

“LA CUMBIA COLOMBIANA: ANALISI DI UN FENOMENO MUSICALE E SOCIO-CULTURALE”

LEONARDO D'AMICO

Etnomusicologo

Introduzione: la *música costeña*

La *música costeña*, ossia de "la costa" per antonomasia (la costa atlantica colombiana), è il risultato di un lungo processo di fusione dei tre elementi etnoculturali identificati in *negro*, *blanco* e *indigena*. *Cumbia*, *gaita*, *porro* e *puya* sono i quattro principali "ritmi", ossia generi musicali per la danza, che compongono il repertorio di *cañamilleros* (suonatori del flauto *caña de millo*, detti anche *milleros*), *gaiteros*, (suonatori dei flauti diritti *gaitas*), *acordeoneros* (suonatori di *acordeón*) e *tamboreros* (suonatori dei tamburi detti *tambor alegre*, *tambor llamador*).

Oggi questi quattro *ritmos* compaiono nel repertorio di quasi tutte le formazioni strumentali. In passato, però, si chiamava *gaita* il ritmo suonato dal *conjunto de gaitas* per accompagnare il ballo mentre il termine *cumbia* veniva usato per la musica di danza proposta dal *conjunto de cumbia* (List 1994:134). Il *porro* e la *puya* sono invece *ritmos* provenienti dal repertorio delle antiche *tamboras* (organici di sole voci e percussioni), passati poi a far parte del repertorio dei *conjuntos* e successivamente delle *bandas*.

Le ipotesi sulle origini

La *cumbia* è originaria dell'alta valle del fiume Magdalena e ha il suo epicentro nella città di El Banco (Magdalena), dove, dal 1976, si celebra il *Festival de la Cumbia*. In seguito il suo centro di diffusione è diventato la città portuale di Barranquilla, situata alla foce del Rio Magdalena, dove si tiene annualmente il celebre carnevale. Secondo lo storico colombiano Orlando Fals Borda (1986:132), la *cumbia* avrebbe le proprie radici nelle culture delle savane e del Sinú, e parrebbe possedere delle peculiarità derivate dalle culture nere e meticce nella depressione momposina, stanziate, in particolare, nella zona tra El Banco e Plato.

L'etimo del vocabolo *cumbia* è controverso. Fernando Ortiz (1985:182-3) e Manuel Zapata Olivella (1962:189), citando l'Academia Española, sostengono che il termine sia di origine *bantu* e derivi da *cumbé*, ritmo e danza della zona di Batà (Mbata), in Guinea Equatoriale. Carlos Esteban Deive (1974:19) ribadisce la stessa ipotesi sostenendo che *Cumbancha* derivi dalla voce *nkumba*, che vuol dire "ombelico": questo termine per i neri cubani originari del Congo sarebbe un sinonimo di *vacunao*, il "colpo di fronte" della *yuka*, danza profana di carattere erotico in cui il bacino dell'uomo si scontra con quello della sua compagna, simbolizzando così la loro unione carnale.

Da parte sua Nicolás Del Castillo Mathieu (1982:221) sostiene invece che i termini *cumbia* e *cumbiamba* (così come *gombay* o *goombah*¹ che designa un tamburo giamaicano) derivano probabilmente dal kongo *ngoma*, *nkumbi* che significa tamburo (cfr. anche Cassidy-Le Page 1980). Un'altra ipotesi vuole che *cumbia* derivi da *cumbé*, nome dato ai *palenques* in Venezuela durante il secolo XVIII e XIX (Bermúdez 1992:61-2). In Brasile, i *cucumbis*, segnalati nel XIX secolo a Bahia e a Rio, erano danze drammatiche effettuate nelle feste di Natale e Carnevale, in cui si rappresenta lo scontro tra neri e indios e, secondo quanto riferisce Oneyda Alvarenga (1947), era anche la denominazione regionale brasiliana dei neri *congós*. Kazadi wa Mukuna (1979:71) sostiene che nella regione dell'alto Zaire sia diffusa una cerimonia d'iniziazione, denominata *kikumbi*, che include danze paragonabili al *batuque* brasiliano di origine kongo, e tale ipotesi è confermata da Towles (1993) che descrive il rito d'iniziazione maschile *Nkumbi* presso la tribù *Mbo*

¹ Helen H. Roberts, in "Possible Survivals of African Song in Jamaica" (*Musical Quarterly*, July, 1926) segnalava l'esistenza in Giamaica di un piccolo tamburo quadrato chiamato *cumbe*.

del Zaire. E ancora, l'esploratore scozzese Henry Stanley nel suo libro *The Congo and the Founding of its Free State* (1885), riporta l'esclamazione dei nativi "Kumbi, kumbi !" (con il significato di 'nave', 'imbarcazione') alla vista del battello presso le rapide dello Nzambi (p.254).²

Inoltre, tra le prime intavolature per strumenti a corda di danze afroamericane realizzate nel Nuovo Mondo compaiono due manoscritti messicani, uno datato ca. 1650 e l'altro ca. 1720, il primo dei quali include un *portorrico de los Negros*, il secondo un *zarambeque* ed un *cumbees* con sottotitolo «Canzoni in dialetto di Guinea» (Stevenson 1968: 501).

Le formazioni strumentali

La *cumbia* colombiana, che nella sua forma autentica è esclusivamente strumentale (la *cumbia cantada* è un adattamento recente in cui il canto di *cuartetos* si alterna alla melodia del flauto *caña de millo millo* o della coppia dei flauti *gaitas*), è eseguita tradizionalmente dal *conjunto de caña de millo* o *cumbiamba*³ costituito da un flauto traverso, la *caña de millo* e dal *tambor alegre*, *tambor llamador*, *tambora* e il sonaglio *guache*.

Il *conjunto de cumbia* rappresenta un'ulteriore evoluzione o metamorfosi dell'originario *ensemble* della *tambora*, che ne costituisce l'archetipo. Dal punto di vista organologico, infatti, è nato dall'aggiunta di un flauto traverso (*caña de millo*) alle percussioni che componevano anticamente (e ancora oggi) la *tambora*: *tambor alegre*, *tambor llamador* e, in alcuni casi, *tambora*.

La *flauta de millo* o *caña de millo* (gergalmente detto *millo*, *pito* o *pito atravesao*) è un flauto traverso ricavato da una canna di *millo* (miglio) o di *lata* (*Bactris minor*) o di *carrizo* (bambù), aperta alle due estremità, lunga circa 30 cm e 1,5 cm di diametro, con quattro fori e una linguetta in prossimità dell'imboccatura, ricavata dalla corteccia, dotata di una cordicella che viene tenuta tra i denti per modulare il suono e produrre l'effetto vibrato. La tecnica esecutiva comporta l'immissione e l'emissione di fiato mediante la respirazione ciclica e il suono che ne scaturisce è acuto e nasale.

L'origine di questo strumento è controversa: secondo la prospettiva africanista di George List (1987:106) sarebbe una versione modificata del *bobiyel*, del *bouunkam* e del *kamko*, flauti di canna di miglio delle regioni sudaniche africane (Burkina Faso, Ghana, Dahomey e Ciad), mentre secondo quella indigenista di Guillermo Abadia Morales (1991:55), sarebbe una copia esatta del flauto *massi* degli indios Guajiros (Wayùu) della Penisola della Guajira, costituito da una canna di miglio dotata di 4 o 5 fori. La probabile origine indigena, ossia autoctona, è corroborata da alcune testimonianze relative agli indios Malibù che, fino a pochi secoli fa, popolavano il Magdalena Medio (dove per l'appunto ha avuto origine la *cumbia*), e agli indios Zenú che erano stanziati nella valle del río Sinú (dove ha avuto origine il *porro*). Non a caso, è a Morroa (regione di Sucre), cittadina con una forte eredità etno-culturale indigena (Zenú) che si celebra dal 1989 il *Festival Nacional del Pito Atravesao*, che si rifà all'antica festività in onore di San Blás (San Biagio). Rimane però il fatto che il miglio (*Panicum miliaceum*) è un graminacea originaria dell'Asia, poi diffusasi in Africa e in Europa, e solo successivamente in America, il che escluderebbe un utilizzo dello strumento omonimo in epoca precolombiana.

² Potremmo elencare ancora altre ipotesi etimologiche. *Kombia*, ad esempio, è il nome di alcune danze femminili diffuse fra i Carabali (Africani del Calabar, Nigeria), oppure i toponimi *Nkumba* nel Congo e *Koumbi Saleh*, città della Mauritania meridionale (*koumbi* significa tumulo) antica capitale dell'impero del Ghana.

³ Il significato del termine *cumbiamba* è controverso: «la *cumbiamba*, in origine, non è la *cumbia* come ballo, ma il luogo dove si balla la *cumbia*» (D. Zapata 1962:190); «*cumbia* è l'apocope di *cumbiamba*» (Abadia M. 1983:201).

La prassi esecutiva

La *cumbia* è in tempo semplice binario (2/2 o 2/4) ed è caratterizzata dall'accentuazione in controtempo. La *cumbia* ha inizio sempre con un salto ascendente realizzato dal *millo*. Di seguito si inserisce la *tambora* - che alterna il *paloteo* (percussione) sul fusto del tamburo ai colpi sulle membrane - poi il *llamador* e l'*alegre* (*tambor mayor*)

Il *llamador* ha una funzione di base, eseguendo una pulsazione regolare in controtempo all'unisono con il *guacho* che viene scosso verso l'alto sui tempi deboli e verso il basso su quelli forti, sottolineando la scansione ritmica binaria e accentuando il levare. Il *tambor alegre* ha una funzione improvvisativa; durante il brano esegue un modulo ritmico di base con brevi variazioni a fine frase.

Il brano è intervallato da *revuelos*, ossia da interventi ritmici virtuosistici estemporanei, consentiti a tutti gli strumenti tranne che al *llamador* (la cui funzione è quella di mantenere una pulsazione costante), con la finalità di portare il brano al *climax*, svolgendo così la stessa funzione incitante dei *gritos* (gridolini).

La rappresentazione coreutica

Dal punto di vista coreografico la *cumbia* è una danza di corteggiamento d'amore e di ritrosia, diffusa lungo tutta la zona litoranea colombo-panamense. La coreografia, che richiama quella del *fandango sinuano*, presenta somiglianze ed analogie con la *cueca* o *zamacueca* cilena, ed è caratterizzata da un duello amoroso in cui si attua il gioco di attrazione (il cercarsi) e repulsione (lo sfuggirsi) dei due soggetti. La danza è eseguita in coppia aperta, ossia priva di contatto fisico. La donna impugna un mazzo di candele accese, donatele all'inizio dal compagno, con le quali cerca di difendersi dagli attacchi dell'uomo che le gira intorno con le braccia aperte. Le candele hanno qui una doppia funzione: quella di illuminare il luogo della danza (in origine si trattava di una danza notturna) e quella di difesa: «Quemalo!» (“brucialo!”) è l'incitazione che a volte il pubblico femminile rivolge alla danzatrice. Con l'altra mano, la donna tiene la gonna (*pollera*), che, in posizione eretta, oscilla i fianchi facendo passi minuti, cercando sempre di non farsi toccare dal compagno. L'uomo gira attorno alla donna zigzagando e incrociandosi di schiena; egli tiene in mano un cappello (*sombrero vueltiao*) che in alcuni casi lancia per terra come simbolo della conquista amorosa.

La diffusione radiofonica

I mass-media hanno avuto, a partire dagli anni Trenta, un ruolo determinante nella diffusione, accettazione e trasformazione di stili, generi e repertori musicali tradizionali della costa caraibica. Le stazioni radio di Barranquilla, Cartagena e Santa Marta hanno contribuito notevolmente alla diffusione della *musica costeña* e hanno influito nel cambiamento dell'estetica musicale delle classi agiate e medio-alte della società urbana colombiana, ma anche nella valorizzazione di certe espressioni della cultura popolare che la stessa società rurale reputa degne o indegne, significative o insignificanti, alte o basse, a seconda di come vengono valutate dai media. Gloria Triana riporta la testimonianza di Aurelio Fernández, *cañamillero* di Botón de Leiva (Bolívar), i cui genitori osteggiavano la sua volontà di imparare a suonare la *flauta de millo*, perché questo strumento non si sentiva alla radio: un giorno, però, che una emittente trasmise un brano di un *conjunto de millo* la loro opinione cambiò radicalmente ed anzi essi lo incoraggiarono a proseguire poiché lo strumento poteva essere “alla moda” (Triana 1987:80).

La radio in questo senso ha rivestito un ruolo decisivo nella salvaguardia delle tradizioni musicali della regione. La scoperta o riscoperta del folklore locale ha avuto come effetto il risveglio di pratiche musicali ormai in via d'estinzione, funzionando da stimolo, incentivandole, valorizzandole. Da parte delle classi popolari è stata forse una presa di coscienza che la loro musica, legittimata dall'emissione radiofonica (espressione della classe e cultura dominante), fosse degna di

essere presa in considerazione come una forma d'arte, senza alcun complesso d'inferiorità rispetto ad altre espressioni musicali.

Fondamentale, in questo processo, è stata la produzione discografica locale, in particolare il ruolo svolto dalla prima etichetta discografica colombiana, *Discos Fuentes*, fondata dall'ingegnere Antonio Fuentes nel 1934 a Cartagena (oggi a Medellin). Egli era stato altresì il promotore della prima stazione radio a Cartagena che negli anni Quaranta, trasmetteva con regolarità il repertorio proposto dall'Orchestra Emisora Fuentes de Cartagena.

Come è noto, la musica trasmessa via etere in parte era incisa su disco ed in parte eseguita dal vivo: ogni emittente aveva un'orchestra stabile che accompagnava i diversi cantanti solisti invitati. La programmazione non poteva reggersi completamente sulle registrazioni, soprattutto nel caso del repertorio afrocubano: i dischi infatti erano perlopiù prodotti d'importazione e quindi costosi. Da questa esigenza si sviluppò quel processo della cosiddetta "orchestrazione" del repertorio etno-folklorico che notevole incidenza ha avuto nella storia recente della cultura musicale tradizionale colombiana. Ad esempio l'orchestra *La Voz de Barranquilla*, diretta da De Lima, era incline alla musica classica e alle musiche europee e questa predisposizione influenzava notevolmente l'orchestrazione dei brani tratti dal repertorio folklorico nazionale. Altre orchestre, pur conoscendo ed apprezzando la musica classica e la cosiddetta "brillante", erano fundamentalmente orchestre da ballo caraibiche specializzate nel jazz, nella musica afrocubana e nei ritmi popolari della costa (González 1989:25).

La cumbia come simbolo dell'identità nazionale

Il processo di "sbiancamento" delle culture nazionali latinoamericane, tendente all'eliminazione o occultazione degli elementi nero-africani - fenomeno che ha attraversato tutto il XX secolo - ha avuto un impatto non secondario nella legittimazione di stili e generi musicali tradizionali della costa. In questa proiezione da 'locale' a 'nazionale', si ergono a simbolo maggiormente rappresentativo della cultura nazional-popolare colombiana le danze creole e meticce andine. In Colombia, il *pasillo* prima e il *bambuco* poi assurgono al ruolo di danza nazionale (Bermudez 1992:63-4). La *cumbia* è il ritmo-danza maggiormente rappresentativo non solo del folklore *costeño* ma del folklore colombiano, essendo un fattore di identità in cui si identificano i Colombiani a prescindere dall'appartenenza etnica, dal ceto sociale o dalla provenienza regionale. Ma, nonostante la sua straordinaria diffusione nel mondo, la *cumbia* non è considerata la danza nazionale colombiana, bensì il *bambuco*, espressione della cultura creola e meticcica dell'altopiano andino, con epicentro la capitale Santafé de Bogotá.

La *cumbia*, avendo al proprio interno una forte impronta africana, venne reinterpretata in forma stilizzata dalle grandi orchestre degli anni Cinquanta e Sessanta per renderla più accessibile (estheticamente) ed accettabile (socialmente) sia per la classe media dell'interno del paese sia per la sua diffusione a livello internazionale (Wade 1997). La mercificazione e il consumismo hanno modificato stilisticamente la *cumbia* per adattarla al gusto dell'emergente classe media urbana, dotandola di una veste orchestrale e trasformarla così in *baile de salón*: questi stili di musica da ballo vengono etichettati come *música tropical*. *Cumbias*, *gaitas*, *porros*, *fandangos* vennero adattati alla strumentazione delle *orquestas*. In questa evoluzione/trasformazione il clarinetto - già in uso nelle bande popolari 'sabaneras' - ha sostituito gli aerofoni tradizionali (la *caña de millo* e la *gaita*). Questo risulta, infatti, più versatile, più adatto agli arrangiamenti orchestrali (al sistema tonale), e al canto, nonché dotato di una tecnica esecutiva più semplice rispetto ai flauti tradizionali. Anche i tamburi tradizionali sono eclissati dalle percussioni afrocubane (congas, timbales, bongò).

Compositori e direttori d'orchestra come Lucho Bermúdez e Pacho Galán, hanno attinto dalla tradizione etno-folklorica locale per dare a brani tradizionali una forma stilizzata e una veste orchestrale a metà strada tra il jazz stile big band di Benny Goodman, il *mambo* delle orchestre di Perez Prado e Xavier Cugat allora in pieno furore, e il *porro* delle bande cordovane (dette anche *papayeras*). Altre piccole orchestre, come quella di Pedro Laza y sus Payeros, scelsero un'interpretazione del *porro* più vicina allo stile rurale *sabanero* delle bande popolari.

Ancora oggi i Colombiani di frequente identificano la *cumbia*, la *gaita* e il *porro* con le composizioni originali di compositori semi-colti e direttori d'orchestra di quell'epoca. Tale identificazione trae la sua origine negli anni Cinquanta, quando il clarinettista Lucho Bermúdez (originario della città del Carmen de Bolívar) incise il brano *Danza Negra*,⁴ una *cumbia* orchestrale interpretata dalla cantante Matilde Díaz: il brano ebbe un tale successo che la gente cominciò ad identificarla con “la” *cumbia* colombiana per eccellenza (cosa del resto asserita dal testo della canzone). È sorprendente notare quale sia l'enorme distanza che separa i due fenomeni musicali che portano lo stesso nome di *cumbia*: è sufficiente, ad esempio, confrontare fra loro *La Pollera Colorá* di Wilson Choperena, considerata la *cumbia* ‘nazional-popolare’ *par excellence*, con una qualsiasi *cumbia* ‘tradizionale’ dei Cañamilleros di Mahates, Botón de Leyva o El Banco. La *cumbia* da fenomeno locale (proprio della cultura *costeña*) diventa quindi un fenomeno nazionale (colombiano *tout-court*) ma è bene specificare che è la *cumbia* ‘orchestrata’ – o meglio le composizioni originali ispirate al ritmo di *cumbia* – che diventa rappresentativa della cultura popolare colombiana, non la *cumbia* ‘etnica’ (ossia *costeña*).

La commercializzazione

Negli anni Settanta, il panorama musicale colombiano venne stravolto dall'irruzione della *salsa*, che trovò terreno fertile nella zona di Cali (considerata la capitale colombiana della *salsa*), luogo di origine degli storici gruppi Fruko y Sus Tesos e Grupo Niche. La *cumbia*, nella sua forma modernizzata in stile *salsa*, entra a far parte, accanto ad altri generi musicali afro-caraibici (*merengue* dominicano, *bomba* portoricana, ecc.), del repertorio delle orchestre di *salsa* formate da una sezione ritmica (piano, basso, *congas*, *bongò*, *timbales*, *claves*, *guiro*, *maracas*) e una sezione fiati (trombe, tromboni, sassofoni).

In una recensione apparsa sulla rivista *Ethnomusicology*, Deborah Pacini Hernandez evidenzia come il fenomeno di commercializzazione della *cumbia* l'abbia talmente stravolta da non essere più un segno dell'identità *costeña*: “Altri musicisti e gruppi colombiani, riconoscendo il potenziale economico, hanno anche continuato a registrare *cumbias* prodotte esclusivamente per l'esportazione in America Centrale e nelle nazioni andine. Indubbiamente, queste *cumbias* vennero trasformate per adattarsi al gusto di popolazioni con tradizioni estetiche molto diverse rispetto a quelle di forte impronta africana della cultura costiera da cui la *cumbia* ebbe origine. Inoltre, queste *cumbias* ‘made-for-export’ persero completamente la complessità ritmica del loro predecessore, la *cumbia costeña*...come risultato, queste *cumbias* erano categoricamente rifiutate dai *costeños*, che le definivano *cumbias del interior* o anche in modo dispregiativo *cumbias gallegas*” (1992:292).

Negli anni Ottanta, la *cumbia* ha avuto una notevole risonanza in Nord America in forma ‘salsera’ ad opera del cantante di Cartagena Joe Arroyo (ex-Grupo Niche e poi con il proprio gruppo *La Verdad*), e in Europa sotto forma di *chucuchucu* con la canzone *La Colegiala* adottata come *jingle* per uno spot pubblicitario di una nota marca di caffè. Ma è soprattutto negli ultimi anni, con Totò La Momposina che la *cumbia* (e in generale la *música costeña*) travalica i confini nazionali per affermarsi nel panorama musicale globale della *world music*, grazie anche, e soprattutto, alla circuitazione internazionale del festival itinerante WOMAD e la produzione discografica con

⁴ Incluso nel LP San Fernando y otros éxitos inolvidables de Lucho Bermúdez y Matilde Díaz (Sonolux LP 12-267).

l'etichetta REAL WORLD di Peter Gabriel. Nonostante un forte radicamento alle tradizioni locali (incluso l'uso di strumenti tradizionali), e l'inclusione nell'organico di eccellenti musicisti tradizionali tra cui spicca il *tamborero* 'Batatica', Totò non è esente da una sempre più inevitabile cubanizzazione nello stile e nel repertorio che ne intacca l'autenticità.

Vallenato versus cumbia

Il *vallenato* è diventato nel corso degli ultimi anni da espressione folklorica locale a musica popolare di massa. Un primo forte impulso verso la sua "popolarizzazione" a livello nazionale gli fu conferito dall'ex presidente della repubblica della Colombia, Alfonso López Michelsen, primo governatore del Cesar, che fu il principale ispiratore del *Festival de la Leyenda Vallenata* (1967), insieme a Consuelo Araújo e Rafael Escalona. Il *vallenato*, da genere *populachero* (popolaresco) divenne *popular* (popolare), da musica propria di una zona limitata della Colombia nord-orientale a musica nazionale, ma soprattutto cambiò status facendo un salto sociale dagli ambienti popolari più poveri alla borghesia medio-alta (Triana 1987:93).

Il revival del *vallenato* si presenta agli inizi degli anni Novanta con il cantante e attore colombiano Carlos Vives che, dopo aver interpretato sugli schermi televisivi un telefilm sulla vita di Rafael Escalona, comincia la carriera di cantante diventando una rock-vallenato-star. Pur rifacendosi ai "classici" del *vallenato*, Carlos Vives da una veste moderna alla sua musica sia negli arrangiamenti che nella strumentazione, inserendosi a pieno titolo nel filone delle nuove tendenze giovanili tra *salsa* e *world music*, con l'intenzione di integrare il vecchio con il nuovo, il passato con il presente, il folk con il rock, in modo da ottenere il consenso sia delle nuove generazioni che delle passate.