

Perspectivas sobre poéticas orales]

BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ Y
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ (EDS.)

Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca, Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio, José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala, Andrea, Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez, Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera, José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García

Perspectivas sobre poéticas orales es una extensa obra que reúne una pluralidad de perspectivas en torno al fenómeno de la oralidad y las poéticas que de ella se desprenden, entendidas estas como “los recursos y estructuras discursivas que tienen algún elemento oral, ya sea en su composición, transmisión o ejecución”. En esta obra se pone sobre la mesa una propuesta muy clara: que la oralidad no es una versión primitiva ni un rústico antecedente de la literatura escrita. Por el contrario, se trata de un sistema de comunicación distinto en el que se pone en juego no solo el texto, sino también su contexto de producción y de ejecución.

Se trata de un libro derivado del Primer Congreso Internacional *Poéticas de la oralidad. Homenaje a John Miles Foley*, organizado por un equipo interinstitucional encabezado por el entonces Laboratorio de Materiales Orales y llevado a cabo en la ENES Morelia en el año 2014. No se trata, sin embargo, de la publicación de las memorias de tal evento, sino de una selección, edición y dictaminación de los trabajos ahí presentados. De tal modo, se reúnen en esta obra más de veinte personalidades para reflexionar en torno a las poéticas orales.

Su contenido se divide en seis apartados: *In memoriam*, *Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana*, *Poéticas de la oralidad y escritura*, *Poéticas de la oralidad y música*, *Poéticas de la oralidad y manifestaciones populares*, *Poéticas de la oralidad y lenguas indígenas*. Es publicado por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales como el primer título de la colección Seminarios.

**LAN
MI** [Editorial]

[Seminarios]



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA



ISBN 978-607-30-2997-1



9 786073 029971

Índice

11 **Introducción**

Berenice Granados y Santiago Cortés

In memoriam

33 **Remembering John Miles Foley**

Lori Ann Garner

51 **Sonidos y silencios en los Altos de Guatemala**

Dennis Tedlock

I. Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana

67 **Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana**

Alfredo López Austin

91 ***Kuatsokoro*: el arpa náhuatl huasteca como soporte de la palabra, la música y la danza**

Víctor Hernández Vaca

105 **El lago, la mujer y la peña: traslapes de lo femenino en las narrativas orales sobre el Lago de Pátzcuaro**

Berenice Granados Vázquez

123 **El lugar del tiempo. Apuntes desde la etnografía sobre el vínculo entre palabra, voz y memoria**

Eliana Acosta Márquez

II. Poéticas de la oralidad y escritura

- 139 **Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método**
Domenico Scafoglio
- 153 **Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad**
José Manuel Pedrosa
- 217 **Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D'Arco, cerca de Nápoles**
Annalisa Di Nuzzo
- 237 **Viajes, traslados y fundaciones en la oralidad maya: la poética del *Título de Totonicapán***
Michela Craveri

III. Poéticas de la oralidad y música

- 271 **Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente**
Jorge Amós Martínez Ayala
- 295 **Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu carácter movente**
Andrea Betania Da Silva
- 315 **La comida tradicional en las coplas del son huasteco como parte de su identidad**
César Hernández Azuara
- 339 **La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad**
Ana Zarina Palafox Méndez

IV. Poéticas de la oralidad y manifestaciones populares

- 355 **La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización**
Gloria B. Chicote
- 375 **Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)**
Raúl Casamadrid
- 405 **Poeticantologicomediática: lírica popular y mecanismos de consagración**
Rodrigo Bazán
- 415 **La risa en la red. Reflexiones en torno a la narrativa oral que circula en la web**
Claudia Carranza Vera

V. Poéticas de la oralidad y lenguas indígenas

- 433 **El Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI)**
José Antonio Flores Farfán e Itzel Vargas García
- 439 **Estética de la literatura oral indígena**
José Alejos García

Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D'Arco, cerca de Nápoles

Contemporary contaminations: orality, texts and dancing in Pomigliano d'Arco's songs

Annalisa Di Nuzzo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Resumen

Este capítulo pretende reconstruir y definir la producción de los textos de los cantores de Pomigliano d'Arco (cerca de Nápoles) que, a principios de los años setenta del siglo pasado, volvieron a interpretar canciones populares de tradición oral.

Esta investigación se basa en textos que forman parte de la tradición musical. Nacieron como expresiones escritas que luego se entregaron a la oralidad con contenidos de compromiso político y de denuncia. Se trata de una mezcla de música y danza relacionada con la vida industrial que estaba transformando poco a poco un territorio y una comunidad de trabajadores agrícolas.

Palabras clave: fábrica, música, danza, oralidad, denuncia.

Abstract

This chapter aims to reconstruct and define the texts produced by the singers of Pomigliano d'Arco (near Naples), who resumed performing popular songs from the oral tradition at the beginning of the 1970s. Their research gave later rise to texts that were part of the musical tradition but were born as written texts which were then delivered to orality with contents of political commitment and denunciation, proposing a composite form that integrated word, music and dance and related to the world of factory, that was transforming a territory and a community of agricultural workers into factory workers.

Keywords: factory, popular songs, dance, orality, protest

Premisa

Este trabajo es fruto de las investigaciones realizadas durante el 2013 en Nápoles, especialmente en la zona del Vesubio y en la ciudad de Pomigliano d'Arco. En las páginas siguientes se definen y se reconstruyen los caracteres específicos de los textos de algunos grupos de “cantantes” de Pomigliano d'Arco que, a principios de los años setenta del siglo pasado, volvieron a interpretar canciones populares de tradición oral.

El interés por este descubrimiento y la investigación que siguió dio lugar al renacimiento de la tradición de melódica de las *tammurriate* que se habían originado como textos escritos cuyo contenido tenía valor de compromiso político y de denuncia. Estas proponían una forma que ponía en relación palabra, música y danza con el mundo de las fábricas —sobre todo de la industria automovilística— que se desarrollaban en aquellos años y que rápidamente convirtieron no solo el territorio, sino las antiguas comunidades agrícolas en obreras.

El contexto y los lugares

Vale la pena aclarar los orígenes y el nacimiento de la moderna Pomigliano d'Arco y de sus alrededores. La primera gran transformación de la zona se remonta a mediados del siglo pasado con el desarrollo de una red ferroviaria que empezó a conectar los municipios de la zona del Vesubio. En 1839 se hizo la primera conexión de Nápoles-Portici, la primera línea de su tipo en Italia, y unos pocos años después, cuando el tren empezó a moverse por la zona, comenzó el desarrollo económico no solo de Pomigliano sino también de Acerra, Nola, Marigliano, Brusciano y otras ciudades del interior. Los mercados de Nola y Pomigliano comenzaron a crecer en importancia, convirtiéndose en una encrucijada de bienes y personas; hasta entonces, el comercio se mantuvo anclado a una dimensión arcaica.

Con la unificación de Italia pocas cosas cambiaron: la vida de las personas continuó siendo como antaño y las actividades económicas, principalmente relacionadas con la agricultura, aún se practicaban de manera muy tradicional. Antes de la llegada de la industria automovilística, la mayoría de los «pomiglianesi» (habitantes de Pomigliano) seguía trabajando en la artesanía: sobrevivieron oficios como podaderos, sogueros, afiladores, estañadores, reparadores de sillas, sastres, talabarteros, leñadores. Las mujeres, se dedicaban a trabajos de tejeduría y bordadura, a las cosechas, a la peladura de las panojas.

La vida cotidiana seguía fluyendo por largos recorridos antiguos caracterizados por una inseguridad constante, en la que, sin embargo, no faltaban fiestas y momentos de solidaridad colectiva. En los matrimonios participaba toda la comunidad, mientras que las uniones no legalizadas, o de otra manera anormales, seguían siendo sancionadas por las llamadas *tufiate*,¹ verdaderas serenatas “al revés” tocadas por instrumentos de percusión, silbidos y gritos (costumbres ya en la Nápoles del siglo xvii).

El tiempo y el paisaje escandían el vivir en el mundo; los ritmos y los sonidos eran perfectamente congruentes a esas condiciones de la modernidad que se hundían en los cultos sincréticos relacionados con la tierra, a los ciclos de las estaciones y a los bailes propiciatorios. En particular, por ejemplo, en los patios de las granjas y en los lugares abiertos de las áreas en cuestión, tenían lugar, durante el período de Carnaval y más allá, representaciones relacionadas con Zeza por la gente común, por actores ocasionales o por “compañías de barrio”, que eran anunciadas por tambores y pitos. Este “ciclo” en particular fue vinculado a los temas de las *pulcinellate* en donde los personajes, como Vincenzella, Don Nicola o Pulcinella protagonizaban enredos cómicos realistas donde la sexualidad —con todas sus posibles ambigüedades— la comida, el engaño y la traición

1 De *tófa*: gran concha de mar por donde se obtiene, soplando, un sonido potente.

prevalecían. El teatro del Carnaval, de esta manera, mostraba en una especie de confesión pública la vergüenza de la vida matrimonial añadiendo también un toque de agresión sádica y de exhibición obscena: mientras que la exorcizaba con el inevitable desenlace feliz, integraba el desorden y lo irracional al sistema cultural.

Parecía que todo este universo tenía que desaparecer por el avance en estas áreas de la gran fábrica de automóviles Alfa Sud y de otras realidades industriales que a ella se añadían. El paisaje será un poco más tarde radicalmente alterado: nuevas zonas residenciales, surgimiento de edificios, pérdida de la producción agrícola. A algunos les parecía el anuncio de la llegada del bienestar y de la modernización mientras que, para otros, se trataba de un apocalipsis cultural.

De los campos a la fábrica

El proyecto de construcción de una fábrica de automóviles de gran tamaño en el área napolitana llegó en 1966 como parte de una nueva competencia entre la industria privada y la industria estatal. La iniciativa fue tomada por el Istituto Ricostruzione Industriale que, a través de Finmeccanica, controlaba la empresa Alfa Romeo sobre la base de una investigación de mercado que parecía asegurar mayor demanda de automóviles con respecto de la efectiva producción existente en ese momento en Italia, y en medio de un ciclo económico expansivo que interesaba especialmente todo el norte. La iniciativa pertenecía al plan ASI (Áreas de Desarrollo Industrial) lanzado en 1957 por la Ley 634, un proyecto que era también en parte el resultado de esa idea visionaria y futurista de la modernización de aquella época: grandes transformaciones sociales, los movimientos de población en la base a la lógica de la producción, la racionalización de las actividades económicas y el gigantismo de las estructuras.

El programa de industrialización acelerada fue apoyado por los partidos gobernantes y no tuvo objeción de la izquierda que,

además de apoyar la necesidad de la expansión de la industria estatal, quería aumentar su influencia política a través de la creación de nuevos y significativos núcleos de la clase obrera. Dentro de unos años se encontraron compartiendo el espacio y el tiempo marcado por los nuevos ritmos de trabajo los estudiantes, los trabajadores, los artesanos y los campesinos que darían a la luz a una original operación cultural y social.

Los protagonistas, o sea, los nuevos cantores

En este clima de confrontación se abrió un fuerte debate entre intelectuales y políticos. Desde los principios de los años setenta se sintió por parte de una generación de antropólogos la necesidad de intervenir, con sus habilidades disciplinarias, en la investigación de los fenómenos culturales de las sociedades contemporáneas. Estos fueron movidos por el deseo de conocer la realidad del país con sus desequilibrios, sus dificultades y sus raíces. Se trataba de observar los procesos mediante la recopilación de los testimonios y las piezas de lo que persistía y de lo que había nacido a partir de los fenómenos de aculturación relacionados con modernizaciones que estaban cambiando rápidamente las sociedades tradicionales, especialmente en el sur. Algunos grupos de estudiosos y artistas centraron sus intereses en ciertos aspectos de la cultura campesina, es decir, canciones y baladas, sonido y musicalidad que dieron lugar a asociaciones e institutos para coordinar las experiencias comunes en diferentes zonas del sur de Italia; por ejemplo, el Instituto Ernesto De Martino y el *Nuovo Canzoniere italiano* (Nuevo Cancionero italiano). Muchos jóvenes intelectuales y artistas se convirtieron en investigadores, recolectores puntuales e intérpretes de estos materiales: Otelo, Dodi Moscati, Giovanna Marini, María Monti, Eugene Jackson, y, especialmente, el etnomusicólogo Roberto De Simone, que tendrá un papel importante en Pomigliano d'Arco como explicaré más adelante.

La memoria y la reapropiación de “una cultura agrícola pobre (feudal, dialectal) sabe de verdad solo su situación económica y, a

través de ella, se articula ‘de manera pobre’, pero de acuerdo a la infinita complejidad de la existencia. Solo cuando algo ajeno se introduce en esta condición económica, luego aquella cultura está en crisis” (Pasolini, 1975: 227). En nuestro caso, en lugar de la retracción y la aniquilación, la vieja sociedad campesina, homogénea y con todas sus contradicciones, a pesar de ser golpeada por los cambios y la ruptura de su equilibrio, no se retira. Estos “nuevos trabajadores” quieren ser no solo portadores de los antiguos cantos y rituales que recogen y “guardan”, sino también quieren ser compositores/creadores de otros nuevos, reformados en los mismos estilos.

Las nuevas producciones nacen del uso de un dialecto que expresa las nuevas dificultades y el nuevo ritmo de vida de la fábrica. Se genera una rápida aculturación que, quizás violenta, quiere salir de una dicotomía complementaria que se inscribía en la lógica del observador intelectual, a menudo y sin saberlo, afectado por su propio sentido de superioridad, que tenía su correspondiente en el sentido de inferioridad de los que eran “observados”. Los “observados” se convierten en mucho más: se sienten llamados a proteger, a administrar su pertenencia y a promover nuevas contaminaciones, como el Gruppo Folkd ‘Asilia, Collettivo Operaio Nacchere Rosse y, sobre todo, el Gruppo operaio E’ Zezi. Este último es el más longevo y del que saldrían más transformaciones que siguen teniendo una persistencia a lo largo de los años.

De las entrevistas recogidas, inmediatamente surge la razón de su nacimiento y de su agregación ya muy clara por su nombre. El Zeza, es decir Zezi, viene de los patios de las granjas, desde los festivales de los cultos agrarios y del Carnaval y entra en las explanadas de la fábrica sin olvidar su vocación originaria.

Particularmente significativas son las reflexiones de Pasquale Testa, uno de los líderes del grupo, aunque no directamente protagonista, que me han dado la oportunidad de entender las dinámicas internas y las relaciones que se describían en esos momentos.

Surge sobre todo una gran nostalgia hacia aquellos días junto con la añoranza de no haber sido capaces de guardar de la mejor manera esa experiencia y de haber perdido una oportunidad importante. Reconstruye atentamente la geografía de los grupos subrayando de ellos el faccionalismo y la desconfianza mutua. En cuanto a la composición de los textos, confirma la paternidad coral de la composición como para la más auténtica tradición oral, si bien cada uno reclama su autoría y todos interpretan todo. Una participación muy fuerte se siente cuando recuerda las primeras protestas a partir del desastre de la Flobert, y reitera la nostalgia por la desaparición de ese patrimonio. Mucho se ha perdido, y no hay una plena y consciente historización del fenómeno. Recuerda todos los tipos de composiciones, como el canto fúnebre y, sobre todo, el ritmo que no evoca más los ritos y los momentos de la vida campesina, sino la fábrica con su cadena de montaje y sus sirenas. El presente, para él, es solo una recreación de sí mismos por parte de los grupos y una celebración que a veces termina en el folclore. Lamenta el componente ideológico, aunque reconozca que los tiempos han cambiado.

Más allá de las críticas y de las reconstrucciones en retrospectiva, en ese momento fundacional la comunidad —representada por ese grupo de jóvenes y viejos que iban siendo contratados en la fábrica— había decidido recuperar su patrimonio y vivificarlo, habiendo recibido imputes por los observadores externos, y reconstruye así su tradición. Esta experiencia y este conocimiento les da una nueva razón de pertenencia y da un nuevo sentido a una realidad ahora empobrecida. En su pérdida de sentido que se da en el tránsito de un mundo en decadencia a uno nuevo que avanza, no desaparecen, sino que se reúnen en grupo para aplicar lo que les había enseñado la experiencia del etnomusicólogo Roberto De Simone. Experiencia en que fue recogiendo y reinterpretando ese patrimonio musical para reaccionar ante el nuevo mundo social mediante la presentación de nuevos textos y elaborándolos por su cuenta.

Se reúnen en lo que llaman *la casarella* (la casita). Un pequeño apartamento que se convertirá en su lugar de reunión después de las horas de trabajo, tratando de superar el shock que les produce el trabajo en la cadena de montaje a la que no están acostumbrados, y a la que más bien son sometidos. Casi todos los protagonistas de esta fase destacan su fuerte componente de grupo para detener el proceso de desculturización causado por el trabajo en la fábrica, de encuentros de bar de una provincia degradada y de horas delante de un televisor. Estos obreros-campesinos, como la antigua tradición enseñaba, dejaron que sus textos nacieran a partir de un compartimiento de grupo. En una de las entrevistas, uno de los fundadores del grupo me describe cómo se eligió el tema: cada uno escribía en las hojas su reflexión y componía versos sobre hechos relacionados con la fábrica o su diario y luego se leían juntos. Una especie de sincretismo también en relación con los ritmos y rituales de la nueva realidad. Esto creó un ejemplo significativo de una nueva dialéctica observador-observado que hace posible, en las sociedades complejas, la interpretación de las culturas, el método de la observación participante y el trabajo del mismo antropólogo. Nacen nuevas *tammurriatas*. Este tipo de canción es sin duda el más famoso de la tradición popular de la Campania, pero ciertamente no es el único.

Los textos

Inciertos son los orígenes de las *tammurriatas* y de las canciones relacionadas con ella. Puede remontarse incluso a los griegos y a los bailes de las bacantes o ménades, es decir, las mujeres seguidoras de Dionisio. Era dicha *turbè* un baile muy obsceno realizado generalmente durante los ritos de fertilidad. En el esquema de la danza dionisiaca confluyeron incluso los gestos de pírrica griega, también presente, aunque distorsionada, incluso en algunos tipos de *tammurriata*.

Otro elemento importante de este tipo de danzas rituales es el lugar en el que se hacen. Para los pueblos de la antigüedad era el

espacio delante del templo del dios; las *tammurriatas* modernas, en una continuidad con el paganismo, tienen como espacio de representación el cementerio o la plaza de la iglesia de la Virgen María o de un santo.

Algunas pinturas muestran a mujeres de origen griego en el acto de tocar un tambor que se parece a la actual *tammorra* llamado *tympanon*. Este instrumento tiene casi siempre dos pieles estiradas sobre un marco circular de madera o de bronce, en posición vertical y golpeado con la mano desnuda. Entre los romanos, lo encontramos con el nombre de *timpanum*. En un mosaico de Pompeya guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, este tambor se representa en las manos de un instrumentista, tal vez un vendedor ambulante que lo golpea manteniendo el lado de la piel hacia abajo. En Campania se utiliza como una parte integral de la cultura oral campesina conectada a creencias y cultos arcaicos. El baile con el tambor se celebraba y se mantiene hoy en día, principalmente durante las fiestas, celebraciones estacionales de rituales colectivos asociados a la religión popular y sobre todo durante el culto devocional dirigido a la Virgen venerada en el campo. Quizá sea por esta razón que el área de Pomigliano mantiene una fuerte relación con esta musicalidad: por la presencia de los santuarios marianos en sus alrededores, como el de la Virgen del Arco. Existe, pues, una singularidad, además, que va más allá de las canciones tradicionales de los campesinos. Pomigliano es tierra de fuerte devoción religiosa y de cultos marianos, o sea de una de las siete vírgenes más famosas de Campania, una vez más vinculada a rituales antiguos de deidades precristianas. Ritualidades sagradas y seculares se combinan consolidando en la comunidad el valor de esta tradición. Las canciones relacionadas con la *tammorra* nacieron en los campos y se transmitían por los agricultores y pastores alrededor de la chimenea; estas tienen una interconexión natural con el baile y con el sonido, canciones a menudo improvisadas para expresar la sensualidad y el cortejo, o que desafían los cánones de la devoción social o religiosa.

Las canciones eran acompañadas por instrumentos musicales rudimentarios que no le daban motivo, pero servían para marcar el ritmo y mencionar la melodía básica. En 1814, Vincenzo Gatti, de Laureana, escribió: “No se conocen otros instrumentos demás de gaitas, *ciaramella*, silbatos, guitarras batientes, *pandolino*, violines, tambores, castañuelas”.

Por lo que se refiere a las *tammurriate*, es posible relacionar la canción *la Fronna ‘e limone y a figliola*. Esta forma de canto melódico parece bastante difícil. Presenta una floridez libre y compleja, y está hecha de intervalos y ritmos totalmente personales. Casi siempre esta canción es ejecutada por dos o más cantantes que contestan el uno al otro con una gran libertad de variación y de improvisación según las circunstancias.

La expresión *Fronne e limon* es casi siempre cantada al principio de la canción, pero puede ser reemplazada por variaciones libres casi siempre onomatopéyicas. Estas expresiones tienen la función de preparar asonancias con los versos que siguen. El repertorio es el clásico del amor, la muerte o el sexo. Muy a menudo las *fronne* eran utilizadas por las esposas de los presos que, yendo bajo los muros de la prisión, enviaban mensajes “a voz” cantando incluso órdenes, con un lenguaje figurado o cifrado. Por tanto, podemos decir que *Fronna e limon* es una forma de decir napolitana que significa hacer música a caso, así como te pasa por la cabeza: gritando, agitando libremente las *tammorre*, es decir esos tambores de piel muy poco estirada que dan un sonido profundo capaz de penetrar en las profundidades de la conciencia, resonando a golpes de cuchara, platos, a cualquier objeto a mano y articulando versos y motivos con la máxima libertad. Esta libertad de expresión de los sonidos y de golpear objetos para hacer música se mantiene y aumenta por los nuevos cantores de la vida de la fábrica que espectacularizan al máximo su interpretación.

Los principales temas de las canciones son: la mujer, la madre, el sexo y la muerte, en definitiva, una textura verbal de canciones

populares auténticas de Campania en las que es importantísima la comunicación colectiva. Esta forma particular se interpreta solo con la voz y sin acompañamiento instrumental.

En cuanto a los textos, generalmente ellos se toman de un vasto repertorio de *fronne* que, dependiendo de las circunstancias, pueden ser sustituidas, reorganizadas o improvisadas en parte por el ejecutante (y esto sucede sobre todo cuando las *fronne* están divididas entre dos o tres personas que se encuentran e interactúan en estas canciones). Por su propia característica de diálogo, las *fronne* también se utilizaban como medio de comunicación con los presos. De hecho, en el pasado, era bastante común que los familiares o los amigos de los reclusos cantaran ciertas *fronne* cerca de las cárceles. A menudo se trataba de informaciones que se le daban al prisionero, mensajes de amor, palabras de consuelo, todo articulado con un lenguaje oscuro y jergal que se escapaba también a la comprensión de los guardianes.

Si en la tradición clásica hay un repertorio de *fronne* más ritualizadas, cuyos temas se relacionan con el amor, el sexo y la muerte, ¿en qué se diferencia la nueva *tammurriata* de Pomigliano de estas líneas tradicionales, en los temas, sonidos y ritmos? De acuerdo con los protagonistas y como subrayan los textos que figuran a continuación, priorizaría su función de portavoz de la protesta y del malestar sin eliminar el cargo de vitalidad, ironía mezclada con la conciencia dolorosa y enfadada de lo cotidiano, que se conforma en la vida de la fábrica y con los nuevos sonidos y ritmos que ella producía.

Sobresalen los ritmos obsesivos de la cadena de montaje, la elaboración del hierro y del acero que daba vida al coche, el fuerte sonido de la sirena que indicaba el final del turno. El propósito de los grupos de Pomigliano era entonces el de denunciar la actitud de las clases dominantes, de dar voz y devolver la esperanza a las expectativas de las clases más débiles, que ya parecían comprometidas. Por consiguiente, se produjo en los textos el uso cada vez más incisivo de la sátira y de las asonancias a veces groseras y obscenas.

Musicalmente la principal referencia mantuvo la de la *tammurriata*. Los títulos más significativos se refieren al trabajo, a la condición de los desempleados, y los riesgos de la vida de la fábrica, el costo de vida. Algunos de los versos serán particularmente eficaces y se convertirán en eslóganes típicos de las manifestaciones sindicales y de las marchas que todavía se repiten como patrimonio oral de la protesta social.

Me fijaré en tres de los textos que marcan tres aspectos de la fábrica: la vida en la misma y la alienación que producen los ritmos habituales de la vida en *A Tammurriata E Alfa Sud*, la falta de oportunidades de trabajo si no se entra en ese proceso de producción y de trabajo en *Pe' campà da cristiano* y, finalmente, el riesgo trágico de perder la vida en la fábrica en *A Flobert*. Este último título se refiere a uno de los más terribles desastres durante el trabajo de aquellos años. Refiero textualmente la noticia ANSA de ese acontecimiento: “Viernes, 11 de abril 1975, a las 13.25, una terrible explosión destruye la Flobert, una fábrica que produce bolas para pistolas de juguete y fuegos artificiales, que se encuentra en el barrio Romani en Sant’Anastasia, en las laderas del Monte Somma, en el área del Vesubio, no muy lejos de la fábrica de automóviles Alfa Sud. Doce los muertos confirmados”. En las palabras de uno de los compositores del grupo Zezi, que en el momento de la explosión se encontraba en la fábrica Alfa Sud, se pueden reconstruir las sensaciones, pero, por encima, las emociones de la mayoría de los trabajadores que renunciaron a su trabajo en ese momento y se solidarizaron con las familias de las víctimas componiendo una especie de canto fúnebre. Pasquale Terracciano, así recuerda:

Ya era pasado el mediodía, una explosión había llamado nuestra atención, y desde la plaza de Pomigliano se podía ver una nube de humo ... y dominaba un “silencio ensordecedor”; curiosos y con la esperanza de dar cualquier ayuda, nos fuimos al lugar sugerido por los informes iniciales, o sea la masía Romani. A nuestra llegada, no intentamos llegar al lugar de la explosión: había un cordón de seguridad de las

fuerzas armadas, y muchas ambulancias que, con las sirenas encendidas, se dirigían allí mismo; el bloqueo empezaba frente a la Chiesa dei Romani. A nuestro alrededor solo el silencio interrumpido por gritos de sufrimiento ... un par de horas más tarde nos dimos cuenta de la gravedad del incidente; la falta de seguridad en el trabajo y la búsqueda continua de ganancias por parte de los que querían ganar a toda costa, hizo que reinara la muerte y que, una vez más, otros trabajadores perdieran la vida ganándose para vivir. Decidimos escribir un texto y dramatizar lo que había ocurrido a través de la música, que yo sabía componer, y de la ira de no olvidar lo que había pasado.

El resultado es ese canto fúnebre, a veces macabro, en el que la vida de la fábrica y las reacciones de la comunidad hacia las muertes por accidentes en el trabajo son cautivantes. El dolor de los familiares y de las madres se sintetiza en dos versos:

Quann' arrivano e pariente / ' e chilli puverielle / chiagnevano disperati / pe ' lloro figlie perdute. / "Oh figlio mio Addò stà / aiutateme a cercà / facitelo pè pietà / pè fforza ccà adda stà". (Luego vienen los familiares / de esos pobrecitos / lloran desesperados / por sus hijos perdidos / "Mi hijo, ¿dónde está / ayúdenme a buscarlo / háganlo por piedad / necesariamente tiene que estar aquí". / "Señora, no grite / que tal vez se haya salvado").

El dolor de la comunidad y la rabia ante lo absurdo de morir durante el trabajo casi se grita:

l'ajmm 'accumpagnat' / cu arraggiar' a 'ncuorpo / y' ncopp' ' a chisti muort' / giuramm ll'ata pavà. / E chi va' a faticà / pur a mort adda affruntà / murimm' uno a uno / p'è colp e sti padrun. / A chi ajmma aspettà / sti padrone a 'cundannà / ca ce fanno faticà / cu' o pericolo 'e schiattà. / Sta ggente senza core / cu' una bandiera tricolor / cerca d' arriparà / tutt e sbagli cà fà. / Ma nuje nun'ò sapite / qual'è 'o dolore nuosto / cummigiate cu' o tricolor / sti durici lavoratori. Ma nuje l' ajmm 'capito / cagnamm 'sti culuri / pigliammo a sti padrone / e mannammel' 'affancul.

La ira por las muertes no puede ser pagada con los rituales civiles de conmemoraciones oficiales escondiéndose detrás de la

bandera nacional. No se puede ocultar la responsabilidad de la seguridad en la fábrica con el paño tricolor que cubre los ataúdes. Ese mundo de la fábrica que había dado tanta esperanza, como se canta en la *Tammurriata de Alfa Sud*, con todas sus ambivalencias ya subrayadas, sintetizan un proceso de aculturación que rompe con las experiencias anteriores. Esta *tammurriata* fue un verdadero manifiesto de ese pasaje, un himno que se resume también en la antología de canciones grabadas en ese momento. El monstruo que vomita automóviles, y que dentro de pocas horas entrega el coche listo, se percibe como una especie de manifestación mágica en la que quedamos sorprendidos y aterrados. Una especie de nueva variación del pensamiento salvaje como ya Scafoglio había subrayado en su ensayo *Carlo Levi, Levy-Brull e la Lucania salvaggia* (Scafoglio, 1996: 49-60) casi podría llamarlo un animismo tecnológico.

Na' lotta agg'avuta 'fa / Na' lotta agg'avuta 'fa / Pe'ncè trasi / E quand so trasuto / Mamm'e'll'Arca / Ch'nbression ccaggià'avuto / Uè nu mostr'ij 'vrietta / O'primm'ion ccà trasietta / E che paura cca facietta / Uè na' machin'o' minuto / Cacciav'na machin'a' furnuta / lj' nun'sacio'cca'aggia'fa". (Una lucha tuve que hacer / Una lucha tuve que hacer / Y cuando entré Madonna dell' Arco / Qué impresión que tuve / vi un monstruo / el primer día que entré / Y qué miedo que tuve / Un coche por minuto / sacaba un automóvil completo / no sé qué hacer).

Y los versos siguientes aclaran la potencia del monstruo tecnológico:

Guard'alla'nce'staà' na pressa / E tutt'e iuorn'vott'pressa / se mangi'a 'o sang'dde cristian' / E va' vatten' primm'e 'dimana / Uè ma tu ch'staij' dicenn' / Ca'nun poz'chiù vni' / setticientmilalir'agg'a' cacciat pe trasi / E tiria'cca e vott'alla / E manc'o timp' ppe fumà. (Mira allá, hay una prensa / y todos los días empuja rápido / se come la sangre de los cristianos / Y vete antes de mañana / Pero tú qué estás diciendo / que ya no puedo ir / setecientasmil liras pagué para entrar / Y tira por aquí y empuja por allá / Ni siquiera hay tiempo para fumar).

La prensa que modela los coches según sus ritmos “se come la sangre de los hombres”.

Más adelante se subraya la lucha para acceder a ese proceso de producción, el que iba a ser la entrada a la historia y al progreso como muchos solían decir pero que, en el mismo tiempo, ocultaba la relación terrible e inhumana con los ritmos de producción, a ese “lugar de trabajo” que en algunos casos había sido comprado:

E manc'o tiemp' ppe fumà / E nu prmess'aja crcà / Uè ncè vonn'sti
curnut / pe' passà dint' a ' nu tavut / Uè se tu vuoi mangiare / pe
forrz' cca'aja crpare. (Y ni siquiera el tiempo para fumar / Y un per-
miso debes buscar / Estos infames deben existir / para pasar en el
ataúd / Si quieres comer / necesariamente tienes que morir aquí).

Finalmente, la tercera *tammurriata* podría definirla la *tammurriata* del desempleado, o sea *Per campare da cristiano*. En la cual, la palabra cristiano es sinónimo de “ser humano”, respetable y reconocido por la comunidad, en la que nace uno de los versos más famosos escrito en ese período *La fatica ci sta e non ce la vogliono dare* (Hay trabajo y no quieren dárnoslo).

Pronto se convertirá en un eslogan obsesivo, recurrente, de gran vigor tanto teatral como de sonido. Un gran éxito compartido que abre la puerta a plazas y escenarios nacionales e internacionales.

Los éxitos, el espectáculo, hoy

Los cantores de la fábrica están adquiriendo nueva conciencia y capacidad de ejecución que inevitablemente genera malentendidos y tensiones internas a esos conjuntos musicales, además de llevarlos a un enfrentamiento para una nueva redefinición de sus papeles, ¿siguen siendo obreros, son artistas o proveedores de la cultura? Solo en el conjunto musical de los Zezi, con los años, se sucederán casi 120 personas de diferente extracción cultural y, entre ellos, muchos

músicos profesionales —o al menos conocedores del lenguaje musical—. Se construye poco a poco una dramatización y, por consiguiente, una teatralización.

Angelo De Falco, dicho *‘o professore*, es el defensor más convencido de la necesidad de construir tramas de teatro durante las exhibiciones de canto. Es idea suya la de representar la Zeza, o sea el Carnaval, integrándolo en el mundo de los obreros, y la de alejarlo del tiempo cíclico de los cultos agrarios para mantener su carácter subversivo del orden social, de lugar de infracción de las normas sociales y de los roles sexuales. La Zeza y todos los demás personajes femeninos eran y son interpretados por hombres vestidos de mujer. En todas las entrevistas que él ha concedido, siempre confirma esta convicción suya de la que todavía se anima un debate dentro de los grupos de la tradición, de la innovación, de la autenticidad, de la cultura popular y de la cultura intelectual. El debate, fuertemente sentido en aquellos años, interesaba a la antropología cultural italiana y a la reflexión política de toda la izquierda.

Después de la temporada de los grandes éxitos y de la eficacia de la acción escénica con la renovada propagación de las canciones, ¿qué queda y qué se ha cambiado de esa experiencia? Sin duda, esa experiencia se había propasado más allá del tejido social de pertenencia y se había compartido con otras clases sociales que bien habían acogido estas formas culturales. El eco de esta experiencia superará las mismas fronteras nacionales y condicionará incluso a grandes artistas de la música pop, como el inglés Peter Gabriel. Los conjuntos musicales de la primera viven una fase turbulenta: se separan, se disuelven y nacen nuevas costillas con nuevos sujetos. En particular, parece significativa la experiencia de Franco Romano que, por un período breve, se une a los Zezi. Luego, como resultado de malentendidos y controversias, preferirá una ruta diferente que hoy se caracteriza por la fundación de un conjunto independiente, los “Rarekanova”, donde se mezclan nuevos temas con ritmos

tradicionales, creando cantos de denuncia de la degradación del paisaje, de *la terra dei fuochi* y de las nuevas violencias ejercidas contra el derecho a la salud y el bienestar mental. El respeto a la naturaleza adquiere un nuevo valor universal como el derecho a la vida.

Después de la temporada de las grandes ideologías políticas, se siente la necesidad de reformar una nueva presencia de la tradición y de la oralidad cantada en las calles y en los barrios. En este camino de renovación continua de lo tradicional, Franco Romano, aunque a veces vuelve una mirada nostálgica a los últimos años, no abandona su función, incluso a través de su rol profesional (enseña en una escuela secundaria) y se hace otra vez portador de cultura, en el más auténtico sentido antropológico, y creador de recuerdos nunca estáticos, sino definidos dinámicamente, útiles en la construcción de identidades complejas y partícipes en los procesos de globalización.

Una reflexión específica me parece inevitable en mi relación con la investigación de campo. Al encontrar a los protagonistas, he notado una fuerte autorepresentación, una especie de autoetnografía que tiene que ver con lo que a menudo ha pasado en la antropología reflexiva y, por así decirlo, que viene por los mismos observados que parecen aedos y cantores que representan su propia cultura en una circularidad émico-ética en que es prácticamente imposible comprender lo que los observadores han aprendido y lo que era el proceso de inculturación. Parece difícil salir de este conflicto si no se tienen en cuenta los efectos producidos por esta circularidad y si no se evalúa cuán importante ha sido esta experiencia para esos lugares, cuánto todavía sigue siéndolo, y cuánto se ha propagado más allá del localismo que la caracterizó. Un resultado observado después de treinta años que quizá pueda hacernos menos pesimistas sobre la posibilidad de no perder las raíces profundas de la pertenencia y la posibilidad de una convivencia fructífera de las culturas.

Fuentes de consulta

- BOROFKY, Robert (2000). *L' Antropologia culturale oggi*. Roma: Meltemi.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Risposte Antropologia riflessiva*. Milano: Bollati Boringhieri.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2010). *Differenti, Disuguali, Disconnessi*. Roma: Meltemi.
- CIRESE, Alberto Maria (1973). *Cultura egemonica e culture subalterne*. Italia: Palumbo.
- COCCHIARA, Giuseppe (1947). *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*. Italia: Palumbo.
- CLIFFORD, James (1993). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*. Italia: Boringhieri.
- DE SIMONE, Roberto (1979). *Canti e tradizioni popolari in Campania*. Roma: Lato Side Editori
- _____ (1994). *Disordinata Storia Della Canzone Napoletana*. Italia: Valentino Editore.
- DI NUZZO, Annalisa, 2009. "La città nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del femminiello nelle nuove identità mutanti". En Francesco Scalzone (ed.). *Perversione, Perversioni e Perversi*. Roma: Edizioni Borla; 143-163.
- _____ (2006). "Feste e Megaeventi nella Napoli del decollo turistico". En Laura Bonato (ed.). *Festa viva. Tradizione, Territorio, Turismo*, vol. II. Italia: Omega; 103-112.
- _____ (2009). "Il Brigante e le donne in alcuni racconti orali della Lucania". En *Quaderni del Dipartimento Università degli studi di Salerno*. Italia: Pensa Ed; 95-112.
- _____ (2014). *Il mare, la torre, le alici: il caso Cetara. Una comunità mediterranea tra ricostruzione della memoria, percorsi migratori e turismo sostenibile*. Roma: Studium
- DUPONT, Florence (1991). *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*. Roma: Donzelli.
- GAMMELLA, Pasquale, (2009). *Fabbrica e tammorra*. Italia: Phoebusedizioni.
- GEERTZ, Clifford (1988). *Interpretazione di culture*. Italia: Il Mulino,
- SCAFOGLIO, Domenico (1996). *Antropologia e letteratura*, vol. I. Italia: Gentile Editore.
- _____ (2000). *Antropologia e Letteratura*, vol. II. Italia: Gentile Editore.
- _____ (2002). *Antropologia e Letteratura*, vol. III. Italia: Gentile Editore.
- _____ (2005). *Introduzione alla ricerca demoetnoantropologica*. Italia: CUES.
- _____ y Luigi M. LOMBARDI SATRIANI (1992). *Pulcinella: il mito e la storia*. Milano: Edizioni Leonardo Mondadori.

- SGAMMATO, Giovanni (2000). *Pummigliano Ra e 'ppatane all'apparecchie*. Italia: Montefeltro.
- PASSERINI, Luca (2005). *Storia orale: vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*. Italia: Bollati-Boringhieri.
- PASOLINI, Pier Paolo (1975). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti
- ROSSOMANNO, Luca (2012). *Napoli a piena voce, autoritratti metropolitani*. Milano: Bruno Mondadori.
- VITIELLO, Antonio (1973). *Come nasce l'industria subalterna: il caso Alfasud a Napoli 1966-1972*. Italia: Editori Guida.