efectivamente, del constructor, es decir, de la Camorra, que obtuvo gran parte de las licitaciones y ejecutó las obras prácticamente sin ningún tipo de control o fiscalización administrativo-económica según lo establecido por la Ley para la reconstrucción 219/81. Empezó a controlar así desde el primer momento los barrios que serían su futuro campo de operaciones. Desde estos barrios, que cuentan con una teórica autonomía funcional y una baja interdependencia, la Camorra ha parasitado la estructura fractal de la ciudad, sustituyendo a los poderes públicos, ausentes de los barrios periféricos en cualquiera de sus formas. Las escuelas, los servicios sociales o los centros médicos brillan por su ausencia. Tampoco abundan las posibilidades de trabajo legal y regulado. A pesar de lo que algunas miradas romantizadas quieran ver, Nápoles no es una anárquica Arcadia, es el reino fractal de la Camorra.

Si bien las actuaciones propuestas bajo el paraguas del “*piano delle periferie*”, reconocían la singularidad morfológica de los pequeños centros urbanos alrededor de Nápoles, supusieron al mismo tiempo la validación de la estructura de la Camorra, que a diferencia de otros grupos criminales como la Cosa Nostra siciliana o la ‘Ndrangheta calabresa, carece de una jerarquización vertical organizándose horizontalmente por clanes

figura 2
Las “mani sulla città”: Proliferación de bloques de viviendas sobre la colina de Vomero, con el Vesubio de fondo. JODICE, M. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.



figura 3
Barra – San Giovanni. BARUCCI, P.; DE FEO, V.; D’AGOSTINO, V.; DELL’ACQUA, M.; GRECO, V.; LAMBERTI, R.; LANINI, R.; MEMOLI, C.; AVAGNINA, R.; DEZEREGA, E.; OMBUEN, S.; PERUGIA, M.P.; PIZZINATO, P.; VIGLIOTTI, C. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.

distribuidos en el territorio. A pesar de que el espíritu inicial del plan era revertir la degradación asociada al crecimiento descontrolado de la ciudad durante los años 70, no sólo se mostró incapaz de reconducir la situación, sino que, ajustándose perfectamente al sistema Camorra, aceleró la tendencia fatídica de la ciudad.

A la luz de *Il Caso Napoli*, conviene estudiar qué respuestas aporta el modelo de ciudad de ciudades o ciudad fractal ante los retos que afronta el urbanismo en la actualidad como el acceso a la vivienda, la gentrificación de algunos barrios y la *ghettificación* de otros. Cabe preguntarse si caerán las barreras socio-económicas que existen entre estos barrios, entre unidades a priori funcionalmente autónomas, o se reforzarán los problemas que la amable ciudad de los quince minutos pretende resolver.

El último centinela

El escepticismo de Giancarlo Cosenza respecto a “*piano delle periferie*” resultó ser preclaro, pero no fue el primero en advertir de la dificultad de redimir la ciudad mediante su renovación urbanística. Matilde Serao al inicio de su magnífico retrato de la ciudad, *El vientre de Nápoles*, advierte al entonces ministro Agostino Depretis, partidario de esponjar el *centro storico* mediante su *sventramento*: “no basta con destripar Nápoles: es preciso rehacerlo de arriba abajo”³. Serao se refiere a la apertura del *Rettifilo* –hoy Corso Umberto I– como un biombo que apenas alcanza a ocultar la miseria que se esconde en las bocacalles que desembocan en la avenida. Ciertamente, no resulta sencillo actuar en una ciudad embrionariamente compleja, cuyas diferencias internas tienen sus raíces en una orografía tremendamente accidentada. La enorme diferencia en la renta per cápita o el acceso a los servicios públicos entre barrios como Vomero o I Quartieri Spagnoli son la evidencia más dramática de una desigualdad que tiene su origen en los 120 metros de desnivel que separan ambos barrios y que ninguna actuación urbanística ha sabido resolver con eficacia.

Nos encontramos ante una ciudad fragmentada, hecha a pedazos, en la cual la condición de ciudadano es extremadamente frágil en muchos barrios de la ciudad -especialmente en la periferia- donde el espacio público no se entiende como un espacio democráticamente compartido, sino como el coto privado de la Camorra. Ante esta situación, el hogar toma una importancia fundamental. El espacio doméstico se erige como el único refugio ante un entorno adusto e imprevisible. La agudización de los valores tradicionalmente asociados al hogar condiciona de manera determinante los lazos de compromiso y responsabilidad familiar que quedan paradójicamente ajustados al sistema camorra. Son los propios camorristas quienes visten sus casas con desmesurado barroquismo -acaso un burdo remanente del pasado glorioso de la ciudad- en claro contraste con la degradación urbana que acomete calles y plazas, evidenciando que la ciudad para ellos no es más que un huésped al que parasitar. No existe un purgatorio para los napolitanos, un espacio intermedio de negociación, puesto que incluso los portales, los zaguanes, los patios, los rellanos y los corredores son ocupados por las actividades delictivas de la Camorra. Ante esta situación, la puerta de acceso al domicilio deviene trascendental, pues es el único elemento que separa el resguardo que del hogar de una ciudad incompasiva.

Gomorra reconoce la importancia de la puerta doméstica napolitana. No es un recurso inédito, pues la cultura audiovisual ha utilizado en muchas ocasiones la puerta como herramienta fundamental para enfatizar el marco espacial de una escena. Los planos finales de *The Searchers* (1956) (figura 4) y la primera entrega de *The Godfather* (1972) (figura 5) son ejemplos magistrales en los cuales la presencia de la puerta no sólo enmarca una escena, sino que supone el final de la narración. En el caso de *The Godfather*, encontramos un significado subyacente, ya que la puerta que separa Kay Adams de Michael Corleone simboliza la separación entre familia y negocio en el seno de la mafia. *Gomorra* apela el cierre de esta última puerta, pues a lo largo de la serie podemos ver a distintos capos de la camorra en la soledad de sus espacios domésticos, siempre a través de una puerta abierta (figura 6). Una puerta que no se limita a enmarcar un espacio, sino que adopta un papel activo, pues se dirige directamente al espectador para decirnos “*soy yo quien os permite ver aquello que os es prohibido, puesto que soy el último centinela de estos reyes clandestinos*”.

Los restos del naufragio

Gomorra abre las puertas que Nápoles mantiene cerradas, evidenciando así la voluntad transformadora de la ficción. Nápoles es simultáneamente el modelo retratado y la materia prima que la ficción utiliza para ofrecernos una visión dramatizada de la ciudad. Mediante este proceso, algunos de los edificios más emblemáticos de la ciudad adquieren un papel simbólico en *Gomorra*, contribuyendo al ensamblaje de la estructura narrativa de la serie a la vez que señalan algunos de los principales problemas que adolecen la ciudad real.



figura 4
FORD, J. The Searchers Hoch,
Winton C. (foto.). Warner Bros,
1956



figura 5
FORD COPPOLA, F. The
Godfather. Willis, G. (foto.).
Paramount Pictures, 1972



figura 6a
Escena doméstica de Gennaro
Savastano y Patrizia Santore.
SAVIANO, R. Gomorra - La Serie.
Cupellini, C. D'Amore, M. (dir.
cap.). Sky Italia, 2014-2021.

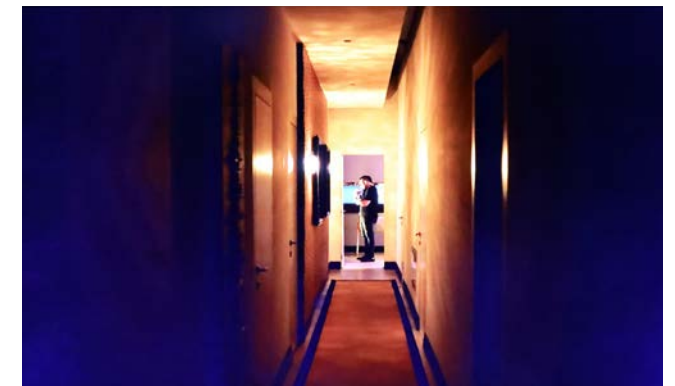


figura 6b
Escena doméstica de Gennaro
Savastano y Patrizia Santore.
SAVIANO, R. Gomorra - La Serie.
Cupellini, C. D'Amore, M. (dir.
cap.). Sky Italia, 2014-2021.

Un ejemplo magistral de dicho proceso es la contraposición que la ficción establece entre el barroco *Palazzo dello Spagnolo*, (figura 7) situado en via Vergini y el complejo *Piazza Grande* obra de Aldo Loris Rossi –máximo exponente del brutalismo napolitano– situado en el barrio periférico de Ponti Rossi. *Gomorra* convierte al primero en la sede del poder ancestral de las familias que han dominado tradicionalmente la vida delictiva de la ciudad mientras el segundo deviene la fortaleza del joven y último rey de la camorra, Gennaro Savastano. Observamos los patios centrales que organizan ambos edificios. Mientras el primero se erige como uno de los más bellos y dignos patios de escaleras de Nápoles –y quizá de Europa- el segundo aparece totalmente desvirtuado de sus funciones y jerarquías originales. El *Palazzo dello Spagnolo* remite a los tiempos pretéritos de la Camorra, en los cuales prevalecía un impostado decoro, un juego de espejismos, simulacro y ocultación en las relaciones con el poder político que entroncan a la perfección con las formas barrocas. *Ponti Rossi* encarna la parasitación inclemente que la organización criminal ha llevado a cabo en la periferia de la ciudad.

Mención aparte merece la presencia de las *Vele di Scampia*, (figura 8) pues la ficción no resignifica el edificio, sino que se limita a retratarlo tal y como es: la imagen más descarnada del extrarradio europeo. El complejo, obra de Francesco di Salvo, fue construido en los años 70 para hacer frente a la crisis de vivienda social en Nápoles ante un éxodo masivo procedente de zonas rurales. Constaba inicialmente de siete edificios con una capacidad para albergar alrededor de 70.000 personas. En línea con los preceptos utópicos de la época, se estructura en base a unidades mínimas de vivienda y amplias zonas comunes. Defectos en la construcción, el nulo mantenimiento de los espacios comunes, la falta de equipamientos y transporte público, sumado a su posición periférica contribuyeron a un progresivo estado de degradación que se aceleró a partir del terremoto de 1980, que dejó a miles de familias sin vivienda ni empleo y supuso la sobreocupación de las *Vele di Scampia* con el beneplácito de las autoridades locales. El terreno estaba abonado para que la Camorra tomase el control, sacando el máximo provecho de la situación del edificio al utilizar los balcones corridos para dar la voz de alarma y los pisos vacíos para almacenar la mercancía, convirtiendo Scampia en el mayor supermercado de la droga en Europa. A principios de los años 90 se inició la demolición del complejo, pero el proceso aún no ha terminado, pues tres de los bloques siguen en pie.

Su reconocible silueta, que le valió su popular nombre, quizá quiso simbolizar una flota navegando a toda vela hacia la *terra incognita* de la modernidad. Uno puede ver hoy en ellas los restos del naufragio en las arenas movedizas del narcotráfico.

El vientre y la esperanza

El perfil ascendente de las *Vele di Scampia* nos recuerda a la cubierta de la casa que el escritor Curzio Malaparte se hizo construir en la cercana isla de Capri



figura 7
Palazzo dello Spagnolo (Ferdinando Sanfelice, 1724-1726). Napoli.
ALBANO, G. Divisare
(24/02/2017). © Giuseppe Albano.



figura 8
Le Vele (Francesco di Salvo, 1975).
Scampia, Napoli. DE ANGELIS,
M. Divisare (16/07/2018). ©
Mariano De Angelis.



figura 9
Casa Malaparte (Curzio Malaparte i Adolfo Amitrano, 1938-1943). Punta Massullo, Capri. PETTENA, G. Casa Malaparte Capri (1999) © Le Lettere

figura 10
Malaparte en Lipari en 1934 con la Chiesa dell'Annunziata a sus espaldas. PETTENA, G. Casa Malaparte Capri (1999) © Le Lettere

[figura 9] que a su vez nos remite al acceso de la *Chiesa Dell'Annunziata* situada en la isla de Lipari [figura 10], dónde el escritor estuvo varios años recluido por orden del dictador Benito Mussolini. La experiencia de la isla como cárcel otorgó al escritor de una especial mirada sobre el mar:

“La visión del mar me perturbó y me eché a llorar. Nada, ni los ríos, ni las llanuras, ni las montañas, ni siquiera los árboles, ni siquiera las nubes, encarna la idea de libertad tanto como el mar. Ni siquiera la libertad transmite la idea de libertad tanto como el mar. [...] era el mar, el tibio y delicado mar napolitano, el mar libre y azul de Nápoles[...] El que se abría frente a mí era el mar, la libertad y yo lloraba al contemplarlo a lo lejos desde lo alto de una calle que bajaba hasta el agua atravesando una gran plaza, y no me atrevía a acercarme, no me atrevía siquiera a tender la mano hacia él por miedo a que huyese, a que se esfumase detrás del horizonte al ver acercarse mi pobre mano sucia, mugrienta y con las uñas rotas.”⁴

Curzio Malaparte (1898-1957)

Malaparte materializó un ideal de libertad redentora con la construcción en Capri de una casa que se asoma abismalmente al Mediterráneo. Los protagonistas de *Gomorra* a menudo dejan perder la vista ante el infinito horizonte del mismo mar, viendo en él la única vía de escape al laberinto de traiciones y perdición al cual han ido conduciendo sus vidas [figura 11].

Puede que al lector le parezca una simplificación excesivamente formalista establecer una analogía entre la profundidad poética que emana de la casa Malaparte y el trágico destino de las *Vele di Scampia*, pero en los términos bíblicos a los que nos remite *Gomorra* [figura 12], en la eterna lucha entre pecado y redención que parecen regir el destino de Nápoles, quien esto escribe no puede ver en ellas más que la misma actitud, la misma certeza que emana de las miradas perdidas al mar de los protagonistas de *Gomorra*, la certeza de que no cabe salvación posible para la ciudad -ni para el hombre- y que por lo tanto solo queda la construcción de una ascensión redentora, un ensueño funesto en el que se confunden escapismo y libertad.

El reportaje literario de Matilde Serao, *El vientre de Nápoles*, adopta una posición diametralmente opuesta ante el dilema moral de la ciudad. Aboga rotundamente por su salvación. A lo largo del magnífico retrato napolitano, el lector puede oír un grito de auxilio a varios receptores: a las autoridades políticas para que no traicionen la ciudad a la que sirven, a los capitalistas extranjeros para que crean e inviertan en ella, a los industriales para que no la abandonen y generen en ella oportunidades laborales.

Gomorra, como buen préstamo bíblico, es un reflejo de la constante y eterna disputa entre pecado y redención que rigió el devenir de Nápoles –el devenir de cualquier ciudad- y que es constituyente de la condición humana en la medida en la que, como hijos de Caín y en palabras de Félix de Azúa:

“Jamás volveremos al orden externo, jamás saldremos ya de la ciudad [...] El resto, el exterior, es el eterno desierto de la inmortalidad.”⁵



figura 11a
Varios personajes de la serie oteando el mar. SAVIANO, R. Gomorra - La Serie. Cupellini, C. D'Amore, M. (dir. cap.). Sky Italia, 2014-2021.



figura 11b
Varios personajes de la serie oteando el mar. SAVIANO, R. Gomorra - La Serie. Cupellini, C. D'Amore, M. (dir. cap.). Sky Italia, 2014-2021.



figura 12
COROT, C. The burning of Sodom, 1843-1857. Óleo sobre lienzo; The Metropolitan Museum of Art, New York

1.

VERDÚ, D. 'Gomorra': Shakespeare, cocaína y balas en los callejones de Nápoles. *El País* (06/01/2022).

2.

“*Anzi, qui è proprio la cultura architettonica a mancare all’appello: chiusa nelle vecchie difese dello standard, nella cecità dell’oggetto architettonico autonomo, nella dipendenza volontaria dai processi produttivi, essa non può neanche difendersi dietro lo scudo della fretta. Una rinuncia pericolosa ha dato la prevalenza al costruttore, all’impresa, al falso economico del concorso appalto.*” COSENZA, G. Il Caso Napoli. *Casabella* 487/8 (1983) p. 30.

3.

SERAO, M. *El viente de Nápoles*. Méndez Borra, J.A. (trad.). Madrid: Gallo Nero, 2016 p. 19.

4.

MALAPARTE, C. *Kaputt*. Paradelo Lopez, D. (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012 p. 510.

5.

DE AZÚA, F. *La invención de Caín*. Barcelona: Penguin Random House, 2015 p.10.

Bibliografía

BANHAM, R. *Design by Choice*. London: Academy Editions, 1981.

BERGER, J. *Ways of seeing*. London: Penguin Books UK, 1990.

DE AZÚA, F. *La invención de Caín*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

MALAPARTE, C. *Kaputt*. Paradelo López, D. (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

PETTENA, G. *Casa Malaparte Capri*. Firenze: Le Lettere, 1999.

SAVIANO, R. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2008.

SAVIANO, R. *La paranza dei bambini*. Milano: Feltrinelli, 2019.

SERAO, M. *El viente de Nápoles*. Méndez Borra, J.A. (trad.). Madrid: Gallo Nero, 2016.

CLUA, *Alvaro*. "La condición intersticial en los proyectos de articulación urbana". Director: Josep Parcerisa Bundó. Universitat Politècnica de Catalunya, Laboratori d'Urbanisme de Barcelona, 2017

Casabella. Enero 1983, nº 487/8. Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.

Ventura Godoy Garcia

Arquitecto (ETSAB 2016) y MBArch (ETSAV 2017). Ha trabajado para la Generalitat de Catalunya en urbanismo y restauración de bienes arquitectónicos y para el AMB (Àrea Metropolitana de Barcelona) en proyectos de edificación. Su intervención paisajística en Caño de Hierro (Hornachuelos, Córdoba) – junto a Maria Megías, Oriol Ferrer y Marc Sánchez – ha recibido varios reconocimientos, como el premio XII AJAC (Associació Joves Arquitectes Catalans) en urbanismo y paisaje, siendo también finalista de los VIII Premios Enor y la New European Bauhaus 2021 y seleccionada en el VII festival arquia/próxima y la XV BEAU. ventura.godoy@hotmail.com

Fuente de financiamiento Financiación propia