

Una vida violenta

Pier Paolo Pasolini

colecciónnotraslatitudes

Una vida violenta

Pier Paolo Pasolini

Traducción de
Miguel Ángel Cuevas

Nørdicalibros
2023

Título original: *Una vita violenta*

© Garzanti Editore s.p.a. 1959, 1988, 1996, 1998
© 1999, 2001, 2005, 2008, Garzanti Libri S.r.l., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

© De la traducción: Miguel Ángel Cuevas

© De esta edición: Nórdica Libros, S. L.
Doctor Blanco Soler, 26 - CP: 28044 Madrid
Tlf: (+34) 917 055 057 - info@nordicalibros.com
www.nordicalibros.com

Primera edición en Nórdica Libros: enero de 2023

ISBN: 978-84-19320-25-4

Depósito Legal: M-1194-2023

IBIC: FA

Thema: FBA

Impreso en España / *Printed in Spain*

Imprenta Kadmos
(Salamanca)



Diseño de colección: Filo Estudio e Ignacio Caballero

Maquetación: Diego Moreno

Corrección ortotipográfica: Victoria Parra y Ana Patrón

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

INTRODUCCIÓN
Apuntes sobre *Una vida violenta*

1. La década de los años cincuenta del pasado siglo, que, por lo que hace a la obra de Pier Paolo Pasolini, se cierra en 1959 con *Una vida violenta*, es la del definitivo asentamiento del escritor, todavía no cineasta, en el panorama literario e intelectual italiano. En 1942, a los veinte años, había publicado su primer libro, *Poemas en Casarsa*, en friulano. Durante los años cuarenta —además de diversos textos menores, o que permanecieron en el ámbito de lo privado, ensayísticos, teatrales, narrativos y poéticos— escribe, en italiano, el poemario *El ruiseñor de la Iglesia católica* y una novela cuyo título definitivo será *El sueño de una cosa* (ambas obras publicadas con posterioridad, en 1958 y 1962 respectivamente). En 1954 reúne sus poemas friulanos en *La mejor juventud*. Antes, en 1950, tras haber sido denunciado por actos obscenos en lugar público y expulsado del partido comunista, una denuncia de la que salió judicialmente indemne pero marcado con el estigma de la diversidad, se había trasladado desde el Friuli a Roma, la ciudad que terminará por convertirse en el punto de referencia esencial de su producción novelística y de la primera fase de su cinematografía.

En 1952 publica el ensayo *La poesía dialectal del siglo xx*, al que sigue en 1955 *La poesía popular italiana*. El año central de la década de los cincuenta lo es también de la actividad intelectual de Pasolini; comienza su labor al frente de la revista *Officina* [Taller], uno de los puntos de inflexión de la cultura de posguerra, a través de cuyas páginas puede seguirse buena parte del proceso que va desde el predominio de la estética neorrealista hasta el surgimiento del movimiento neovanguardista, pasando por la

reclamación de una literatura experimental, confiada en alcanzar protagonismo sociocultural, no sin enfrentarse con el dogmatismo moralista de la crítica marxista ortodoxa. *Chavales del arroyo*, también de 1955, significa su impetuosa irrupción en la escena de la narrativa: aceptada, controvertida, vituperada en su descarnado expresionismo dialectal y jergal, supone la aparición del inexplorado universo del subproletariado romano en el panorama novelístico, dominado por un neorrealismo epigonal que había dado en la folclorización; se trata de la primera pieza de un proyecto narrativo que prosigue en *Una vida violenta* y que se diluye en los fragmentos, esbozos a veces, de *Ali de ojos azules* en 1965.

Entretanto, los poemas de *Las cenizas de Gramsci* (1957) ratifican la opción por una escritura que asume y evidencia las contradicciones de un compromiso intelectual, político y estético de sesgo programáticamente heterodoxo. En 1960 recopila sus ensayos críticos en *Pasión e ideología*. Los versos de *La religión de mi tiempo*, en 1961, marcan el tono final de una época de intensa actividad literaria: la poesía se hace explícita mirada sobre la propia historia, inicia el proceso que en *Poesía en forma de rosa* (1964) acabará en la abjura del «ridículo decenio» de los cincuenta. Los sesenta son los años del cineasta, del dramaturgo y del polemista; y no es accesorio que, exhausto de las disputas a favor de la mimesis literaria dialectal y plurilingüe, concluya Pasolini en 1964 (*Nuevas cuestiones lingüísticas*) en la constatación de la existencia de una *koiné* basada en el aplastante lenguaje tecnocrático del neocapitalismo, vaciado de expresividad, historia y consciencia de sí mismo.

2. Un texto cuasimarginal de mediados de 1958, *Mi periferia*, constituido por las respuestas a una entrevista de la revista *Città aperta*, es una óptima vía de acceso a la lectura de *Una vida violenta*. Nos encontramos en la fase final de la redacción de una novela que Pasolini había empezado a escribir en 1955, apenas concluida *Chavales del arroyo*; una fase a ratos cansina, debido

a que cada vez una parte mayor de los esfuerzos de su autor se dedica a la escritura cinematográfica, lo que retrasa en repetidas ocasiones la entrega del original al editor. El referente más obvio e inmediato de la entrevista son ambas novelas romanas:

El hecho de que leyendo fragmentos y páginas de *Una vida violenta* se pueda pensar que se está ante fragmentos o páginas de *Chavales del arroyo* no es casual: significa que el paradigma [...] es el mismo, y que por lo tanto estilísticamente no hay solución de continuidad. Y si no hay transformación estilística no habrá tampoco transformación interna, psicológica o ideológica. / *Chavales del arroyo* debía ser una especie [...] de *ouverture*, apuntando mil motivos, fundamentando un mundo [...] en *Chavales del arroyo* lo que cuenta es el mundo de los suburbios¹ y del subproletariado romano vivido a través de los chavales, y por tanto el protagonista, el Riccetto², era, además de un personaje bastante

¹ El español «suburbio» no es lo suficientemente expresivo como correspondencia de *borgata* cuando este término se usa en el contexto romano de mediados del pasado siglo, donde denota un grupo de casas construido (o simplemente levantado, ya que a menudo se trata de chabolas) en las afueras y aislado incluso con relación a los demás barrios periféricos.

² Es habitual en las novelas romanas el uso de apodos alusivos a las más diversas condiciones o circunstancias. Es el caso del Riccetto «rizoso». En *Una vida violenta*, entre el coro de personajes secundarios de mayor peso en la novela, además del Cagone, el Budda, Nazzareno, de obvia identificación, se encuentran el Matto «loco», el Sciacallo «chacal»; de presencia más circunstancial, la Vecchiona «viejorra», la Nasona «napias», la Popolana «paisana», el Fumetto «tebeo», el Paino «figurín» (lo mismo que Cianetto), Cazzimperio «vinagreta»; en apariciones esporádicas, el Debolezza «debilidad», el Cecio «garbanzo» pero metafóricamente «gordito», el Freghino «pasota», el Minchia «carajo», el Capinera «curruca». En otros casos, el posible significado alusivo de los apodos resulta casi indescifrable, ligado con toda probabilidad a una jergalidad idiolectal, muy circunscrita tanto diatópica como diastráticamente, que aparece y se esfuma en cuestión de poco tiempo, y que no deja traza documental. Para Zellerone y Cazzitini podría acaso hipotizarse la construcción a partir respectivamente de las raíces de *zella* «mugre» y *cazzo* «polla»; más aventurado sería traer a colación la *cucuzza* en cruce con *zucca* «calabaza» pero metafóricamente «cabeza» para Zucabbo; y más aún si cabe

definido, un hilo conductor un poco abstracto, un poco *flatus-vocis* como todos los protagonistas-pretexto [...]. / La historia de Tommasino Puzzilli es la de una introversión, causada por el hecho de que se trata de un muchacho que no es guapo, no es fuerte y no está sano: un débil, en fin, que debe por fuerza ser fuerte en un mundo donde ello es obligatorio. De modo que busca continuamente afirmarse, y ya se sabe dónde se acaba por este camino: en la pseudo-fuerza de la delincuencia, del cinismo, de la *dritteria*³, como la llaman. En concreto, la desesperada tensión de Tommasino —que no es delicado, al contrario, es muy vulgar— está en lo externo, en la historia de sus diversos credos políticos: es fascista⁴, anarquista, democristiano y finalmente comunista. [...] el mecanismo que se dispara siempre es el mismo, bajo la influencia de las circunstancias exteriores (la

proponer para Zimmìo una deformación y alteración fonética a partir de *scimme scimme* «de poco valor, barato». En la traducción de la novela los apodos se han mantenido en su forma original, salvo en contadísimos casos obligados por motivos de coherencia narrativa. Lo mismo sucede con los nombres de lugares o accidentes geográficos, que, excepto en el caso del río Tíber, permanecen en italiano como una llamada a la necesaria consciencia del lector, que debería mantenerse en todo momento, de que se encuentra ante un texto que ha sido inicialmente escrito en una lengua distinta de la suya. Con idéntico objetivo, así como para evitar la casuística de la anotación al pie, en algún caso la traducción se sirve del calco. Por ejemplo cuando repropones el nombre del personaje de tebeo Zalamorte, referido a unos enfermos de tuberculosis, en el adjetivo plural «zalamuertos». O bien castellanizando en «bersajeros» el término *bersaglieri*, cuerpo del ejército de tierra que se hace notar entre otras cosas por lo vistoso del tocado de plumas de las gorras de sus miembros y por marchar en los desfiles oficiales habitualmente al trote, al ritmo de las cornetas; ya una traducción hispanoamericana de *Corazón* de Edmondo De Amicis a mediados del pasado siglo naturaliza la palabra como *bersalleros*; aquí se ha preferido, con la jota, huir de homofonías indeseadas.

³ «Arrogancia temeraria, chulesca».

⁴ En el capítulo segundo de la primera parte, después de haber participado en un ataque fascista contra un local del partido comunista, al inicio de una noche de hurtos y atracos varios, Tommaso, en un momento de exaltación, repite casi literalmente el santo y seña mussoliniano en la declaración de guerra a los aliados de 1940: «¡A vencer, y venceremos!». La canción que canta, esa misma noche, tras uno de los atracos, es un himno de combate fascista.

amistad con unos ladrones misinos⁵ lo convierte en fascista; una cierta mejora de su familia, que había vivido siempre en chabolas y tugurios y que por fin tiene un pisito en el *Ina-Case*⁶, le hace convertirse en biempensante y democristiano; finalmente la tuberculosis y el ambiente del Hospital Forlanini, donde radica una fuerte célula del PCI, le hace convertirse en comunista). Mal que bien, al final, este ímpetu de *afirmarse*, de *existir*, esta incongruente energía vital, se ilumina con cierta confusa luz moral.

En la misma entrevista, preguntado acerca de la interacción lengua-dialecto, o lo que es lo mismo sobre la relación que el narrador establece con las jergas de los personajes, explica que tal proceso supone «una regresión del autor en el ambiente descrito, hasta asumir su más íntimo espíritu lingüístico, en un mimetismo incesante, hasta hacer de esta segunda naturaleza lingüística una naturaleza primaria, con la consiguiente contaminación». Y más adelante aclara: «Toda regresión requiere algo de apriorístico y de voluntario. Y está claro que todo autor que use una lengua *hablada*, aun incluso en su estado natural de dialecto, debe realizar esta operación exploradora y mimética de regresión [...] tanto en el ambiente como en el personaje, es decir tanto en clave sociológica como psicológica».

Comentando, en fin, su método de trabajo, lo describe como una operación, en primera instancia

de magnetófono [...] con alguna ligera corrección en el sentido de la *contaminatio*: absoluto naturalismo corregido por un leve pero a su modo absoluto *estilismo puro*. [...] Muchas veces, si me siguieran, me cogerían en alguna pizzería de Torpignattara, de la Borgata Alessandrina, de

⁵ Pertenecientes al neofascista Movimiento Social Italiano.

⁶ Casas populares promovidas por el Instituto Nacional Asegurador; en la traducción, las «casas del patronato».

Torre Maura o de Pietralata⁷, mientras anoto modos idiomáticos en una cuartilla, detalles expresivos o vivaces, léxico jergal de primera mano de boca de los *hablantes* a los que hago hablar de propósito. [...] en un cierto momento del relato uno de mis personajes roba una maleta y algunos bolsos; ¿hay un término jergal para indicar *maleta* y *bolso*? ¿Cómo no! Maleta se dice *cricca*, bolso *campana*; lo que se roba, en general, además de *morto*, se dice *riboncia*, etc. (en vez de decir, *etc.*, o *cosas de este tipo*, en mi novela pondré siempre *e santi benedetti* o *e tanti benedetti*, cuando no un menos vivaz *e tante belle cose*)⁸. No siempre transcribo directamente este material instrumental de muy inferior nivel y particularísimo; lo hago solo en los casos en que se me presenta una dificultad o una necesidad estilística cuando estoy escribiendo, ya solo. Entonces dejo en blanco la parte que precisa de expresividad, y llevo a cabo la búsqueda, por lo común breve y fructífera (tengo en la Maranella un amigo, Sergio Citti⁹, pintor, que nunca hasta ahora ha dejado sin respuesta mis preguntas, incluso las más sutiles). Pero también se trata de una pasión genérica

⁷ *Borgate* romanas.

⁸ Uno de los problemas decisivos al afrontar la traducción de los textos romanos de Pasolini es el de encontrar un registro apropiado al que trasladar la a menudo mera creatividad de un idiolecto que más que del dialecto se sirve de las jergas, tan escasamente motivadas y tan efímeras a veces, del subproletariado urbano. Un significado arcaico de *cricca*, «gran cantidad de cosas», estaría en la base de una metonimia que provocara el cambio semántico; en el caso de *campana* podría tratarse de una metáfora con el añadido de la inversión de la disposición física del objeto referencial; uno de los significados figurados de *morto* es «botín»; establecer el hipotético origen de *riboncia*, hasta donde alcanza mi información, sería intentar cifrar lo aleatorio del habitualmente libérrimo juego de las formas jergales; no queda por último sino recurrir a la propia expresividad idiolectal española para las variantes de «etc.»: «y lo que caiga», «y lo que se tercié», «y lo que encarte», «y toda la patulea», etc.

⁹ También él habitante de una *borgata*, además de asesorar a Pasolini en sus novelas y películas en lo relativo a las jergas romanas, fue muy a menudo su ayudante de dirección.

mía; y por eso tomo notas por mi cuenta, incluso a escondidas, *iluminado* por ciertas formas imprevistas y desconocidas del patrimonio.

3. A la altura de 1959 Pier Paolo Pasolini ya ha entrado en estrecho contacto con el mundo cinematográfico, aunque hayan de pasar todavía dos años para que dirija su primera película, *Accattone*, en 1961. *Mamma Roma* (1962) y *La ricotta* [*El reque-són*] (1963) serían las otras piezas de una ideal trilogía romana, a la que Pasolini traslada, y con la que lleva adelante, su indagación narrativa iniciada con *Chavales del arroyo*. Pero desde 1954 colabora como guionista en numerosas películas, la primera de las cuales, *La donna del fiume* [estrenada en España como *La chica del río*] de Mario Soldati, aparece precisamente en la trama de *Una vida violenta*, en una especie de guiño semiprivado; como también lo es la referencia al Gobbo, una suerte de bandido justiciero sobre cuya figura filmó Carlo Lizzani la película homónima, *Il Gobbo* [*El jorobado de Roma*] (1960), en la que Pasolini, esta vez como actor, interpreta un papel no protagonista pero sí de notable relevancia. En la segunda mitad de los años cincuenta colabora además como guionista con Federico Fellini, Mauro Bolognini, Ermanno Olmi y Franco Rossi, entre otros directores. Algunas de estas escrituras cinematográficas entran en relación directa con el universo narrativo del subproletariado romano: *Le notti di Cabiria* [*Las noches de Cabiria*] de Fellini (1956), y sobre todo *La notte brava* [*La noche brava*] (1959) y *La giornata balorda* [*Un día de locura*] (1960) de Bolognini. A ellas vierte y en ellas vertebraba Pasolini buena parte de sus obsesiones representativas; que, ya al inicio de la década sucesiva, persisten en *La commare secca* [*La cosecha estéril*] de Bernardo Bertolucci (1962), y en *Una vita violenta* (1962) de Paolo Heusch y Brunello Rondi, una versión de la novela a la que el escritor (y ya cineasta) aporta solo la idea argumental. Particularmente significativa es la participación como autor de los textos en dos cortometrajes documentales de Cecilia Mangini, *Ignoti*

alla città [*Desconocidos en la ciudad*] (1958) y *La canta delle marane* [*El canto de las zubias*] (1961) inspirados en diversos episodios, personajes corales y situaciones de las novelas romanas; el texto para el segundo, en estilo directo en el dialecto-jerga de los personajes, posee un impagable valor testimonial: tratándose como se trata de un texto escrito, la locución es una preciosa muestra de mimesis oral.

4. Este substrato cinematográfico, si así puede llamarse, deja notar su presencia en *Una vida violenta*. En la segunda novela romana, el narrador pasoliniano, mucho más que en *Chavales del arroyo*, observa a menudo la realidad a través del objetivo de la cámara, que por su parte fija las imágenes como si de cuadros se tratara: es decir, espacialmente bidimensionales y temporalmente detenidas, paralizadas. De ahí, y no solo por la particular amalgama verbal del texto, la sensación de rarefacción de muchas de sus páginas, sobre todo las de naturaleza descriptiva, pero también algunos retratos, algunas tomas directas en primer plano, que rozan la inverosimilitud.

Aunque ciertamente la cota mayor de tal rarefacción se alcanza a través del lenguaje, de los usos lingüísticos que en la novela se privilegian; es más, no tanto se alcanza cuanto se construye, es decir, se advierte una decidida voluntad autorial al respecto.

El lenguaje pasoliniano en su narrativa romana es fruto de maniobras de contaminación. El dialecto romanesco, y más específicamente las jergas periféricas urbanas subproletarias, constituyen la base de los diálogos. El narrador se mueve entre varios registros, descendiendo desde un grado estandarizado de lengua hacia el habla de los personajes, adoptando sus soluciones tanto léxicas como sintácticas; o bien, aunque en menor medida, en la dirección opuesta, haciendo uso de niveles áulicos.

La construcción, en particular en su movimiento descendente, se realiza especialmente, aunque no solo, a través del léxico; también a través de la sintaxis e incluso de la morfología, o mediante desplazamientos semánticos forzados por la asignación

de significaciones contextuales diversas a idénticos elementos nominales o verbales. Y a través del recurso continuado por parte del narrador al discurso indirecto libre, que permite la «regresión» mimética de la que habla Pasolini en *Mi periferia*. El resultado de la operación dará cuenta de una expresividad a un tiempo variopinta, vital y brutal.

5. Livio Garzanti, el editor de la obra, manifestó sus temores a posibles denuncias por obscenidad, como la que ya había sufrido *Chavales del arroyo*, e instó al autor a que procediera a eliminar algunos episodios, imponiéndole «autocensurar juntos» (un curioso cuasi-oxímoron de regusto sin duda pasoliniano) el texto. Desaparecieron varios episodios, en los que se detallaban apenas algo más las maniobras de Tommaso para ofrecer sus servicios como chapero, pero no en modo llamativamente explícito respecto a otras situaciones de la novela. Los escrúpulos del editor, además, obligaron a Pasolini (de nuevo, como en *Chavales*) a sustituir con puntos suspensivos expresiones consideradas obscenas o blasfemas, mojjigatería que la traducción ignora.

Ello no fue suficiente para ahorrarse ataques desde posiciones democristianas a través de asociaciones de acción católica; un escándalo curiosamente compartido desde algunos órganos oficiales del partido comunista. Ambas, izquierda y derecha, haciéndose cruces ante las escenas escabrosas de una obra cercana a lo pornográfico; a lo que se unía, para descalificarla, la acusación de derrotismo por su falta de perspectiva progresista, desde la izquierda, y nada veladas alusiones a la homosexualidad del autor, especialmente conspicuas desde la derecha.

6. En uno de los ensayos antes citados, *Nuevas cuestiones lingüísticas*, escribe Pasolini:

el discurso indirecto libre [...] implica una incursión hacia la lengua baja, una *koiné* fuertemente dialectalizada y

el dialecto mismo, para hacer acopio de materiales infra-lingüísticos. Pero tales materiales [...] no se llevan a un nivel de lengua media, para allí ser elaborados y objetiva-dos como una contribución al italiano medio; no, pues a través de una línea serpenteante se les hace llegar a una zona alta, altísima, y allí son elaborados en función expresiva o expresionista.

Este es el punto: un discurso conformado en clave expresionista, una estrategia de formatividad que prevé, en solo aparente paradoja, la deformación. La traducción deberá hacerse eco del original, reflejar su sincretismo estilístico mediante una dicción multiforme, sincrética a su vez entre niveles canónicos y registros cuasi-idiolectales; se trata de no aplanar, de no sepultar la tensión expresiva del original pretendiendo aclararlo o explicarlo, de preservar su textura, su trama vernacular, la superposición de lenguajes que presenta.

Para conformar el texto de la traducción, como ya para el de *Chavales del arroyo*, he recurrido a registros tradicionales, sin evitar el arcaísmo, populares y jergales, que en ocasiones entran en contacto, acaso en colisión, con entonaciones de sesgo esteticista, áulicas. No son raras las construcciones en el límite de la aceptabilidad gramatical, las elipsis o redundancias preposicionales; abundan los pleonasmos atípicos, las concordancias irregulares, y por supuesto (como en el original) todo tipo de vulgarismos desaconsejados por la corrección y el decoro académicos. Para reflejar el plurilingüismo de la dicción pasoliniana, la traducción opta por un sincretismo dialectal castellano: habría sido arbitrario elegir para la versión una sola variante dialectal (al margen de lo descabellado de postular implícitas equivalencias), en virtud de la presencia masiva en el original de un determinado sociolecto romanesco periférico. Tendríamos entonces, a lo sumo, una traducción al murciano, o al andaluz (¿oriental u occidental, ceceante, seseante o jejeante?), al extremeño, al cántabro... Considerando la poética autorial de

la acumulación y de la contaminación, y que la de las novelas romanas, por lo que a este asunto atañe, es una mimesis sociolingüística de las hablas que se transforma en texto, la de la traducción es una mimesis estética de un texto que se transforma en otro texto. El objetivo es provocar en el lector hispanohablante una reacción de estupor semejante a la que el original provocara en el lector italiano de su tiempo. El resultado no aspira a satisfacer puntualmente exigencias de legibilidad, antes al contrario pretende constituirse, a imagen del original, como ambiente verbal enrarecido.

7. En la novela abundan las referencias a personas reales. Giuseppe Gioacchino Belli, el poeta romanesco del siglo XIX cuya figura de satírico impenitente ha pasado al acervo popular, uno de cuyos versos cita parcialmente el narrador: «muertos cadavéricos»; revolucionarios decimonónicos, como Pisacane; militares muertos en acto de servicio en el ejército fascista, como Michelazzi; políticos democristianos, como De Gasperi o Fanfani; gentes del mundo de la música y del espectáculo, como Totò, Cacini —cuya fanfarrona expresividad se convirtió en proverbial—, Claudio Villa, Roberto Murolo; futbolistas, como los apodados Veleno y Trerè, o Pandolfini. También aparecen alusiones a personajes cinematográficos, como el faquir Burma (de una película de Lattuada y Fellini), o televisivos como Andalù el somalí; caricaturas de tebeo, como el cadavérico Zalamorte; delincuentes más o menos legendarios de los que solo resta el apodo, como el Tinea. Los personajes de la novela cantan u oyen canciones, de las que son autores o intérpretes, entre tantos otros, Villa, Murolo, Modugno, Carosone, en un heteróclito batiburrillo que refleja la banda sonora, radiofónica, de los barrios populares; van al cine a ver desde un péplum a una comedia musical; deambulan por avenidas periféricas en las que se han establecido las instalaciones de empresas de maquinaria para la construcción, como la Fiorentini, precisamente en una de las zonas

de mayor crecimiento urbano de la Roma de la época; frecuentan ambientes prostibularios donde en alguna ocasión se toma a chanza el nombre del partido neofascista...

Pero se ha preferido no cargar las páginas con notas explicativas.

8. La traducción pretende propiciar una lectura que bascule sobre el texto como un organismo rítmico, sobre el artefacto de la frase, del cruce de réplicas, del párrafo que se amplifica en la secuencia, en el capítulo. Es fundamental esta noción rítmica que, siéndolo, no es solo prosódica, métrica, fonética por lo tanto, sino también morfológica y sintáctica, e incluso semántica. El texto es un organismo verbal que avanza, en su proyección imaginal, retomando o abandonando elementos de toda índole que va arrastrando en su progresión: de tal manera que su forma construye su sentido. El ritmo así entendido es pues una cuestión de llenos y vacíos, de sístole y diástole, latido o respiración que mal soportaría interrupciones en su fluencia¹⁰.

M. Á. C.

¹⁰ El texto del que se ha partido en la propuesta de *Una vida violenta* es el incluido en la unánimemente considerada edición canónica de la obra completa de Pier Paolo Pasolini dirigida por Walter Siti para Mondadori. Quiero manifestar mi profunda gratitud a Trinidad Durán por su atenta, precisa y generosa revisión de la traducción.

UNA VIDA VIOLENTA

*A Carlo Bo y Giuseppe Ungaretti,
testigos de la defensa
en el juicio contra Chavales del arroyo.*

PRIMERA PARTE

1
QUIÉN ERA TOMMASO

Tommaso, Lello, el Zucabbo y los demás chavales que vivían en el poblado de chabolas allá por la Via dei Monti di Pietralata, como siempre después de comer, se plantaron delante de la escuela por lo menos con media hora de adelanto.

Pero ya rondaban por allí también otros chiquillos de la barriada, jugando en el fangal con las navajas. Tommaso, Lello y los demás se pararon a mirarlos, en cuclillas, restregando las carteras por el barro; luego llegaron dos o tres con un balón, y todos tiraron las carteras en un mogote y se fueron corriendo detrás de la escuela, a la explanada, que era la plaza central de la barriada.

Lello y uno que vivía en la segunda parcela, allí al lado, se echaron a la morra los equipos. Pero a Tommasino no le apetecía jugar, y se achancó en tierra con otros dos o tres a ver el partidillo.

—Eh, Carlè, ¿ha llegao el maestro? —le preguntó a un pequeño que tenía al lado.

—¡Yo qué sé! —le contestó el crío encogiéndose de hombros.

—¿A quién le toca hoy limpiar? —preguntó al rato Tommasino, que había faltado a clase un par de días, porque tenía fiebre.

—Creo que a Lello —dijo Carletto.

—Dame una calada, ¿no? —le soltó después, volviéndose de golpe, del cabreo, a uno que fumaba allí cerca acocloao en un sillar.

Tommasino se levantó y se encaminó hacia la portería, al otro lado, donde Lello, doblado por la cintura, abierto de patas

y los brazos colgando, pero listo para tirarse, no le quitaba ojo al juego, la cara agria.

—Lello —dijo Tommasino.

—Déjame ya. ¿Qué pasa? —le soltó sin echarle cuenta Lello.

—Que si te toca a ti hoy limpiar la clase.

—Sí —contestó seco Lello, sin darle importancia a la cosa.

Tommasino se sentó junto al montón de cantos que hacían de poste de la portería. Poco después Lello se volvió a mirarlo.

—Vete por ahí, ¿qué coño quieres? —le soltó, volviendo enseguida a darle la espalda y mirando fijo al centro del campo, donde unos y otros corrían tras el balón mentándose la madre. Tommasino no dijo palabra; y, tranquilamente, con las piernas cruzadas sobre el fango seco, sacó del fondo del bolsillo una punta de cigarro y se la encendió.

Al rato Lello le echó otra ojeada, y cató que fumaba. No abrió la boca, mirando siempre al campo, pero luego dijo en voz más baja, ronco: —Pásamelo, Tomà.

Tommaso dio unas cuantas caladas, rápidas, luego se levantó para pasarle el cigarro a Lello, que lo cogió sin perder de vista el juego, y empezó a fumar guiñando los ojos, listo siempre para tirarse.

Tommaso se había quedado de pie tras él, con las manos en los bolsillos de los pantalonicos sujetos con un cordel, y que le estaban tan anchos que parecían faldas.

En ese momento los chavales llegaron a la portería, apiñados, y uno del otro equipo, echando el bofe, consiguió darle una patada al balón, que rodó sin demasiada fuerza hacia el montón de cantos. Lello se tiró, aunque no hacía falta, porque podía cogerla con agacharse un poquillo, y lanzó la pelota al centro del descampado. Recogió del suelo la colilla y le dio unas caladas, todo satisfecho.

—¡Qué tío, Lè! —comentó Tommaso, dándole coba.

El otro ni le contestó, fumando displicente, pero se veía a las claras que se sentía un porterazo.