

# TRADICIONES POPULARES, ORALIDAD Y MEDIACIÓN LITERARIA EN RAFFAELE NIGRO

de Ettore CATALANO ( Universidad de Bari)

1. La cultura lucana, su recuperación y su visibilidad, junto a la oralidad y a las tradiciones populares desde siempre han constituido el depósito cultural de la narrativa de Raffaele Nigro.

La primera contribución crítica-literaria de una cierta amplitud de Raffaele Nigro se sitúa en 1978: *La cultura a Melfi*. En la introducción al volumen Michele Dell'Aquila, a cuya enseñanza Nigro hacía referencia en sus primeros trabajos, recogía las razones profundas del interés crítico por la reconsideración regional y local de la cultura literaria nacional, sobre la base de consideraciones que partían del Congreso del AISLI de 1970 y articulaban y autorizaban un estudio de la hegemonía realmente ejercitada por una cierta interpretación de la cultura nacional y la infravaloración de las proyecciones provinciales, leídas sólo «en el momento degradado y repetitivo».

Más allá del riesgo del regionalismo erudito y un poco miope, Nigro acentúa el interés por los lugares físicos dentro de los cuales, a partir de agregaciones intelectuales, nacen momentos de cultura literaria ampliamente connotados (también la ciencia y las actividades económicas y profesionales). El trabajo de Nigro apostaba por equilibrar valor nacional y articulación regional y por retomar una más consistente presencia de la Basilicata y de su tradición literaria en el ámbito de la cultura nacional.

La contribución predominantemente bibliográfica del ensayo de Nigro de 1978 adquiere relieve no sólo por la riqueza de la exploración efectuada en archivos públicos y privados (con el resultado de poner en conocimiento de los estudiosos una mole de obras, desiguales por valor y testimonio civil, a veces preciosas), pero también por algunas indicaciones útiles para el desarrollo del futuro trabajo de Nigro (las trazas en la obra de Maria Carlucci, destinadas a convertirse en una contribución autónoma en 1984)

y por la rápida cita del francés Lenormant, cuyo diario inspirará algunos lugares del *Viaggio in Puglia* de 1991. El desierto narrativo y poético de la cultura de Melfi se señala como dato recurrente, mientras son vivaces las presencias en los ámbitos científico, jurídico, notarial, médico e histórico.

A un año de distancia, Nigro vuelve a ocuparse de centros intelectuales y poetas en la Basilicata del segundo Cinquecento, una intervención aun enriquecida por un lúcido prólogo de Michele Dell'Aquila, quien indica la necesidad y el relieve de estudios destinados a definir mejor el rol de las culturas y literaturas regionales y de los relativos centros intelectuales, en un proyecto crítico que ciertamente no apunta a una serie de cuadros regionales separados de la relación con el proyecto unitario, sino, al contrario, trata de ofrecer a los estudiosos una serie de reconstrucciones particulares de áreas periféricas «descuidadas por larga subalternancia respecto a los centros hegemónicos».

El trabajo de investigación de Nigro se presenta, por tanto, no sólo como contribución erudita y minuciosamente documentada de la actividad literaria de un área periférica, sino también como capacidad de construir enlaces y relaciones entre esa cultura lucana (los centros intelectuales y poéticos en la Basilicata del segundo Cinquecento) y los centros napolitanos, romanos, boloñeses, ferrareses, paduanos, en una compleja partida doble de entradas y salidas, en la cual la recepción no es siempre un fenómeno totalmente pasivo, como señala en fin, con prudencia, el crítico prologuista.

Nigro evidencia «una cierta floritura de productos literarios también en el interior del reino» y algunos fermentos culturales de carácter laico sólo tras la desaparición de Federico II de de los suevos. La reconstrucción de la cultura contra-reformista en Potenza, la rígida estructura teórica contra-reformista exhibida por la cultura de Melfi (rica también en indicaciones sugestivas sobre el ritualismo mágico y bujesco), la vivacidad del arzobispado de Matera y de la cultura materana (cuyas posiciones más interesantes vienen de los abuelos de Ascanio y Antonio Persio, difusores de las doctrinas filosóficas del conjunto de las ciencias naturales), la tradición poética de

Venosa (el nombre de Horacio y los intercambios culturales con Nápoles y Salerno y con las ciudades apulienses circunstantes, gracias a la posición geográfica, las personalidades de Bartolomeo Maranta, del Tansillo y del Cappellano) son los puntos de mayor sugestión crítica evidenciados por Nigro, quien no deja, sin embargo, de señalar el retraso de estos centros «reavivados por algunas actividades culturales» respecto a la cultura «que se estaba desarrollando en los mayores centros italianos» y por tanto la permanencia global de «zonas de profunda depresión cultural», aunque en una forma larvada de «descentralización cultural» sugerida por el poder español.

2. En 1979, enlazándose con la actividad poética practicada mientras tanto, Nigro publica, en colaboración con Daniele Giancane, *Poeti della Puglia*, con una introducción a cuatro manos titulada *Geografia della poesia pugliese contemporanea*.

En el escrito, en continuidad con las indicaciones emergidas en el convenio del AISLLI en Bari, ya antes mencionado, los autores intentan construir un panorama de la poesía apuliense contemporánea, abiertamente polemizado con el ostracismo cultural que niega la existencia misma y la difusión a nivel nacional de la experiencia poética apuliense de nuestros días. La discriminación entre el viejo modo de poetizar y el nuevo la indica el esfuerzo de los poetas «hijos del sesenta y ocho» hacia agregaciones culturales e intervenciones concretas en el territorio, un poco por recelo hacia los mecanismos de gestión del poder cultural y un poco por desconfianza hacia la fuerza autopropulsiva de la palabra poética «confiada a sí misma».

Para los fines de nuestro estudio, importa poner de manifiesto, en lo que sea posible, en un escrito no sólo debido a Nigro, algunas coordenadas que volverán a imponerse en el trabajo creativo del escritor de Melfi, aquí acogido entre los poetas apulienses por realizar su labor en Apulia, a pesar de sus orígenes biográficos lucanos. Sobre todo, la decidida acentuación del carácter local, dialogante, de la nueva poesía, respecto a los cierres introspectivos y monologantes, incapaces de proponer un diálogo real con las

nuevas necesidades del Sur y con las nuevas problemáticas de las clases sociales formadas también a continuación de los profundos cambios político-intelectuales de los años sesenta.

Contra las debilidades de un viejo meridionalismo sólo economicista, vemos avanzar la visión de un Sur que comprende cómo también a través de la idea y la práctica de un modo inédito de hacer y consumir poesía pasa a una posibilidad concreta de afirmar la autonomía proyectiva del Sur mismo, contra toda lógica de subalternacia editorial. Además, la idea del público de la poesía, la búsqueda del compañero al que hablar en verso es significativa: quiere decir romper el círculo del subjetivista consumo privado de la poesía y abrirse hacia verificaciones e implicaciones capaces de proyectar la poesía misma hacia agregaciones más vastas.

Hablar con, ya no hablar para, es el ideal poético y práctico que anima el concepto mismo de centros culturales en movimiento, de grupos políticos que se plantean el fin de intervenir para modificar el presente del territorio en el que tienen raíces.

En 1981, también para las ediciones Forum / Quinta Generazione de Forlì, Nigro completa el discurso sobre la poesía con la parte lucana, escribiendo una profunda introducción dedicada a *Poeti e cultura nella Basilicata vulturina* en el volumen *Poeti della Basilicata*, a cargo del mismo Nigro y de Antonio Lotierzo.

El estudio de Nigro insiste mucho en los retrasos del desarrollo económico que condenan al de Melfi al atraso cultural, condicionan sus esfuerzos artísticos, confinándolos a menudo a la autodidáctica, cuando no al provincialismo, estando ausentes todas aquellas iniciativas que puedan conducir no sólo a la producción, sino también al consumo mismo de la poesía. Otro elemento sobre el que Nigro insiste es la emigración en masa (o casi) de los poetas de la Basilicata y por tanto su escaso vínculo con las raíces culturales, si no expresado con formas atrasadas y nostálgicas, objeto de la agria ironía de quien en cambio se ha quedado.

También en el estudio dedicado al desarrollo de la poesía lucana en la zona del

Vulture vuelven las preocupaciones ya señaladas para la poesía apuliense: la atención hacia los polos agregativos (revistas, editoriales, círculos culturales), como estímulos creativos tanto para la producción como para el consumo de la poesía, en un panorama político-social que, a diferencia del apuliense, señala márgenes opresivos de atraso y de subdesarrollo; el ansia de confrontarse con módulos poéticos tardo-provinciales y guetizadores para promover nuevas y más incisivas formas de intervención cultural sobre el territorio y escrituras poéticas a la altura de los nuevos tiempos; el intento de demoler, en fin, el peligroso vicio del lirismo introspectivo y de los cierres monologantes y subjetivistas, por un discurso plural de experimentaciones también audaces y de conciencia cultural nutrida de los frutos fecundos de la modernidad racional.

3. En el mismo 1981, Raffaele Nigro obtiene un importante reconocimiento al ganar el Premio Basilicata con *Basilicata tra umanesimo e barocco (testi e documenti)*, editado en Bari por las Ediciones Levante de los hermanos Cavalli, valientes y juiciosos editores a los que deben mucho todos aquellos que operan artística y culturalmente en Apulia y Basilicata.

Michele Dell'Aquila, una vez más afectuoso y atento prefactor del trabajo de Nigro, subraya la perspectiva hacia la que mueve el estudio, «una connotación histórica de esbozo más fino, y por tanto más veraz» de un segmento importante de la cultura meridional y de la actividad de los intelectuales operantes en aquella región. El escrúpulo del investigador se evidencia aquí con el debido relieve, al tratarse de una operación que, más que a la edición crítica, se dirige a comunicar noticias y a «salvar» textos «de un diluvio inminente desde hace siglos, confiando a un después, para sí mismo y para otros, el inventario preciso de los documentos esibados en el arca».

El volumen, por otro lado, está precedido por una breve nota del mismo Nigro que define las líneas de su propio trabajo como ingente oferta de elementos útiles para la redacción de una futura historia de la literatura y de la cultura lucanas que no podrá ver a

luz antes que «el expolio de las bibliotecas y de los archivos lucanos haya llegado a un estadio que permita garantizar juicios no precipitados».

Incluso con todas las cautelas avanzadas ya en el prólogo de Michele Dell'Aquila sobre el carácter filológico de la operación (salvamento *in primis* del texto y no edición *stricto sensu* crítica), no se puede negar validez a la operación literaria de Nigro, que, por lo menos, ofrece a los estudiosos materiales interesantes de difícil (y parcial) hallazgo en prensa. En su conjunto, el libro de Nigro se presenta como testimonio de una gran pasión intelectual por las vivencias literarias de su región, pero ofrece también la trama objetiva de conocimiento de personajes y hechos del humanismo y del barroco lucanos sobre la que se injertará la ardiente fantasía del narrador, cuando, partiendo de situaciones históricas, trabaje para construir e inventar personajes-metáforas, extraídos de una sepulta memoria de siglos, dándoles un movimiento que sería imposible sin la tenacidad y la profundidad de la exploración histórica-cultural consignadas a sus libros de tipo ensayístico y erudito.

En 1985, Nigro publica, en las Ediciones Osanna de Venosa, cuya meritoria actividad es ciertamente digna de toda atención, la *Discrittione della città di Venosa, sito et qualità di essa* de Achille Cappellano, terminada el 28 de febrero de 1584, como explica el escritor de Melfi en el amplio y documentado prólogo que precede al texto, no un «texto orgánico, por tanto, sino una miscelánea de apuntes históricos, geográficos, urbanísticos y arquitectónicos compilada en varias veces pero siempre sin interrupción y por tanto sujeta a olvidos y repeticiones».

Dos elementos resaltan en la introducción, por un lado las interesantes anotaciones sobre los pocos temerarios viajeros que, a partir de finales del siglo XV, se atrevieron a penetrar en Basilicata a pesar de que una vasta labor editorial (todavía registrada por Malpica hacia la mitad del siglo XIX) intentase disuadir de recorrer una tierra salvaje, patria de bandidos, lobos y «bárbaros» y, por otro lado, el análisis de la cultura poética de Venosa, dentro de la cual se coloca la obra de Achille Cappellano, analizada también

a la luz del impulso que le dieron los natales horacianos, sobretodo cuando, en pleno siglo XVI, el magisterio del poeta latino fue reconocido en los cenáculos de toda Italia, no sólo en Venosa, donde Tansillo, Annibale Caracciolo, Ascanio, Giacomo Cenna y Bartolomeo Maranta operaron también bajo su protección, hasta el punto de conducir más tarde al mismo capellán a buscar la precisa ubicación de su demora de Venosa.

La introducción de Nigro se concluye con un rápido análisis de la descripción de Cappellano, en la cual se subraya la propiedad del lenguaje, pero también el escaso sentido crítico y una cierta desatención respecto a la geografía económica de Venosa. En 1996 (una primera edición de tal estudio data de 1976) sale a la luz *Tradizioni e canti popolari lucani: il Melfese*, importante colección en la que Nigro invierte su alma campesina, su constante búsqueda de materiales y ritmos populares que atraviesan, acompañados de modo diverso, su obra mayor.

La intención del libro es, sin embargo, también científica y reside en el propósito de recuperar, en la medida de lo posible, un patrimonio de elementos culturales propios de la tradición oral, en el momento en que aquel tipo de transmisión cultural ya ha decaído definitivamente y todo ello en el área del Vulture y del Melfi, en la que además los pocos estudios sobre el argumento sin duda no han insistido.

El autor precisa su intención en la introducción, en la que describe la técnica de la entrevista con magnetófono y transcripción sucesiva de la grabación con cita de las fuentes orales y subraya las razones por las que esos materiales son considerados escasamente importantes incluso por los mismos informadores, incrédulos respecto al hecho de que cualquier hombre de cultura sería pueda interesarse por esas «tonterías». Pero la voz del pueblo jornalero y campesino de Melfi adquiere a los ojos de Nigro un significado del todo particular, desde el momento en que el narrador Nigro reconoce en ella las raíces mismas de su modo de entender el relato.

El trabajo de recopilación está dividido en más capítulos: el primero recoge las fórmulas, cantinelas, nenias del mundo de la infancia, de las historietas

demartinianamente mágicas para salvaguardar al nascituro y a la gestante de las fuerzas del mal de ojo, los ritmos vivacísimos de las cantinelas útiles para entretener a los niños y las nenias y las fórmulas para cantinelas para juegos varios.

A nuestros ojos se despliega una humanidad que sabía jugar sin juguetes y sin televisión, una humanidad atenta a los ritmos naturales, a las luciérnagas y a la lluvia y a la sucesión de las estaciones, lista para jugar con vivacidad de situaciones y para reír con bromas en rima y conmovearse con invocaciones a las santas más solicitadas y veneradas.

Adivinanzas y trabalenguas constituyen la materia del segundo capítulo: como explica Nigro, estos florecían durante las tardes invernales alrededor de la chimenea, en los graneros, en los momentos de descanso del trabajo y son frecuentes los dobles sentidos, las licencias típicas de Boccaccio, según la costumbre de una cultura campesina que iba la grano y no tenía reticencias al respecto. Cantos de amor y ceremoniales de enamoramiento martillean el tercer capítulo, en el cual señalamos las serenatas con acompañamiento de la voz solista con violín, guitarra y acordeón y las poesías de reprimenda dedicadas a temas de litigio entre enamorados o a descortesías o además a traiciones, con añadido de insultos y promesas de golpes y maldades.

El cuarto capítulo está dedicado a la poesía religiosa, comprensiblemente rica en testimonios desde el momento en que «toda la vida tradicional es conducida en la religiosidad absoluta»<sup>1</sup> y Nigro subdivide esta producción en cuatro formas poéticas distintas: las fórmulas mágicas (bastante difundidas como forma de medicina popular), las poesías religiosas en forma lírica (aquellas que sostienen el rito oficial según la exigencia de hacer más personal la plegaria), las poesías de tipo narrativo (es interesante la leyenda de San Alexio con todas las contaminaciones y variantes) y por último los cantos de la Pasión (algunos de ellos no derivados de la Italia Central, sino probablemente autóctonos). Dos capítulos dedicados a los cantos de cantina, cancioncillas, sátiras, a las producciones que acompañan al ciclo del año (de Año Nuevo

---

<sup>1</sup> Cfr. R. NIGRO, *op.cit.*, p.147.



a Navidad) y a la poesía épico-lírica concluyen el trabajo de Nigro.

Interesante sobre todo es la última sección, reservada a los cantos difundidos por los juglares y trovadores y ofrecidos al gran público con la intención de capturar la atención y de constituir un medio de culturización para las masas y una fuente de ejemplificación moral y pedagógica y quizás el único medio para «acercarse y conservar un saber de otro modo intangible para las clases desheredadas».

Como bien se ve, el estudio de Nigro no es sólo un libro muy comprometido desde el punto de vista de la recolección de datos, sino que se presenta como un documento estimulante para el Nigro narrador, desde el momento en que en él se exhiben materiales y hallazgos orales de la cultura campesina que componen el sustrato «lucano» de su escritura y, por así decir, la estructura coral de su obra sobre la que Nigro trabaja por acumulación, por sustracción o simplemente por memoria: las nenias, las cantinelas, los cantos a pesar de los cuales es rica su producción narrativa, desde los *Fuochi del Basento* hasta *Desdemona e Cola Cola*, encuentran aquí una disposición «científica» de gran relieve que ayuda ciertamente a interpretarlos del modo más coherente e intertextual.

En 1997 Nigro publica *Poeti e baroni nel Rinascimento lucano*, volviendo así a estudiar la Basilicata del segundo Cuatrocientos a través de la producción de una serie de poetas totalmente desconocidos, individuados en un manuscrito conservado en la Ambrosiana de Milán.

La atención a la transmisión oral y a la cultura material campesina, acompañándose de un compromiso crítico-literario respecto a textos absolutamente inéditos o poco conocidos de la literatura en Basilicata, constituye el signo más vistoso del Nigro «ensayista lucano», en una perspectiva crítica en la cual las periferias culturales vuelven a adquirir una sólida y concreta fisonomía, instituyendo una fecunda dialéctica con los centros más importantes y conocidos, dentro de una idea más articulada y compleja de la historia y de la misma tradición literaria.

4. El éxito en el Supercampielo de 1987 lleva a Raffaele Nigro a las crónicas nacionales y marca su primera gran afirmación como narrador. *I fuochi del Basento* suscitaron un vasto eco tanto en el público como en la crítica y la discusión en torno a aquella prueba (tan afortunada como singularmente feliz) se coaguló alrededor de dos nudos fundamentales: la definición de la novela y de sus ascendencias (novela meridionalista o sugestión sudamericana) y la obra de recuperación antropológica del imaginario popular.

En una entrevista publicada en el mensual «Il Regno di Napoli» (julio-agosto 1987), Nigro citaba a algunos de los autores que pueden ser considerados en las fuentes de su inspiración: curiosamente, antes que el de los sudamericanos, Nigro avanza el nombre de Dostoievski, un modelo del que el escritor de Melfi subraya «el diálogo comunicante», es decir, aquella técnica narrativa capaz de llevar al lector la evidencia no tanto de una trama de saberes sino de poderes: la palabra, aunque usada para fines intersubjetivos y comunicativos, se despliega dentro de una vasta tela de araña de datos y de puntos de vista, selectivamente dirigidos a evidenciar la densa pragmaticidad de la palabra misma, sus recaídas comportamentales.

Siguen, después, en las preferencias indicadas por Nigro, los sudamericanos (más Guimarães Rosa que García Márquez) y la pistas de nuestro barroco (Giordano in primis).

Otro elemento importante es la originalidad con la que Nigro se inserta en el filón de la literatura meridionalista clásica de planteamiento realista: incitado por las preguntas del interlocutor, Nigro evidencia el dinamismo de su modo de mirar al Sur («Un Sur irreal, fantástico, visto y contado in trance, en las nieblas del onirismo y de la urgencia cardiopática de las neurosis contemporáneas») y la improponibilidad del meridionalismo, tanto el de la versión verista, como el de derivación neorrealista.

Precisamente la consideración de la llanura de la mirada meridionalista «clásica» (el eterno lamento del campesino en el infierno), empuja a Nigro a querer indagar en otros

aspectos del campesino meridional (el placer de vivir, la ironía, gusto y deseo del descubrimiento), ciertamente de acuerdo con las búsquedas llevadas a cabo en el campo de las tradiciones culturales de su tierra de origen y del sur en general. Brota, por tanto, la necesidad de construir personajes-hombres ricos de su sabiduría artesanal y campesina, de la mirada dirigida «a la amplia rotación del horizonte». Por tanto, un sur de las contradicciones, agredido por la civilización del bienestar y de los consumos, no una postal del pasado, sino una posible interpretación del malestar futuro, dentro de un cambio radical de los roles sociales y de su colocación en el filo de los cambios evidentes e irrenunciables.

En otra entrevista, Nigro vuelve a hablar de relaciones con la literatura sudamericana, pero amortiguando los efectos y las recaídas de esta sobre su narrativa, a la altura de los *fuochi* y subrayando, más bien, «nuestro extraordinario patrimonio de cuentos populares, que hacen hablar a vivos y muertos, hombres y cosas» y aquí están una vez más los nombres de Giordano Bruno, del Basile del *Pentamerore*, de Campanella (la utopía atrae a Nigro, el sueño, esto es, de querer cambiar también contra la dureza de las cosas). Es interesante la alusión al método histórico de los Anales y a la micro-historia del pueblo, a los que Nigro quiere prestar su atención, sin los humos de la ideología ni tampoco los patetismos lingüísticos del dialecto: los personajes de Nigro no hablan el dialecto, sino una lengua que emplea la cadencia del dialecto, su riqueza léxica en la frase italiana, robusteciendo la lengua «genérica» con sustanciosas dosis de fantasía y de inventiva lingüística.

Una breve reseña de algunos juicios críticos aparecidos en la prensa puede oportunamente introducirnos en la fragua literaria de los *Fuochi del Basento*.

Claudio Toscani subraya «la fresca oralidad del texto», entendiendo también con finura el juego de las psicologías, el arte de los nombres en el que Nigro destaca (también Geno Pampaloni encontraba sugestiva la música de los nombres, uno de los secretos de la fascinación del libro). Y si Oreste del Buono avanzaba con fuerza

hipótesis de parentesco con García Márquez , Michele Prisco ponía el acento sobre la presencia y fuerza de las raíces, por lo que el modelo latino-americano podía como mucho servir para la referencia a la novela como «pedazo de vida arrancado a la vida y transcrito en la página» y en cambio la atención debía volcarse sobre la capacidad del escritor de trazar procesos interiores a través de los hechos y en el ritmo mismo de la novela definida como «un paso de carga».

Giuseppe Cassieri notaba justamente cómo las muchas deudas culturales declaradas por Nigro, lejos de hacer su relato «verdadero», hacían «más visible la separación entre los derechos de la fantasía y el registro de los acontecimientos», de modo que «la levedad simbólica que quema la abundancia matérica», el paso global del libro, en otros términos, constituía el sendero a lo largo del cual los parentescos sudamericanos se desvanecían a favor de un modo distinto de narrar. Y si Renato Minore podía indicar con claridad la herencia no directamente inventiva de la novela (los intereses de búsqueda y el sólido terreno cultural sobre el que nacen el impulso narrativo y la elaboración novelesca), Giovanni Russo tomaba no sólo la elaboración fantástica del autor (que, de ese modo, evitaba las dificultades de la novela historicista a la Scout) sino también la inventiva lingüística, «el italiano literario... calentado por la libertad de la imaginación campesina»).

A la tradición del trovador, a la tradición oral, a los poemas caballerescos lleva la literatura de Carmela Fratantonio, mientras Lorenzo Mondo, pintando los *fuochi* como «una colorida y violenta balada campesina», subrayaba también el defecto del «espesor de las personas apenas nombradas y la insistencia toponímica», defecto llevado a la obsesión «de no dejar nada en el olvido». Contra todo intento de interpretación «ideológica» de la novela de Nigro, aunque sea resumida en la representación, me gusta recordar dos intervenciones que considero ejemplares y útiles para comprender el trabajo narrativo de la novela y colocarlo en la justa perspectiva: por un lado, las observaciones de Raffaele Crovi sobre la novela antropológica, y, por el otro, la lectura

lingüística realizada por Lino Angiuli, en calidad no sólo de poeta sensible, sino también de refinado crítico.

Crovi subraya justamente las características antropológicas de la novela de Nigro, un texto que, a su modo de ver, supera «la unidimensionalidad de la narrativa naturalista y neorrealista», para llegar a una forma que, rechazando maniqueísmos y esquematismos ideológicos, se hace saga familiar y utopía como «opción para la cultura», en un ejercicio lingüístico que utiliza jerga intelectual y lengua culta, con una densa textura narrativa que se mueve libremente del diálogo entre vivos y muertos al cantar oral, del proverbio a la rima improvisada.

A su vez, Angiuli derriba dos prejuicios críticos en los que se ha inspirado a menudo la crítica: la novela «histórica» y la novela «meridionalista», dos etiquetas que corren el riesgo de ocultar el sentido y la dirección del trabajo de Nigro, también recordando sus precedentes poéticos y teatrales por mí analizados en otro lugar y que aquí refiero rápidamente tanto por su valencia fantástica como por su impacto global sobre la estructura misma de la narración (construir historias en el tejido hueco de la historia y elaborar palabras en el surco de un lenguaje icónico, rápido y neurótico).

Angiuli considera, por medio del concepto de «no historia» de Ernesto De Martino y del de fuerza de la imaginación de Le Goff, cosa vana discutir sobre la historia en los *Fuochi* y bastante más pertinente discutir de historias en las que realidad y fantasía se dan la mano. Así, a propósito de la segunda etiqueta, subraya la ausencia en los *Fuochi* de «todo comportamiento paternalista, populista, parenético», de toda ansia de rescate del Sur, volviendo a proponer, sobre todo, una refundación crítica que se une también a ciertas premisas de pensamiento formuladas en los años pasados en manifiestos programáticos, por ejemplo aquellas ya por mí referidas a propósito del occidentalismo imperfecto y del arte post-rural, centradas en la superación de los límites lastimeros de cierto meridionalismo atornillado perpetuamente a la descripción de la subalternancia y de la marginación.

Liberado de tan molestos escombros, el paisaje narrativo de Nigro adquiere así una identidad antropológica de fondo que no es sólo demo-folclórica o sociológica, sino convincentemente específica también, sobre todo, en sus estructuras narrativas. Y por lo demás, el mismo escritor lucano siempre ha afirmado con fuerza su extrañamiento respecto al tema de la denuncia: «En mi relato no hay denuncia, hay sólo una descripción apasionada pero vigilante de la realidad cultural del sur, en una angulación antropológica, en un corte arcaico. He querido, en otras palabras, mirar la hierba desde las raíces, y contar la historia desde el fondo de un pozo, sin perder de vista lo que en el interior del pozo estaba sucediendo».

5. Otra extracción narrativa con valor de ejemplo de la relación nueva que Nigro busca entre tradiciones populares y modernidad de escritura la ofrece *Dio di Levante* (1994), un momento importante y que sirve de resumen en la carrera de Raffaele Nigro. Publicado en 1994, pone explícitamente en su centro, como dice el mismo Nigro, «las ganas humanas de contar», más allá de la estación que ve el ocaso del cuento popular: es más, para decirlo todo, la novela traza la parábola de aquellas «ganas» (pero también, y más, de la misma necesidad humana de ese contar) desde la oralidad de los cuentos y de las historias narradas en torno a los fuegos para un público de oyentes, hasta la velocidad frenética de los tiempos modernos, que piden la entrada del ojo en la casa de las historias<sup>2</sup> (la imagen, la suma de la vista a los otros sentidos) y, esto es, la transformación de los oyentes en observadores participantes.

En otros términos, *Dio di Levante* marca el paso testimonial y generacional del padre Pomponio Gervasio Cantatore (ecléctico y genial acumulador de historias orales realizadas con técnica musical eficaz directamente desde el mismo «contar») al hijo Eolo (director de cine capaz de traducir aquellas historias en líquida sonoridad musical y en un dibujo imaginativo rico y emotivamente tentador).

Sin querer tampoco intentar resumir la riqueza de la trama de la novela, abundante en

---

<sup>2</sup> Cfr. R. NIGRO, *op.cit.*, p.349.

personajes y en hallazgos, decimos en seguida que él es capaz de exhibir una lengua rica (con los habituales injertos de términos dialectales traducidos al italiano, con el fin de hacer más compacto y sanguíneo el lenguaje, exactamente como sabe el mismo Pomponio, que utiliza sólo en parte el dialecto nativo de su Monopoli, consciente del carácter limitador de aquella habla y por tanto dispuesto a mezclarla, en la constante preocupación comunicativa, con el italiano aprendido durante su permanencia en el convento) y una rutilante capacidad de designativa inventiva (en la relación evidente no con la literatura sudamericana, como a menudo se repite con sorprendente aproximación crítica, sino con la línea barroca de la escritura de un Basile o de un Bruno).

En términos generales, la novela se puede dividir temáticamente en dos partes, unidas a la actividad del yo narrador, ese Pomponio Gervasio Cantatore de Monopoli, antes muerto de hambre y descubridor de las tres escrituras (la que se hace sobre papel, la de la naturaleza y la de la oralidad de los «trovadores juglares cantores narradores vendedores ambulantes charlatanes conocidos y poco conocidos y los más grandes de todos fueron el ciego Homero, que nunca quiso escribir una línea y sólo cantó y Siddharta y Sócrates y Cristo Jesús y el dios padre Orco que sólo quisieron contar y predicar y nunca dejar una palabra escrita o algo que no fuese una obra, un gesto, un milagro del corazón y de la voz») y por eso, después del encuentro con la Vetrana, una gitana enferma de viruela que les enseña el arte de contar en público según la tradición y la sabiduría de los proverbios y con el acompañamiento musical de una armónica, ejecutora material de las historias que viven dentro de ellos.

En esta primera parte Nigro despliega su ya conocido amor por las tradiciones populares, por los cuentos y las historias transmitidas por una oralidad que los tiempos ahora ya están negando, pero rica todavía en valores y en sugerencias: Pomponio desarrolla aquí, tras el encuentro «técnico» con la gitana, a la que debe preciosas sugerencias de tipo ejecutivo, sus reflexiones sobre la narración oral, centradas en la

convicción de «que cada palabra es el alma de la cosa, tú la nombras y ella toma vida» y que la dificultad mayor está en iniciar un relato: «El secreto estaba, por tanto, en el principio del relato, después la historia fluía hacia la desembocadura».

Pomponio, tras la aparición en el mar del hermano Salomón ahogado, comprende que es «un odre hinchado de vapores» y que esos vapores no son otra cosa que la multitud de los muertos maricolos entrada en su cuerpo y convertida ya en exigencia aguda de relato, lo único que puede vencer a la espantosa soledad de la muerte. Un sano materialismo «antiguo» anima aquellas sombras, que incitan a Pomponio a disfrutar cada bien del mundo, porque otro sol, después, no hay y Pomponio, sobre la base de aquella convicción, se compromete a profundizar en la técnica del diálogo como forma de la relación entre narrador y oyente: «El diálogo se funda en el encuentro de las miradas. Entre narrador y oyente se tira un puente. Sube desde los subterráneos de ambos un yo desconocido y profundo, un yo extranjero. Los ojos nos dicen los sentimientos, comunican lo que a las palabras se les impide ofrecer, ya no son las orejas las que oyen y los labios los que silabea, sino los rostros de dentro. El oyente se siente comprometido por la mirada del narrador, que va a través de las pupilas directo a su corazón. Pero nunca debe distraerse, alejar la mirada, porque esto bastaría para interrumpir el encuentro. Debe comprometer la atención del oyente, convencerlo de la sinceridad del relato, darle certitud, certificarle mi honestidad de narrador... la palabra oral tiene una fascinación distinta de la escrita, porque tiene demasiadas más armas y flechas que lanzar... Por eso los grandes narradores y los médicos de conciencias nunca han escrito una coma, sino sólo se han confiado a la palabra... La palabra, que es alma y aliento, que fue verbo, principio de las cosas, junto al sonido y a la mirada. La palabra que tiene valores eternos pero en la transmisión está ligada a la duración efímera de las generaciones... La palabra usaba yo en los años de mi juventud, para hacer felices a los oyentes, para liberarme de los demonios y ganarme de comer».

6. También el Nigro diarista y viajero exhibe la misma solicitud creativa respecto a



las tradiciones populares salvadas, pero también modernamente reinterpretadas con el ojo en la escritura contemporánea.

Las líneas estructuradoras de *Viaggio in Puglia* (1991), el sucesivo diario de Nigro tras la aventura albanesa, son, en mi opinión, tres: la primera podría ser definida como el pre-requisito del «viaje» y consiste en la predisposición a recoger «historias maravillosas de santos, de soldados, de trotamundos», «todas las historias del cielo y de la tierra». El viajero moderno, que además advierte su diferente condición respecto a los viajeros del pasado, traza, por así decirlo, las coordenadas narrativas de su «viaje» dentro de una tierra y dentro de un libro y tales elementos son representados por una dilatación del punto de vista narrativo que invierte las habituales esperas («Un país ilimitado, me doy cuenta, no me posee, soy yo el que lo posee en la palma de la mano si tengo amigos: son mis coordenadas, mis puntos de referencia» ) e instaura un tipo de dominio literario-narrativo por el que, las que se establecen en primer plano, no son tanto las «cosas», sino las «relaciones», no las piedras, sino un país de hombres.

Esta es la razón por la que parece insensato pedir cuentas a Nigro de los regionalistas apulienses: no es eso lo que le interesa describir, sino lo que lo empuja a contar emociones, a referirse narrativamente a una belleza que se goza con los sentidos del viajero encantado, pero literariamente dispuesto a recibir cada minuto la emergencia de voces del silencio.

Y este es el segundo rasgo distintivo de Nigro viajero en Apulia, el «concepto», por así decirlo, de una belleza construida también por la fantasía popular y por eso «atormentador reclamo de una infancia que se ha ido, la infancia del mundo, con su barroco popular y con las alegrías despreocupadas de los juegos y de los juguetes hechos de nada».

El narrador de raza emerge aquí con prepotencia e impone su visión del mundo y de la belleza y reclama las líneas estructurantes de su poética narrativa, de su interior cultural y campesino del que florece la invención de un estilo que quiere ser un tipo de revancha

de la palabra descriptiva, asesinada por la civilización de la imagen. Por ello es fácil comprender cómo a Nigro le gusta una Apulia «teatral», en la que *teatro* no es el contenedor, artísticamente importante y relevante, sino el fermento y el entusiasmo de las ideas que producen relaciones humanas, espectáculos, emociones: en este sentido, una Apulia que va del Salento a la Tierra de Bari, con sus grupos dispuestos a apostar por la creatividad, por lo fabuloso, por lo onírico, por el picado de la tarántula, tras los que se esconden nuestras más profundas raíces mediterráneas.

El tercer elemento distintivo es la percepción (que se encuentra también en el Nigro narrador, es más, quizás constituya su premisa intelectual) de la áspera contradictoriedad de nuestros tiempos, en los cuales «con lo nuevo avanza también lo arcaico, avanzan por desgracia los signos de decadencia de las costumbres». Para Nigro está claro que el bienestar «crea nuevas formas de malestar y de delincuencia organizada y no organizada» y que también en Apulia se nace marcado por lo efímero de los falsos paraísos en los que se inspiran también esos pueblos, más allá del Adriático, que en esta ruina de valores y en este angustioso presente extraen sus granos de esperanza, con algunas diferencias respecto a nosotros que hemos derrotado a la precariedad de la comida y a veces ya no entendemos lo distinto que es tener hambre y tener apetito. Esta es una preocupación constante de Nigro, serpenteante en los relatos de los que hemos partido y en los manifiestos programáticos inspirados en el arte post-rural y destinada a explotar en toda su potencia en *Ombre sull'Ofanto* y en ciertas atmósferas lívidas a causa de la vulgaridad del presente. Nigro pertenece a la generación de los intelectuales nacidos entre la proclamación de la República y las elecciones que sancionaron la ruptura de la unidad política de la resistencia, el principio de la guerra fría con el telón de acero y los mundos de los maniqueísmos contrapuestos: la maduración de aquella generación se produce con los sueños y las utopías del 68, con la estación de la lucha política y de los cortejos (circunstancias sobre las que Nigro proporciona interesantes testimonios en el *Diario*), con la elección apasionada del compromiso político y después

con el largo túnel de los desengaños y de los compromisos, de los que algunos salieron con la crítica de las armas, otros con la amargura del desencanto o con la política como profesión. Más tarde, con calma, tras el gran frío, asomó una idea más compleja y a la vez más libre de la cultura y de la poesía (no un valor en sí, sino por lo que consentía en términos de conocimiento y de rescate mediado), rearticuladas ambas dentro de escenarios mediterráneos que quizás justifiquen su existencia y su concreción.

Unido orgánicamente a tales cesuras generacionales, la enlazada disposición de la poética personal de Nigro, que, desde el meridionalismo no lastimero de los Fiore y de los Bodini, por medio del acercamiento a un marxismo crítico y a la teorización artística del occidentalismo imperfecto, se abre a los Sures del mundo y a una nueva visión pragmática de la cultura en el escenario de un Mediterráneo no hipócritamente pacifista, sino espacio conflictivo de culturas y de fes diversas, dividido entre ricos y pobres, entre hedonismo consumista y furor de protagonismo y de presencia no subalterna en los cuadros de la modernidad.

De esto brota la tarea de los que Nigro define como los nuevos «arqueólogos», esto es, todos los que de verdad proyectan, entre silencios y exclusiones, una cultura no sometida a los modelos mediáticos, el polen cultural del nuevo milenio, renunciando a las sirenas fascinantes de la eutanasia, de los valores occidentales y colaborando para construir, con los nuevos protagonistas, un inédito sentimiento (épico y trágico a la vez, como afirma Nigro) que desde los preámbulos hasta Europa trae su objetivo soporte.

7. Circunstancia curiosa es que quien habla de mar sea un «montañés», que un lucano sea también ahora de Bari por costumbre de vida y de trabajo, uno que, según él mismo dice, percibe el tranquilizador misterio de la altura y el terror del mar, de sus profundidades y de sus abismos, de modo que todo el diario, aunque mediterráneo, es recorrido por el escalofrío álgido de una visión del mar como muro de agua, separación, peligro, fuera del que vienen las incursiones y los enemigos (como decía Leonardo

Sciascia de la sensación de un siciliano como él de media montaña frente al mar de África que llenaba, sin embargo, de olas voraginosas el corazón y el alma de otro siciliano, Pirandello, más cercano al mar de su Caos). Es una clave de lectura para no olvidar, el mar no es casi nunca, como en los modelos culturales de la Europa sobre todo francesa, libertad, riesgo calculado de aventura, carrera preferencial del ulisismo y del conocimiento y además necesidad de mercados y de comerciantes, sino espacio bélico de culturas religiosas y civiles que chocan y casi nunca se han encontrado de verdad. A orillas del Mediterráneo han nacido las grandes religiones del judaísmo, del cristianismo y del islamismo, responsables no sólo de las civilizaciones sino también de la recíprocas intolerancias y de las guerras de fes y de dinero y en estas mismas orillas tiene lugar el gran éxodo bíblico de los Sures del mundo hacia el rico Norte, también por medio de las ilusiones mediáticas, las imágenes opulentas que la televisión propone de un Occidente despreocupado y vividor, el hedonismo consumista tras el que prosperan no sólo las grandes injusticias sociales sino también los clanes del hampa, la corrupción, los malos maestros y la gastronomía del espíritu. En este panorama vasto, difícil y complicado de leer y de interpretar, se coloca la aventura intelectual del *Diario mediterráneo* de Nigro, del que querría aquí indicar en extrema síntesis los principales nudos problemáticos y también la sugestiva propuesta conclusiva<sup>3</sup>.

El éxodo desde las ruinas del comunismo y desde las zonas pobres del planeta, el continuo trasiego de hombres y de culturas, ponen en crisis la identidad cultural europea, fragmentan su estatismo y obligan a repensar en ella como síntesis continuamente abierta a nuevas contribuciones, fes, tradiciones, imponen una reflexión que, rompiendo la llanura y el estatismo de lo ya concluido, produce enriquecimiento cognoscitivo y complejidad crecientes.

Esto no significa renegar *in toto* de la mejor herencia de la cultura europea, sino que

---

<sup>3</sup> Su Mediterraneo come luogo delle possibilità, delle mutazioni, degli arrivi e delle fughe, cfr. l'articolo di D.NUNNARI, *Magico Mediterraneo, culla di popoli e storie*, «Gazzetta del Sud», 16/7/2001 ed anche il contributo di P.TRECCAGNOLI («Il Mattino», 10/6/2001).

implica la recuperación de una consistente posición de esta, aunque sea en la Italia minoritaria e históricamente perdedora, que, desde la lección de tolerancia y de libertad del iluminismo francés, produce la gran estación de la cultura iluminista, sobre todo lombarda y napolitana, y luego prosigue con los grandes literatos italianos, más tarde embalsamados y hechos inofensivos por la gran operación de destitución crucial (Foscolo, Leopardi, en parte Carducci y luego Verga, De Roberto, Pirandello, Sciascia) que han subrayado y padecido, en distintos modos y matices, los compromisos entre razón y fe y han vivido, con intransigencia y ultranza, el radicalismo laico de un testimonio de vida y de laboriosidad intelectual con el lema de valores «distintos» de los del romanticismo católico-democrático, a menudo, por otro lado, leído de un cierto modo llano y catequístico que desnaturaliza al menos en parte sus valores decisivos. También la constante polémica de Nigro contra la escritura como lugar de la abstracción es hija de aquella tradición que debía percibir desierto de dioses el cielo para poder construir una idea no subalterna de lo humano (la que Saramago, desde las páginas del *Diario* de Nigro, llama la no renuncia a la utopía).

Hoy esas líneas estructurales deben ser retomadas y rediseñadas teniendo en cuenta el choque en acto entre el integralismo consumista de Occidente y el integralismo ético y religioso de Oriente, tratando de entender también las que Nigro define como las razones importantes del islamismo (la dignidad pobre del pueblo y su deseo de ser respetado por Occidente) y la necesidad de no encerrarse en una idea de la modernidad que, para el Sur del mundo, implique el infierno, o en la forma de la balcanización o en la versión *soft* de la transferencia en masa a los paraísos falsos de Las Vegas o de Hollywood, a los hipermercados de la cultura-espectáculo.

Con ese propósito, oportunamente Nigro denuncia el equívoco impuesto por la ideología de éxito, para la que los escritores y artistas parecen convencidos de que la extra-nacionalidad y la extra-territorialidad de un producto artístico aseguran, no sólo su presencia en el mercado mundial, sino también un tipo de universalidad creativa no

unida a las «pequeñas patrias». Nigro confirma con fuerza no sólo el «provincialismo» de tales elecciones (esta vez unidas exclusivamente a leyes comerciales) sino que también subraya la ultranza testimonial de escritores ligados a sus propias raíces y tierras, pero capaces, precisamente por esto, de darnos historias que, desde pequeños lugares de provincia, alcanzan una bien distinta comunicabilidad artística (Márquez, Gordimer, Cela, Fellini con su Rimini y el primer Tornatore con su Sicilia).

Nigro insiste por ello eso en la necesidad de promover un auténtico diálogo entre pueblos, fes y culturas diferentes, sin ceder a la intolerancia o a la hipocresía de quien diserta pretendiendo ser portador de Verdad y de Valores.

La Apulia, por tanto, exhibe para Nigro también las connotaciones simbólicas y materiales del Mediterráneo: las plantas sagradas del olivo y de la vid, ligadas a las ceremonias de la unción (el aceite y el Unto del Señor) y a la unión mística de Dios con el hombre, por medio del vino, en el éxtasis de la ebriedad, circunstancia excluida por el Corán, pero viva en la cultura greco-latina y en la mística medieval. Pero también el ciprés (unido al ciclo de la vida y de la muerte y vivo en la cultura religiosa cristiana e islámica y luego árbol franciscano), los higos de la India, la mancha mediterránea.

De aquí la imagen de un Sur Adriático como lugar de frontera entre el occidente capitalista y el oriente que ha sido comunista (y que ahora vive la crisis angustiosa de aquellos modelos o dramáticamente continúa un recorrido de miseria y de muerte): en tal contexto de discurso y de proyecto, Nigro exalta la posible función protagonista de una metrópolis como Bari, cuya difícil tarea (integrar pueblos y culturas que hoy todavía chocan) podrá ser concluida sólo a través de una general movilización de intelectuales, artistas, escritores, precisamente el polen cultural del nuevo milenio, capaces de superar lo que los divide para exaltar todo lo que los une: la percepción y la práctica de una cultura de lo humano que podrá rearticularse en torno a lo que Susan Sontag llama la sabiduría de la literatura (y que ya Sciascia indicaba como condición central de toda escritura) y, esto es, la capacidad de oponerse a las voces de la simplificación en nombre

de las razones de la complejidad, de los matices y de las contradicciones.

El mérito principal del libro de Nigro es indicar tales razones y moverse en ellas, con la conciencia de la provisionalidad de toda propuesta, pero también con la intransigencia dictada por las necesidades, en una confrontación cerrada con estudiosos como Fernández, Matvejevich y Cassano (Nigro no parece compartir del todo las posiciones de estos últimos, temiendo un reductor efecto consolador), cuyo fruto evidente es la amplitud motivada de la propuesta y el seguro impacto de ese sentimiento del Mediterráneo con cuantos, en primera persona, intelectuales y sobre todo dañados de la tierra, comparten esa angustia y esas esperanzas de vida (no la simple supervivencia, sino también el derecho a la felicidad, al amor, a la utopía que Nigro, en el final, indica como decisivos para todo ser humano).

Proceder, por tanto, más allá de la contemplación de la muerte que corre el riesgo de paralizarnos quiere decir también echar las bases para un tipo de diálogo con la muerte capaz de ir más allá de las dificultades del nihilismo y contribuir a fundar un compromiso distinto, una dialéctica que no pierda nunca de vista al hombre y lo humano e inaugure un pacto ético del compromiso civil de la escritura en el ámbito mediterráneo. En definitiva, un tipo de dios de levante, capaz aún de enamorarse de la vida y ansioso por querer gastarla sin conceder nada al gratuito y perdedor subjetivismo auto reflexivo de cierta escritura, sino también más allá de los apuros y de los compromisos de una ya consumida y subalterna noción de compromiso.

(versión castellana: Ángeles Cruzado Rodríguez)