



**HAL**  
open science

# Quando l'orecchio (non) va in vacanza: appunti sonori di un viaggio in Colombia 1

Brigida Migliore

► **To cite this version:**

Brigida Migliore. Quando l'orecchio (non) va in vacanza: appunti sonori di un viaggio in Colombia 1. dat [rivista di divulgazione audiotestuale], 11, 2022, ISBN 979-12-80064-38-7. hal-04267506

**HAL Id: hal-04267506**

**<https://hal.science/hal-04267506v1>**

Submitted on 5 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Quando l'orecchio (non) va in vacanza: appunti sonori di un viaggio in Colombia<sup>1</sup>

Brigida Migliore (PRISM-CNRS, AMU)

## Sintesi

Talvolta il senso del viaggio viene inteso solo dal punto di vista turistico o semplicemente della scoperta dei luoghi. Insieme a noi viaggia anche il nostro ascolto, che si confronta più velocemente con i nuovi contesti attraverso il contatto con suoni e rumori della vita. Ma esso viene più sensibilmente sollecitato attraverso le nuove esperienze musicali che subisce. In questo lavoro raccontiamo le tappe più significative di un itinerario di viaggio in Colombia, affrontato dal punto di vista strettamente acustico, tenendo conto degli incontri sonori di diverso tipo, da quelli avvenuti in contesti naturali oppure in situazioni chiaramente musicali. La descrizione di questo percorso di suoni ci porta a sottolineare soprattutto la varietà musicale che anima questo interessante paese dell'America Latina.

## Abstract

Sometimes we consider the act of travelling like simple tourism or discovering new places. But our hearing travels with us. He soon gets in touch with new environments through sounds and noises of life. Ear is stimulated especially through new musical experiences that lives. In this study we want to point out the most relevant stages of a trip we made in Colombia. This journey is told according a "point of hearing", considering different types of sounds meetings, the ones in natural settings and others clearly in music. The description of this sound-travel highlights the musical variety that characterizes this interesting country of Latin America.

L'etimologia latina che lega il sostantivo "vacanza" al senso di libertà e di vacuità conduce alla percezione dello stesso come periodo di pausa degli impegni, ma anche come interruzione dell'ordinaria routine. Spesso si allarga questa considerazione fino ad arrivare a concepire un intero stato di fermo delle attività umane, al fine dell'ottenimento del tanto meritato riposo. Tuttavia, occorre sottolineare che, volenti o nolenti, il nostro organismo non si ferma, soprattutto attraverso gli organi sensoriali che ci fanno continuamente immagazzinare dati ed esperire la realtà circostante. Tra questi l'orecchio è particolarmente esposto all'incontro con i nuovi stimoli uditivi<sup>2</sup> e diventa naturalmente più attento quando si porta un bagaglio di sensibilità sonora pregressa. Per intenderci, l'orecchio con una certa educazione musicale riesce a cogliere meglio le novità sonore circostanti.

Tale affermazione è corroborata da un'esperienza diretta vissuta nell'agosto 2022 durante un viaggio itinerante in Colombia. In gruppo di 14 persone, siamo partiti alla volta di questo accogliente paese del Sud-America in cui abbiamo trascorso circa tre settimane, muovendoci

---

<sup>1</sup> L'autrice ringrazia per la collaborazione i compagni di viaggio, particolarmente Teti Marchetti, Giovanna Montani, Sabrina Piccolo Valerani e Laura Portinaro per il supporto alla raccolta dei materiali utili a questo studio.

<sup>2</sup> Con questa affermazione non vogliamo di certo negare l'esposizione e l'azione sensoriale spontanea di altri sensi, quali ad esempio la vista e l'olfatto. Tuttavia, come asserisce David Le Breton: «Il suono si perde e sfugge al controllo dell'uomo come alla sua volontà di ascoltarlo di nuovo, se non ricorrendo agli strumenti tecnici che lo controllano e lo diffondono a piacere, ristabilendo la sovranità dell'uomo. Il suono impone la separazione del prima e del dopo. L'ascolto delle sonorità del mondo costringe a sentire lo scorrere del tempo.» Inoltre c'è un altro elemento da considerare, come afferma Christoph Wulf «se l'occhio percepisce oggetti solo quando si trovano 'davanti' a lui, l'orecchio afferra anche toni, suoni e rumori che si producono alle spalle dell'ascoltatore (...)». Possiamo dunque sottolineare l'importanza del ruolo dell'orecchio come dispositivo sensoriale che riesce a cogliere una maggior porzione di realtà circostante. LE BRETON, D. (2007) [Traduzione di Maria Gregorio] *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano: Raffaello Cortina Editore, p.108; WULF, C. «Orecchio» in WULF, C. (2000) [a cura di] *Le idee dell'antropologia*, vol. 1, Milano: Mondadori, p. 463.

da una regione all'altra attraverso una grande varietà di paesaggi, colori, odori, cibi e soprattutto di suoni.

Per questo lavoro, ci soffermeremo sulla moltitudine di situazioni sonore incontrate, cercando di ricostruire dunque una cartografia musicale del viaggio colombiano. Articoleremo lo studio in tappe ma tra quelle proposte dall'itinerario sceglieremo quelle più significative. Racconteremo dunque l'alternarsi di luoghi di montagna, di campagna, metropoli urbane e località marittime che sottendono grandi differenze non solo paesaggistiche ma anche di ambientazione sonora e di generi musicali ascoltati. Insisteremo sul concetto di varietà in quanto il percorso ha realmente manifestato delle proposte eterogenee, dalle musiche folkloristiche di tradizione orale, alle musiche da ballo tipiche del paese, fino alle manifestazioni della popular music condivise con gran parte dell'America Latina.

### **Dall'ascolto attivo alla decifrazione, tra Huila e Amazzonia**

Si parlava dell'orecchio. Esso ha ricoperto un ruolo fondamentale per la scoperta di questa cultura d'oltreoceano. Non ci addentreremo nelle molteplici funzioni di questo organo, ma ci limiteremo ad osservarne quelle che ci hanno permesso l'acquisizione dei dati. Come spiegano Roland Barthes e Roland Havas nel saggio «Ascolto», pubblicato nel 1976 nell'Enciclopedia Einaudi<sup>3</sup>, il contatto spontaneo e naturale con i suoni, di qualsiasi origine essi siano, è affidato a quello che hanno denominato ascolto attivo<sup>4</sup>. Esso rappresenta il modo di riconoscere alcuni indizi, ad un livello più superficiale. D'altronde, come afferma Luca Farulli, l'organo attore dell'ascolto «è guidato da un comportamento esplorativo (...) pluriverso e non monodirezionale, informale e, in certa misura, senza scopo<sup>5</sup>.» Esso si ritrova naturalmente immerso in un mare di stimoli uditivi, che in viaggio si caricano di novità. Pertanto, questa prima indole dell'orecchio si esplica come agente in una dimensione atmosferica volta all'atto del perlustrarla<sup>6</sup>.

Il primo tipo di ascolto descritto dai due studiosi francesi ha costituito l'approccio primario alla nuova ambientazione sonora, in particolare durante le esperienze più a contatto con la natura. Ad esempio, quando ci siamo trovati a cavalcare per i sentieri di San Agustín<sup>7</sup>, all'interno del parco archeologico, la guida ha emesso dei suoni in parte già noti per richiamare i destrieri. Tuttavia, ha destato gran curiosità il fatto che ad una sosta in un'area particolarmente verdeggiante, prima di fermarsi per parlare del luogo, il cicerone abbia fischiato dei suoni particolarmente acuti (fig. 1). Al nostro chiederne la spiegazione, ci ha risposto che in realtà non aveva una motivazione ben precisa, quell'emissione sonora era diventata un'abitudine di richiamo per gli uccelli.

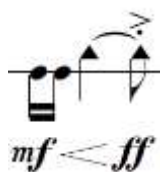


Fig. 1: trascrizione del richiamo degli uccelli della guida di San Agustín.

Soltanto alcuni di noi hanno sentito l'esigenza di porre delle domande in merito a questi richiami. Si è quindi giunti ad un altro tipo di ascolto che il binomio Barthes-Havas ha proposto, quello della decifrazione. Ossia, quello che «ascolta i segni opera secondo una certa finalità

<sup>3</sup> Cfr. BARTHES R., HAVAS R. (edizione 1982) «Ascolto» in Enciclopedia Einaudi, vol. 1, pp. 982-991.

<sup>4</sup> FARULLI, L. (2018) «L'ascolto come ponte. L'orecchio estetico» in Horizonte. Nuova serie, n°3, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cittadina del dipartimento di Huila, situato nella Colombia meridionale, famosa per il Parco Archeologico che accoglie diverse architetture e sculture precolombiane (I-VIII sec.), dichiarato Patrimonio dell'umanità dall'UNESCO nel 1995.

conoscitiva<sup>8</sup>.» In tal caso, il livello di grado superiore della ricerca di informazioni ha sottolineato la soggettività dell'ascolto, con la sua finalità esplorativa, e della sua differenza dalla mera funzione uditiva.

La varietà della percezione è stata anche avvertita in un'altra esperienza, in quella parte di itinerario maggiormente a contatto con la natura più selvaggia: l'Amazzonia. Il programma ci ha portato a scoprire quella parte di foresta adiacente a Puerto Nariño<sup>9</sup> e al lago Tarapoto, nonché in una zona amazzonica confinante e appartenente al Perù, con escursioni diurne e notturne. In queste circostanze ci siamo trovati immersi in un'atmosfera sonora completamente lontana da quanto la routine europea ci proponga. Ad esempio, troviamo importante citare la conoscenza dello Shihuahuaco (fig. 2), un albero mastodontico in altezza e larghezza che abbiamo incontrato a San Antonio del Cacao (Amazzonia peruviana). Si tratta del *dipteryx micrantha*, appartenente alla famiglia delle fabaceae, una specie molto richiesta nel mondo delle costruzioni grazie alla sua qualità resistente. Da un punto di vista sonoro, mostrato l'interesse risiede nel suo fusto, infatti il tronco si appoggia su una sorta di svasamento che gli crea un ampio appoggio. Ed è proprio su questa parte larga che funge da base che si crea la magia. Le guide ci hanno spiegato la particolarità di questo gigante: percuotendo lo svasamento del fusto, si poteva ascoltare un suono gradevole (benché percussivo) e differentemente intonato a seconda del punto percosso. L'effetto era particolarmente insolito, chiunque andasse a provare a "suonare" quest'albero aveva la sensazione che fosse parzialmente vuoto all'interno, per la straordinaria risonanza risultante. L'incantesimo dell'albero dei suoni ha solleticato sicuramente il primo tipo di ascolto (di Barthes-Havas), ma in alcuni ha provocato un interesse più profondo, il cui motore è stato la curiosità nel capire come tanta bellezza della natura potesse produrre finanche bellezza acustica.



Fig. 2: Shihuahuaco, albero della foresta amazzonica.

© Teti Marchetti

La foresta vissuta nelle escursioni ci ha regalato un'immagine acustica particolare, sicuramente complessa. Particolarmente nelle passeggiate guidate notturne, un vortice di suoni di matrice diversa si presentava alla nostra attenzione: tra versi di animali e suoni intrinsecamente naturali

---

<sup>8</sup> BARTHES R., HAVAS R., *op. cit.*, p. 982.

<sup>9</sup> Cittadina del dipartimento di Amazonas, seconda a Leticia per importanza ed estensione.

(come il movimento delle piante). Insomma, una molteplicità delle occorrenze sonore partecipanti alla creazione dell'atmosfera risultante, queste riassumibili però in due fasce: suoni continui e acuti, molto vibrati, e suoni dalla presenza discontinua su un registro medio (fig. 3).

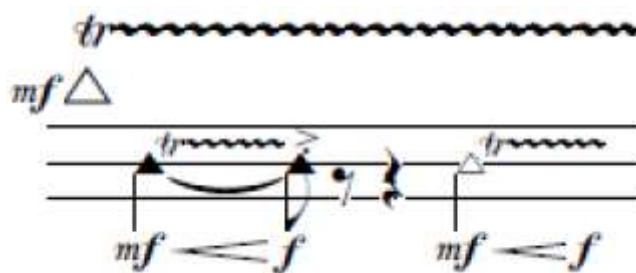


Fig. 3: trascrizione delle due fasce sonore caratterizzante l'ambientazione sonora della foresta.

Tuttavia, l'esperienza più entusiasmante della tappa amazzonica è stata la conoscenza degli indigeni Tikuna<sup>10</sup> presso il villaggio di Macedonia<sup>11</sup>. Siamo stati accolti in modo caloroso anche attraverso una esibizione di benvenuto, cantata e danzata da un gruppo formato da una donna di mezza età, tre ragazze e due bambini, tutti con abiti tipici. La signora, dopo aver introdotto il brano ha iniziato a cantarlo, accompagnandosi con uno strumento a percussione, il *kjúumuhe*, ricavato da un guscio di tartaruga, percosso con una bacchetta di legno<sup>12</sup>. Le giovani l'hanno seguita suonando maracas e muovendosi con lo stesso andamento di danza: il brano presentava un andamento mosso, infatti la sua espressione coreografica constava di passi marciati che il gruppo eseguiva su un percorso circolare, avanzando e indietreggiando a tratti. I bambini invece si muovevano in modo più agile e rapido, separati dal resto del gruppo. Questo canto dal tono gioioso è in lingua tikuna, una lingua tonale che dunque mostra già naturalmente una varietà sonora. Il testo esprime gratitudine per la visita alla comunità, un augurio di gradevole soggiorno in Amazzonia e di godere delle bellezze naturali, della foresta, del fiume, della cultura di quel luogo. Ne trascriviamo di seguito il motivo (fig. 4).

<sup>10</sup> Gruppo etnico vivente lungo il Rio delle Amazzoni, divisi quindi tra Colombia, Perù e Brasile

<sup>11</sup> Comunità sulle sponde del Rio delle Amazzoni, ad una cinquantina di km al nord della città di Leticia.

<sup>12</sup> MIÑANA BLASCO, C. (2009) «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», in Revista Acontratiempo, n° 14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637561>.

Fig. 4: trascrizione del canto di benvenuto della tradizione degli indigeni tikuna della comunità di Macedonia nell'Amazzonia colombiana.

La melodia proposta ha mostrato una fisionomia breve e ripetitiva, come da caratteristiche comuni delle culture di tradizione orale. Il senso della ripetizione si manifesta sia da un punto di vista ritmico, per il pattern ripetuto, che da un punto di vista intervallare, in quanto il brano si basa soprattutto su intervalli di seconda e di terza. L'analisi degli intervalli di tutto il frammento ci porta a ritrovare delle note-cardine che formano il tetracordo si-re-mi-sol (terza minore-seconda maggiore-terza minore). Esso corrisponde solo in parte alla successione tipica di una scala tetratonica<sup>13</sup> (terza minore-seconda maggiore-seconda maggiore), d'altronde secondo gli studi effettuati sulla musica delle comunità indigene dell'Amazzonia, le melodie sono piuttosto orientate sulla pentafonia<sup>14</sup>.

### Tradizioni huilensi

La tradizione musicale amazzonica si è dimostrata molto diversa da quella che abbiamo incontrato nella zona della Huila<sup>15</sup>. Nei dintorni della cittadina di Gigante c'è un sito naturalistico chiamato appunto "La mano del gigante" in quanto presenta diverse installazioni artistiche, tra cui anche una gigantesca mano che funge da belvedere su una magnifica vista della valle adiacente al río Magdalena e della Cordigliera orientale. Si tratta di un luogo di attrazione prettamente colombiano, in cui i turisti sono veramente pochi. Tuttavia, abbiamo assistito ad uno spettacolo di danze tradizionali, particolarmente del *baile de Sanjuanero Huilense*. Si tratta di una danza legata ad una particolare festività, quella di San Giovanni (San Juan) del 24 giugno, ma che rappresenta un simbolo della tradizione di questa regione. Si tratta

<sup>13</sup> Canti su questa scala si trovano in diverse aree del mondo, particolarmente nella musica amerindiana. Cfr. NELLT, B., LINSLEY LEVINE, V., KEILLOR, E. (2001), «Amerindian Music» in SADIE, S., TYRREL, J. [a cura di] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [seconda edizione], Londra: Macmillan Publishers.

<sup>14</sup> WISTRAND, L. M. (1969) «Music and Song Texts of Amazonian Indians» in *Ethnomusicology*, vol. 13, n° 3, p. 474. Quest'affermazione è rafforzata dal fatto che durante l'incontro con questi indigeni, ci è stato proposto anche un canto di compleanno che era pentatonico.

<sup>15</sup> Dipartimento situato al centro-ovest del paese, con capoluogo Neiva.

però di un'usanza più recente, senza la lunga azione della trasmissione orale tanto cara e necessaria al folklore popolare, in quanto la musica su cui si basa questa danza fu composta da Anselmo Durán Plazas nel 1936<sup>16</sup>. In effetti, l'idea compositiva ebbe però forti influenze popolari, infatti si ispirava al *bambuco*, un'altra danza della tradizione colombiana (condivisa anche con altri paesi sudamericani come Venezuela e Perù) a sua volta risultato di influssi di musica indigena, africana e musica spagnola<sup>17</sup>. Non si ritrovano fonti del *bambuco*<sup>18</sup> prima del XIX secolo, tuttavia gli studiosi lo definiscono come un tipo di musica a trasmissione orale, tra le prove del meticciamento delle culture differenti che hanno abitato la Colombia, e il Sud America, nei secoli<sup>19</sup>. Lo stesso *bambuco* ha affrontato un sviluppo assai complesso che lo ha visto protagonista di un processo di espansione realizzatosi soprattutto per il passaggio dal suo ambito rurale di origine a quello urbano. In realtà, potremmo dire che ha effettuato una evoluzione dal popolare al popolare. Come spiega Sergio A. Sánchez Suárez, una serie di cambiamenti hanno fatto in modo che nel XX secolo questa danza si fosse ricostituita, considerando anche contaminazioni con altre musiche di danza. In particolare, lo studioso parla del passaggio da forma libera a forma a sezioni, del passaggio dall'impianto pentatonico al diatonismo, nonché della trasformazione dalla metrica originaria in 3/4 a quella in 6/8<sup>20</sup>. Queste sono tutti effetti di un cambiamento più importante: il definitivo passaggio alla scrittura e quindi il fatto che abbia assunto i connotati di una forma d'arte, una forma compositiva trattata anche dai compositori di musica colta.

Di conseguenza, il *baile de Sanjuanero Huilense* è un tipo di *bambuco* festivo, di andamento più mosso<sup>21</sup>. La versione di Durán Plazas può considerarsi il compimento più affermato del processo di urbanizzazione del *bambuco*, nonché l'elevarsi di questa musica da danza dalle origini poco conosciute a musica d'arte. Osservandone la partitura, esso mostra alcuni caratteri del retaggio popolare, ad esempio, una scrittura che in alcuni casi si mostra più vicina al 3/4 che non nella sua metrica di 6/8, nonché il chiaro profilo tonale (fig. 5). La versione strumentale<sup>22</sup> più comune di questa musica è nel suo arrangiamento per banda.

---

<sup>16</sup> Anselmo Durán Plazas nacque nel 1906 da una famiglia di musicisti di Neiva, in particolare suo padre era direttore di banda. Si formò prima come musicista e poi divenne insegnante e compositore. Di certo l'opera più famosa è il *Sanjuanero Huilense*, per banda, del 1936, la cui prima esecuzione (nel 12 luglio dello stesso anno) fu diretta dal compositore stesso. Cfr. CABRERA GUZMÁN L. (2006) *Sanjuanero: visión estética u amorosa del bambuco*. Neiva: Fondo Mixto de Cultura del Huila, Gobernación del Huila, Secretaría Departamental de Cultura y Turismo, Fondo de Autores Huilenses, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Esistono ipotesi sulla stessa etimologia del termine, come derivante da "Bambuk", cittadina del Sudafrica. Cfr. SÁNCHEZ SUÁREZ, S. A. (2009) «Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia», *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 1, n° 1, p. 115-130.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> OLSEN D. A., SHEEHY D. (1998) [a cura di] *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 2 (South America, Mexico, Central America, and the Caribbean), New York-London: Garland, p. 389.

<sup>22</sup> Alcune fonti bibliografiche riportano anche un testo per la versione composta da Durán Plazas. *Ibid.*



Fig. 5: frammento della melodia del *Sanjuanero huilense* di Anselmo Durán Plazas.

La coreografia dedicata a questa musica è interpretata da una coppia di ballerini che simulano, attraverso i movimenti di danza, il corteggiamento. Essi sono vestiti con abiti tipici, infatti la donna indossa una blusa su una gonna con delle vistose applicazioni floreali che si intonano ai fiori previsti per l'acconciatura. L'uomo indossa una camicia bianca, un pantalone spesso scuro, un cappello di paglia e un foulard rosso, funzionale alla messa in scena coreografica (fig. 6). I passi della danza sono organizzati in fasi, esattamente quelle che devono simulare le varie parti del corteggiamento<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Si inizia con l'invito, in cui l'uomo si avvicina alla donna per invitarla appunto a ballare. Una volta riuniti, si muovono camminando disegnando figure di "otto". La donna, facendo giravolte, prima toglie il cappello all'uomo, quando glielo rimette gli allenta il foulard rosso per allungarlo, tenerlo e girare intorno prima con lui in piedi e poi al centro inginocchiato. Quando si rialza, insieme i ballerini realizzano una serie di figurazioni volteggianti e saltellanti in sincrono, giocando con il cappello e il foulard. L'uomo prova anche ad avvicinarsi alla donna, simula di sussurrarle qualcosa all'orecchio e lei risponde con un ampio gesto negativo, con l'indice della mano destra. I volteggi continuano allegramente finché la coppia non conclude l'intero disegno unita di fronte al pubblico, tenendo insieme da un capo e dall'altro il foulard, come segno di avvenuta unione. Le fasi dunque sono: la *invitación*, *los ochos*, *los coqueteos*, *la arrodillada*, *la arrastrada del ala*, *el secreto-rechazo*, *salida final*. Cfr. CABRERA GUZMÁN, L., *op. cit.*, p. 11-20.





Fig. 6: ballerini di sanjuanero huilense in abiti tipici.  
© Pagina fb: Montaña La Mano del Gigante

### Ritmi urbani a Medellín

Se le sonorità e la musica tradizionali (nelle sue varie accezioni) sono state protagoniste delle tappe di viaggio più naturalistiche, la situazione è completamente cambiata una volta giunti a Medellín<sup>24</sup>. Liberatasi dall'aura malfamata che l'ha accompagnata ai tempi di Pablo Escobar<sup>25</sup>, la città ha ritrovato da alcuni anni il suo ruolo di polo artistico e culturale della Colombia, tanto da ricevere il premio come "Città più innovativa del mondo" dal Wall Street Magazine nel 2013<sup>26</sup>. Colorata e musicale, è ritornata ad essere un'attrazione turistica irrinunciabile, anche in quei quartieri che fino ad una trentina di anni fa erano considerati degradati e sede di violenza, come la Comuna 13, nel cuore del quartiere San Javier. Essa è sicuramente uno dei luoghi più visitati, non solo per la sua storia<sup>27</sup>, ma soprattutto per la Street Art che anima le sue strade. Ci riferiamo ai murales ma anche alle performances musicali e coreografiche. In ogni angolo di quelle viuzze c'era un tripudio di colori, di suoni e di spettatori. In particolare, c'era un dettaglio che stupiva l'ascolto: il fatto che camminando camminando, i vari stands e negozietti avevano ciascuno un proprio impianto di diffusione di musica e ognuno proponeva le proprie scelte discografiche ad un volume sovrastante rispetto all'altro. Il tipo di musica più ascoltato in questo contesto è decisamente il *reguetón* (in inglese: *reggaeton*).

<sup>24</sup> Capoluogo del dipartimento di Antioquia, seconda città più popolosa della Colombia.

<sup>25</sup> Per quanto probabilmente non ci sia bisogno di presentazioni grazie a tutta la risonanza nella cultura di massa, Pablo Escobar è stato una figura centrale nel sistema di narcotraffico colombiano, nonché nella politica del paese e nell'opinione pubblica mondiale, principalmente durante gli anni '70 e '80.

<sup>26</sup> HERMELIN ARBAUX M., ECHEVERI RESTREPO A., GIRALDO J. (2012) [a cura di] Medellín: Environment Urbanism Society, Medellín: Universidad EAFIT.

<sup>27</sup> La città è divisa in diverse *comunas*, una sorta di municipalità, la Comuna 13 è tra le più lontane dal centro, sulle pendici delle montagne che sovrastano Medellín. Ricordiamo che proprio questa zona è stata teatro di terribili azioni militari come l'Operazione Marsical e l'Operazione Orion da parte del governo colombiano all'inizio degli anni 2000 per riportarla sotto il suo controllo, in quanto era nelle mani delle Forze Armate Rivoluzionarie della Colombia (FARC). Gli interventi furono raccapriccianti e massivi, sfociarono nei rapimenti dei cosiddetti *desaparecidos* che mai più fecero ritorno alle loro famiglie e i cui cadaveri furono ritrovati anni dopo in fosse comuni, sempre in quella zona. *Ibid.*

L'etimologia del termine è assai incerta, qualcuno (principalmente in articoli divulgativi) ha provato ad immaginare che il termine venisse fuori da *reggae* + *maratón*, in netta discendenza dal filone musicale giamaicano. Infatti, il reggaeton si mostra come un ibrido tra il reggae giamaicano e rap in spagnolo, con influssi della musica caraibica. La culla di sviluppo dai primi anni '90 fu la zona di Panama e Puerto Rico, ma una maturazione di questo genere musicale, si ebbe con il fenomeno d'immigrazione di molti cittadini di questi paesi verso gli USA<sup>28</sup>, in particolare verso le città di New York e di Orlando<sup>29</sup>, in cui l'ibridazione già presente si è corroborata con l'incontro di altri generi musicali, come il rap<sup>30</sup>. Il momento di maggiore splendore del reggaeton si è avuto dall'inizio degli anni 2000, con l'uscita di hits che hanno guadagnato l'attenzione di radio e TV in tutti gli angoli del mondo<sup>31</sup>.

La multidirezionalità<sup>32</sup> è ciò che caratterizza la storia del reggaeton sia per le sue origini che per la sua evoluzione, proprio per il fatto di essere nato da molteplici spunti musicali esistenti e di aver costruito la sua esistenza nutrendosi di ogni novità incontrata. All'interno della mescolanza musicale su cui si fonda è interessante notare il tratto tipicamente caraibico: la base ritmica del *dembow*. È probabilmente questo tratto che rende immediatamente riconoscibile il reggaeton, così come altri tipi di musica latino-americana, come la *champeta* colombiana, la *dance hall* giamaicana. Il ritmo in questione è dato da una scansione che può presentare alcune varianti, ne presentiamo quella base e un'altra più complessa (fig. 7).



Fig. 7: due tipologie di ritmo del reggaeton (trascrizione per batteria).

La diffusione del reggaeton è riscontrabile anche osservando la lingua in cui sono cantati i brani che via via si presentano sul mercato musicale. Sicuramente lo spagnolo è l'idioma dominante, ma l'internazionalizzazione del genere ha fatto sì che anche l'inglese prendesse parte a questo tipo di produzione musicale<sup>33</sup>. Come afferma Frédéric Martel, «Il reggaeton, inizialmente, era cantato in spagnolo, poi è diventato un miscuglio linguistico di espressioni “spanglish”, metà spagnolo, metà inglese, e in questo modo è diventato più mainstream<sup>34</sup>».

<sup>28</sup> LUCI, S., SOARES, T. (2019) «Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas», *Palabra Clave*, vol. 22, n° 1, p. 143-170.

<sup>29</sup> MARTEL, F. (2010) *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano: Feltrinelli, p. 291.

<sup>30</sup> D'altronde, il reggaeton condivide con il rap lo stesso destino di ascesa musicale e sociale, proponendo addirittura tendenze relative alla moda e ai modi di fare. MARSHALL, W., RIVERA R. Z., «Visualizing Reggaeton», in RIVERA, R. Z., MARSHALL, W., PACINI HERNANDEZ, D. (2009) [a cura di] *Reggaeton*, Durham e Londra: Duke University Press, p. 303.

<sup>31</sup> Il primo importante apice commerciale del reggaeton ha avuto luogo nel 2005 con *Gasolina* del portoricano Daddy Yankee, brano che si è diffuso rapidamente e ancora oggi risuona come un classico di questo genere musicale. Ricordiamo che tra i vari premi vinti, c'è anche la menzione sulla rivista *Rolling Stones* al posto n°50 tra le 500 hits più importanti di tutti i tempi. Ed è probabilmente questo successo che ha spinto il reggaeton ad estendersi. *Ibid.*, p. 20.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Inoltre, al di là dei brani nati nella madrepatria America Latina, in molte altre nazioni si è costituito un filone reggaeton, nella lingua di riferimento. Ad esempio, in Italia diversi cantanti pop propongono brani estivi al retrogusto di reggaeton, come Elettra Lamborghini, Irama, Fred De Palma, Clementino ed altri.

<sup>34</sup> MARTEL, F., *op. cit.*, p. 357. Bisogna poi anche considerare le traduzioni dei brani dallo spagnolo in inglese, basti ricordare la versione di «Despacito» di Justin Bieber (benché abbia conservato qualche frammento

Il ruolo di Medellín per il reggaeton è stato centrale sin dal primo arrivo del genere in Colombia. Infatti, questa città ha avuto il primato nazionale per il fatto che una radio locale abbia trasmesso un brano reggaeton per la prima volta in Colombia, nel 2001: *Latigazo* di Daddy Yankee. Inoltre, la stessa città ha ospitato il primo concerto di questo genere nel 2003, che vide come protagonista sempre Daddy Yankee<sup>35</sup>. Negli anni a seguire, Medellín diventò anche il cuore della produzione compositiva del reggaeton, con una caratteristica molto colombiana, ossia: il ritmo di base più leggero e ballabile, nonché un addolcimento dei contenuti (altrove con molti riferimenti sessuali<sup>36</sup>), con un tono più romantico. Un ulteriore dato importante è che la maggior parte degli artisti di reggaeton del panorama colombiano sono nati a Medellín (come J Balvin, Maluma e Sebastian Yatra) o vi si sono stabiliti (come Nicky Jam). Oltre a queste personalità, anche un cospicuo numero di produttori cominciò ad orbitare intorno alla città<sup>37</sup>. Questo fenomeno diede quindi avvio al ruolo di Medellín come snodo fondamentale anche per la produzione discografica di reggaeton. Si pensi, tra i diversi esempi, a *Despacito* che dal 2017 resiste ancora oggi come un classico estivo in tutto il mondo<sup>38</sup> e conta più di 7 miliardi di visualizzazioni su Youtube, grazie alle voci e i volti dei portoricani Luís Fonsi e Daddy Yankee ma soprattutto ai produttori colombiani Mauricio Rengifo e Andrés Torres. Da Medellín al mondo interno. La celebrazione della città è stata anche citata nel titolo e nel testo di un brano di Madonna e Maluma del 2019<sup>39</sup>. Un altro elemento molto evidente soprattutto alla Comuna 13 è la simbiosi con cui si rapportano il reggaeton e la Street Art in tutte le sue forme (fig. 8): dal visivo al coreografico, all'improvvisazione vocale. Per intenderci, storicamente, una volta confluì il genere nella città colombiana, anche in questo contesto si è sposato con tendenze proprie all'arte hip hop, soprattutto quelle che portano all'esibizione musicale collaborativa tra le figure del DJ e del MC, con tutto il bagaglio dell'effettistica musicale e del freestyle vocale associato.

Invece, la diffusione del reggaeton, maggiormente destinata alle serate danzanti, è relegata particolarmente ad un altro quartiere di Medellín, El Poblado. Si tratta di una zona elegante e con molti locali, celebrata anche in un recente brano J Balvin, Karol G e Nicky Jam (intitolato appunto *Poblado*).

---

dell'originale di Fonsi e Yankee) oppure quella di «El Perdón» di Nicky Jam ed Enrique Iglesias, intitolata poi «Forgiveness».

<sup>35</sup> MYKHALONOK, M. (2020) «La Capital mundial del reggaeton: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», in *Ricercare*, vol. 13, p. 60-61.

<sup>36</sup> In effetti, molti brani reggaeton sono stati criticati per i contenuti maschilisti. La figura del macho seduttore è spesso centrale tanto nei testi quanto nella gestualità esplicita dell'accompagnamento coreografico. Difatti, un movimento spesso presente nel reggaeton è il *perreo*: uno stile coreografico carico di sensualità, evocante proprio l'immagine dell'uomo latinoamericano machista. Al di là del tema sensuale, altri ambiti sono spesso citati in questo repertorio (tra i testi e le trame dei videoclip), ad esempio, il denaro, le auto, ville lussuose. In generale si tratta della celebrazione del consumo per cui gli studiosi Simone Luci Pereira y Thiago Soares hanno coniato un'apposita denominazione, ossia: «la esética de la ostentación» (l'estetica della ostentazione). Cfr. GARCÍA CONTRERAS, M. «Sentidos del reggaeton. Análisis desde el género y el Análisis Político de Discurso » in LOPEZ NÁJERA, I. (2002) [a cura di] *Miradas en torno a la educación, lo global/universal y lo político*, Ciudad de México: Servicios Editoriales / Editorial Balam, pp. 113-114; PEREIRA, L. S., SOARES, T. (2008) *Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas*, in *Palabra Clave* 22, vol. 1, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852019000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852019000100007).

<sup>37</sup> Cfr. MYKHALONOK, M. (2020) «La Capital mundial del reggaeton: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», *op. cit.*

<sup>38</sup> CABALLERO PARRA, C. A. (2020) «Reggaeton in Medellín : a new perspective on international aesthetic-sound production», in ENCABO E., *My Kind of Sound. Popular Music and Audiovisual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, p. 103.

<sup>39</sup> *Medellín* (questo è il titolo) è un brano particolarmente interessante: si tratta di un reggaeton lento in cui lo spagnolo e l'inglese si intersecano e si separano; è altresì interessante il dosaggio tra parti melodiche e parti rap.



Fig. 8: ballerini di reggaeton, tra i murales della Comuna 13, Medellín.  
© Sabrina Piccolo Valerani

### **La musica paisa dell'Eje Cafetero**

Anche il tour in alcuni siti della zona *Cafetera*<sup>40</sup> ha offerto elementi di interesse sonoro. In particolare, a Filandia<sup>41</sup> abbiamo incontrato un ulteriore tipo di musica. Si tratta di una cittadina turistica circondata dalle campagne, il cui piccolo centro è caratterizzato da case con porte e finestre colorate. Tra le diverse stradine, oltre ai negozietti, ristorantini e caffè, la nostra attenzione si è posata su un gruppo musicale un po' attempato: due anziani signori con chitarre che sostenevano il canto di una donna, che allo stesso tempo si accompagnava con le nacchere (fig. 9). Le melodie che risuonavano, ci hanno portato verso un altro ambito della musica colombiana, quello appartenente all'universo *paisa*. Questo termine mostra chiari riferimenti al mondo delle campagne<sup>42</sup>, ma studi scientifici hanno evidenziato una storia genetica di questo gruppo, che risale alla mescolanza tra spagnoli e nativi<sup>43</sup>. Infatti, l'espressione tende a connotare questa fetta di popolazione da un punto di vista etnico, in quanto essi sono diversi dai neri afroamericani o dagli indigeni. Tuttavia, un'altra origine del termine vede l'etimologia nell'espressione *País A*, ossia *País Antioquia*. Era da questa regione che proveniva il popolo di colonizzatori che si espanse nelle regioni della Colombia occidentale attraverso un processo chiamato oggi *Colonización Antioqueña* che vide l'apice tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, con una parallela azione di ruralizzazione dei centri urbani che si adoperavano verso un percorso di industrializzazione. L'espansione fu indirizzata principalmente verso l'attuale zona *Cafetera*<sup>44</sup>, dunque dall'Antioquia fino a toccare i dipartimenti di Caldas, Risaralda e

<sup>40</sup> L'Eje Cafetero (asse del caffè) è la zona in cui si produce la maggior parte del famoso caffè colombiano. Si snoda tra tre dipartimenti: Risalda, Quindío e Caldas.

<sup>41</sup> È una delle città del dipartimento del Quindío, situato giusto al centro dello stato colombiano. Tutte le città di questo dipartimento hanno una fondazione abbastanza recente, dalla metà del XIX secolo all'inizio del XX. Nel caso specifico, Filandia è stata fondata nel 1878.

<sup>42</sup> Infatti rimanda al termine *paisano*, sinonimo di *campesino*, ossia, contadino.

<sup>43</sup> Mescolanza che si è perpetuata nei secoli, diluendo sempre più il colore della carnagione.

<sup>44</sup> LARRAÍN, A. (2021) «Políticas de la Música Bailable en Colombia», Revista de Antropología, vol. 64, n°1, pp. 4-6.

Quindío, con alcune zone della Valle del Cauca e del dipartimento di Tolima. Del mondo musicale *paisa*, attraverso la performance dei musicisti ambulanti di Filandia, abbiamo scoperto il settore della musica di *parranda*, uno stile musicale particolarmente in vista per l'industria discografica colombiana dagli anni '60. Benché essa avesse origini contadine, fu comunque accolta come repertorio della *música vieja*. La *parranda* è in Colombia una tradizione festiva del periodo natalizio, di particolare baldoria, a cui sono associate musiche, canti e danze eseguiti per le strade<sup>45</sup>. Sebbene, al giorno d'oggi mostri l'influenza di altri tipi di musica (come quella da ballo proveniente dalla costa caraibica), si basa sull'accompagnamento strumentale di due chitarre, con una che funge da solista e l'altra di effettivo accompagnamento, del sostegno ritmico con percussioni come bongo o *guacharaca*<sup>46</sup>. Gli stessi musicisti fungono anche da coro per accompagnare il canto solista<sup>47</sup>.

Un brano che ci ha colpito particolarmente, durante l'esibizione dei musicisti ambulanti, è stato «El negro picante». Ecco di seguito il testo in questione con la traduzione in italiano.

Strofa 1:

*Soy un hombre montañero que me vine a divertir  
Hay perdón a los señores que no los deje dormir  
Aunque yo por lo que veo, la gente de la ciudad  
No me dan a los tobillos pa' beber y parrandiar*

*La bota que uso es 40 y albargal de cuatro hebillas  
Por entre mis pantalones siempre cargo una peinilla  
Para alguno que se antoje conocer un montañero  
Sin corbata, sin zapatos de carriel y con sombrero*

Ritornello :

*Y tengo mi morenita que la quiero y que la adoro  
Y soy un negro picante  
Y tengo tres dientes de oro*

Strofa 2:

*Hay perdón a los señores que son pura fantasía  
Que en la billetera cargan boletas de prendería  
Le dicen al cantinero que me sirva una cerveza  
Y se quedan caloriando los tauretes y la mesa*

*El cantinero esperando que manden a destapar  
El señor está esperando un vale para firmar  
En cambio, yo que soy guasca y me ven muy maltrajado  
Tengo billetes de 100 y de 50 por los lados*

Ritornello:

*Y tengo mi morenita...*

Strofa 3:

*Cuando llego a la parranda no la quisiera dejar  
Cuando saco una pareja yo la saco es pa' bailar  
La mujer que a mí me quiera tiene que pisar con maña  
Porque soy muy toma-trago y ella verá si se amaña*

Ritornello (x2):

*Y tengo mi morenita...*

---

<sup>45</sup> BERMÚDEZ, E. (2006), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia», Cátedra de Artes n° 3, pp. 95-97.

<sup>46</sup> Strumento idiofono.

<sup>47</sup> BERMÚDEZ, E., *op. cit.*, p. 98.

Traduzione

Strofa 1:

Sono un uomo di montagna che è venuto per divertirsi  
Chiedo perdono ai signori siccome non li lascio dormire  
Anche se da quello che vedo, la gente della città  
Non è in grado di bere e fare festa quanto me

Lo stivale che indosso è 40 e un cinturino con quattro fibbie.  
Nei pantaloni porto sempre un pettine  
Per chi abbia voglia di conoscere un uomo di montagna  
Senza cravatta, senza scarpe in cuoio e con cappello

Ritornello:

C'è una brunetta che amo e adoro  
E io sono un nero affascinante  
E ho tre denti d'oro

Strofa 2:

Chiedo perdono ai gentiluomini se sono pura fantasia  
Essi nel portafoglio portano le ricevute di negozi  
Dicono al barista di versarmi una birra  
E poi restano a scaldare gli sgabelli e il tavolo

Il barista aspetta che ci sia l'ordine effettivo  
Il signore sta aspettando l'ok per eseguire  
Io invece sono un contadino e vengo molto maltrattato  
[anche se] ho banconote di 100 e 50 con me

Ritornello:

C'è una brunetta che amo e adoro...

Strofa 3:

Quando arrivo alla festa non voglio andarmene  
Se voglio far coppia è per ballare  
La donna che mi ama deve muoversi con destrezza  
Perché sono un gran bevitore e lei vedrà se potrà reggere

Ritornello (x2):

C'è una brunetta che amo e adoro...

Questo brano è stato composto e portato al successo nel 1963 da José A. Bedoya<sup>48</sup> (1934), uno dei maggiori esponenti della *música paisa* del periodo di massima espansione discografica (tra gli anni '60 e '70<sup>49</sup>). Dalla traduzione dei versi si può notare che il soggetto è un uomo di colore, *el negro*. Questo protagonista effettivamente mostra difficoltà nell'integrarsi nell'ambito della celebrazione *parrandera* con i *paisas*. Infatti, il testo è incentrato, in un certo senso, sia sulla diversità etnica tipica dell'universo antioquiano ma allo stesso tempo anche su una certa discriminazione verso chi non possedeva le caratteristiche del mondo *paisa*. A livello musicale, così come tutto il repertorio *parrandero*, la struttura è semplice ma precisa. Il testo si basa sull'alternanza di strofe e ritornello. Ciascuno di questi elementi è formato da versi o emistichi ottonari: le otto sillabe possono appunto formare un verso singolo (come ad esempio, nel

---

<sup>48</sup> È stato uno dei maggiori esponenti del repertorio *paisa*, a cui molti membri della sua famiglia erano legati e attivi nella produzione. José A. Bedoya è stato cantante, chitarrista e compositore, lanciò diversi successi di questo tipo di musica dal 1954. Nel 1972 si è trasferito negli Stati Uniti, dove ha continuato l'attività con trionfo. ORTIZ MONCADA, F. N. (2009) «Biografías de los intérpretes y compositores de la música parrandera paisa de Colombia», Blog de la música parrandera paisa, <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2015/08/la-dinastia-de-los-bedoya.html>.

<sup>49</sup> Sviluppo connesso soprattutto alla città di Medellín. Cfr. WADE, P. (2002) *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá: The University of Chicago Press, p. 183-185.

secondo verso del ritornello<sup>50</sup>) oppure possono costituire due blocchi/emistichi di uno stesso verso (i vari esempi si trovano a partire dalla prima strofa<sup>51</sup>). La fisionomia melodica è molto orecchiabile, con un profilo maggiormente scorrevole nelle strofe (perché più lunghe ed articolate) e sinuoso nel ritornello (per la sua brevità e reiterazione) La tonalità è minore (spesso in la minore) e all'interno della melodia si possono cogliere dei prestiti dalla scala minore armonica, dati da una abbondante presenza dell'intervallo di seconda eccedente tra il VI e VII grado. Inoltre il brano è in tempo ternario che gli conferisce una certa ballabilità, nel pieno spirito del repertorio di *parranda*. Ciò che effettivamente divide le sezioni testuali sono gli assoli della prima chitarra<sup>52</sup> che propongono una melodia solistica come intermezzo tra strofe e ritornelli. Il tutto è sostenuto da un'armonia che ruota intorno ai tre fulcri principali: I-IV-V grado.



Fig. 9: musicisti ambulanti a Filandia.

### Musiche da ballo nell'area caraibica colombiana

L'ultima tappa di questo immenso viaggio ci ha visti alla scoperta della città di Cartagena de Indias<sup>53</sup>. La diversità etnica è ancora più tangibile rispetto ad altre zone della Colombia, per l'affaccio sul Mar dei Caraibi e quindi per la storia di città coloniale (dal 1533) che vide la progressiva coabitazione di indigeni, spagnoli e schiavi neri<sup>54</sup>. Questa diversità è percepibile anche in settori culturali come quello musicale, particolarmente legato alla danza. Passeggiando per il centro o nel vivace e coloratissimo quartiere di Getsemaní si passa dalla musica più folkloristica, come la *cumbia* e la *champeta*, ai locali dedicati alla salsa. Insomma la cosiddetta *música costeña* offre diverse varietà.

La *cumbia* è considerata un tipo di musica che affonda le sue radici nel meticciamento tra la cultura indigena e africana<sup>55</sup>. L'antecedente più diretto si ritrova con la *cumbiamba*, un rituale

<sup>50</sup> I versi *Y soy un negro picante* e *Y tengo tres dientes de oro* sono gli unici due casi di ottonari semplici. Infatti, noi sospettiamo che la struttura del testo, così come esportata da varie fonti, non sia precisa in quanto non regolare.

<sup>51</sup> Potremmo affermare che tutti i versi siano dei doppi ottonari, con una leggerissima cesura tra i due segmenti di ognuno.

<sup>52</sup> Abbiamo precedentemente ricordato che l'ensemble tipico per questo tipo di musica è con due chitarre qualche percussione e una voce solista, talvolta raddoppiata dal coro degli stessi musicisti.

<sup>53</sup> Capoluogo del dipartimento di Bolívar, sul mar dei Caraibi, è una delle città più popolate della Colombia con quasi 900.000 abitanti. Si tratta di una delle città coloniali più importanti e più affascinanti del Sud America, dichiarata patrimonio dell'Unesco nel 1980.

<sup>54</sup> Cfr. WADE, P., *op. cit.*, p. 53-55.

<sup>55</sup> Le diverse ipotesi sull'etimologia della denominazione la associano a termini di derivazione africana ma la questione è ancora oggi dibattuta. Tra le varie teorie sulla derivazione del termine *cumbia*: *cumbes* era l'espressione

in cui gli schiavi di colore eseguivano una danza in cerchio intorno ad un fuoco sulla spiaggia<sup>56</sup>, con accompagnamento di percussioni. La sua evoluzione<sup>57</sup> a *cumbia* la vide diventare una danza di corteggiamento ma con molta sensualità: da danza di gruppo diventò una danza di coppia. Per sua tradizione, la *cumbia* è una forma soprattutto strumentale, sostenuta da strumenti quali flauti tipici di legno e diversi tipi di tamburi. Tuttavia, talvolta può anche essere cantata. Questa danza, come afferma Peter Wade, fu alla base di un processo di meticciamento razziale tra indigeni e neri, non incoraggiato dai colonizzatori, ma svoltosi lo stesso e di cui la *cumbia* ne conserva la storia sia per l'atto coreografico<sup>58</sup> ma anche per gli strumenti musicali utilizzati (in quanto i fiati ricordano il mondo amerindiano, mentre le percussioni appartengono al mondo nero delle origini degli schiavi). La fortuna della *cumbia* nel XX secolo c'è stata negli anni '60, grazie soprattutto ad orchestre impegnate a diffondere e far rivivere il patrimonio popolare<sup>59</sup> e alle città della costa che hanno saputo accogliere questa musica tradizionale in veste rinnovata e la conservano ancora ad oggi. Il contesto più interessante dove abbiamo potuto ascoltare ed ammirare una versione della *cumbia* è stato un matrimonio. La performance si è svolta fuori la cattedrale di Santa Catalina, a Cartagena, ed è stata un vero spettacolo. Gli sposi, uscendo dalla celebrazione, sono stati accolti da un ensemble di tamburi e strumenti a fiato e diverse ballerine vestite con il tipico abito da *cumbia*<sup>60</sup>. Queste si sono disposte in cerchio intorno agli sposi (quasi ricordando il rituale più antico della *cumbiamba*), sventolando le ampie gonne in modo molto vistoso, proprio come da movimento tipico di questa danza (fig. 10)



Fig. 10: ballerine di *cumbia* in un'esibizione per un matrimonio.  
© Pagina Instagram: Afrobata.

---

con cui si indicavano i neri di Guinea (Fernando Ortiz); *cumbancha/kumba* era termine che indicava le persone nobili dell'Africa Occidentale, particolarmente in Congo (Carlos Esteban Deive); *Kumba-kumbé-kumbí* erano le espressioni per connotare i tamburi (Nicolás Del Castillo Mathieu). Cfr. D'AMICO, L. «Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations and Evolution of a Coastal Music Genre» in L'HOESTE, H. F., VILA, P. (2013) [a cura di] *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin America Music Genre*, Durham and London: Duke University Press, pp. 29-30.

<sup>56</sup> Tra l'altro, era una minima forma di socialità tra questi individui che non godevano di molte libertà.

<sup>57</sup> Per quanto possa essere più antica, la prima attestazione scritta che parla di questa danza proviene dal 1879, precisamente da un articolo di un giornale di Cartagena. Si parlava di questa danza eseguita per la festività cattolica della Candelora, accompagnata da flauti di legno e percussioni. Questo dimostra quanto una danza-rito di altra provenienza fosse stato adattato alla religione.

<sup>58</sup> Cfr. WADE, P., *op. cit.*, pp. 80-82

<sup>59</sup> Ad esempio, l'orchestra di Lucio Bermúdez o La Sonora Santanera.

<sup>60</sup> Si tratta di un abito con un corpetto succinto per la parte superiore e un'ampia gonna. Normalmente è colorato, di solito con i colori della bandiera colombiana, ma in questo caso gli abiti erano interamente bianchi e le ballerine avevano vistose acconciature con accessori sempre di colore bianco.



La *champeta* ha un'altra storia, più recente<sup>61</sup>, benché condivida con la precedente il fatto di essere una creazione degli afroamericani. Prese vita negli anni '70<sup>62</sup> in quartieri decentrati di Cartagena<sup>63</sup> ed è stata denominata sia *champeta* che *terapia criolla*<sup>64</sup>, in quanto incrocio tra i ritmi africani più attuali e influssi di musiche caraibiche, ma non solo. La diffusione era attuata attraverso altoparlanti che riproducevano i brani a tutto volume<sup>65</sup> nelle cosiddette *fiestas de picó*<sup>66</sup> e, dunque, in contesti di feste in cui la musica e la danza allontanavano dai pensieri e dai problemi economici molto accentuati per quello strato di popolazione. Il senso di terapia associato a questo aspetto rimanda altresì ad una volontà di rinascita culturale della popolazione afroamericana<sup>67</sup>. A livello strettamente musicale, questo genere si ispira chiaramente ai diretti ascendenti africani del *soukous* congolese, il *jújú* nigeriano, l'*highlife* ghanese e diversi altri da cui ha tratto «una base ritmica e melodica molto ricca in quanto a percussioni e strumenti a corda (chitarre acustiche, elettriche, banji – questi ultimi già in uso nel *jújú*)<sup>68</sup>». Proprio le caratteristiche ritmiche (la ciclicità, la ripetizione) hanno fatto sì che il genere potesse ottenere prestigio a livello internazionale, in tempi più recenti, grazie anche agli innesti con la danza *perreo*<sup>69</sup>. La sovrapposizione del canto, ha permesso che in questo genere potessero subentrare contenuti contestatori in cui gli afroamericani si esprimevano su questioni di discriminazione sociale e manifestavano speranza di cambiamento e progresso. Il ballo associato, che sia in forma solistica o in coppia, presenta movimenti energici (debitori alle danze folkloristiche africane<sup>70</sup>) espressi con una forte carica di sensualità, talvolta esplicita e addirittura criticata per oscenità<sup>71</sup>. È inoltre interessante menzionare che lo sviluppo della *champeta* della zona di Cartagena, fu di matrice nera, invece in quella di Barranquilla-Santa Marta venne adottata poi dai bianchi<sup>72</sup>. Sicuramente un'importante attenzione a questo genere si è avuta grazie a Shakira<sup>73</sup> in alcuni suoi brani, ma soprattutto grazie alla *champeta-challenge* lanciata nel periodo del Super Bowl 2020.

Il tipo di musica più assaporato nel passaggio a Cartagena<sup>74</sup> è stato senza dubbio la salsa. Pur avendo un ruolo centrale in Colombia, la storia ci insegna che anche la salsa (più degli altri) è

---

<sup>61</sup> L'evoluzione di questo genere è molto complesso, ne riportiamo i punti fondamentali.

<sup>62</sup> Il termine risale a qualche decennio precedente e a livello sociale connotava gli abitanti dei quartieri di Cartagena più lontani dal centro e popolati da afroamericani poveri. *Champetuo* era dunque un appellativo sprezzante.

<sup>63</sup> Segnaliamo comunque che alcuni studi mettono in posizione di rilievo per la conformazione della *champeta* la cittadina di San Basilio di Palenque, luogo in cui gli schiavi riuscirono a liberarsi già nel 1691. Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J. (2014) «Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano» in *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, n° 23, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n\\_2](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n_2).

<sup>64</sup> Andrés Gualdrón propone una distinzione terminologica tra *champeta africana* e *champeta criolla*. Nella prima categoria include i brani diffusi nell'ambito dei *picós*, ossia quelli provenienti dall'Africa o dai Caraibi. Nella seconda, invece, racchiude la musica incisa tra Cartagena e Barranquilla da artisti locali, con ispirazioni a quella africana e caraibica dei *picós*. Cfr. GUALDRÓN, A. (2015) «De "Dem Bow" a "El gol": del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)», in *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XIX, n° 29, pp. 96.

<sup>65</sup> Il fenomeno della diffusione tramite pick-up (*picó*) era in uso negli anni '80 anche per altri generi. In realtà, secondo Andrés Gualdrón, la *champeta*, prima di diffondersi in questo modo è stata preceduta dagli ascolti a tutto volume delle musiche africane e caraibiche da cui deriva. *Ibid.*

<sup>66</sup> L'associazione con i block parties alla base della nascita dell'hip hop ci sembra doverosa.

<sup>67</sup> Cfr. CUNIN, E. (2006) «De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris. Itinéraires d'une "musique noire", la champeta», in *Civilisations*, vol. 53, n° 1/2, p. 105.

<sup>68</sup> Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J., *op. cit.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Cfr. CUNIN, E., *op. cit.* p. 106.

<sup>71</sup> Tuttavia, la difesa di questa danza poggia sulla questione del gioco di movimenti tra uomo e donna, anche questo indicato come "terapia". Cfr. MUÑOZ VÉLEZ, E. L. (2003) «La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo», *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, n°67-68, p. 22.

<sup>72</sup> Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J., *op. cit.*

<sup>73</sup> Oltre a Shakira, ricordiamo altri artisti più specifici nell'interpretazione della *champeta*: i colombiani El Sayayín, Mr Black, El Afinaito e molti altri.

<sup>74</sup> Non avremo modo in questo studio di parlare approfonditamente dei rappers ambulanti di Cartagena: pur di guadagnarsi qualche elemosina, giovani ragazzi girano in gruppi di 2 o 3 avvicinandosi per lo più ai turisti,

un genere musicale che affonda le sue radici altrove, particolarmente tra Cuba e Portorico. Il nome sembra essere ispirato al fatto che «avesse un *sabor* particolare che fosse allo stesso tempo la miscela di tanti ingredienti<sup>75</sup>.» Secondo Paolo Prato, la salsa è quella «danza proletaria che nasce a New York nelle comunità portoricane e cubane e torna nei paesi d'origine contagiando tutta l'area dei Caraibi<sup>76</sup>» diventando così una sorta di *fil-rouge* nell'America Latina, con un importante successo anche nel Nord America e in Europa. Per quanto diversi altri studiosi affermino che essa sia nata a Cuba, il periodo di genesi inizia negli anni '30 per poi arrivare in Colombia intorno agli anni '70. Nella diffusione hanno avuto una funzione importante gli immigrati provenienti dai Caraibi, soprattutto i giovani che si recavano nelle città colombiane più importanti per motivi di studio o di lavoro e portavano con loro le tradizioni specifiche dei propri paesi. Non è da trascurare l'importanza dei mass media, della radio prima e della televisione poi, nonché della produzione discografica soprattutto ad opera delle orchestre salseras (Fruko y sus Tesos, Discos Fuentes e The Latin Brothers, negli anni '70; Los Titanes, Orquesta Guayacán e Joe Arroyo). In questo processo, la città di Cali<sup>77</sup> è stata quella più investita dall'influenza della salsa, ma anche altre grandi città hanno assorbito questa nuova cultura musicale, come Bogotá, Medellín e Cartagena. In Colombia, la salsa ha mantenuto legami con l'origine cubana, riproponendo il ritmo caratteristico della clave (fig. 11), ma talvolta esprimendosi in passi di ballo più energici e talvolta acrobatici<sup>78</sup>.



Fig. 11: ritmo della clave della salsa.

A Cartagena ci sono dunque molti locali dedicati alla salsa. Quello più famoso è il Café Havana, nel cuore del quartiere Getsemaní. La particolarità di questo luogo è che non è il tipico locale in cui si balla salsa, ma un vero e proprio palcoscenico per concerti di alta qualità. Nutriti ensembles *salseros* si susseguono nelle serate e offrono raffinati e travolgenti spettacoli di grande interesse musicale, in cui abili cantanti (nella maggior parte dei casi tre o quattro donne) sono anche virtuose ballerine (fig. 12).

---

scegliendo una caratteristica particolare delle persone incontrate e improvvisando rime apposite, su uno sfondo musicale registrato.

<sup>75</sup> Ingredienti come il son montuno, cha cha cha, il mambo ed altri. Cfr. GÓMEZ SERRUDO, N. A., JARAMILLO MARÍN J., «Salsa y cultura popular en Colombia», in VARGAS, T., KARAM, T. (2015) De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina : apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones. Mérida : Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán ; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Yucatán, pp. 165-166.

<sup>76</sup> PRATO, P. (1998) «La popular music» in PESTALOZZA, L., FAVARO, R., Storia della Musica, Milano: WB music, p. 163.

<sup>77</sup> Si tratta della terza città più popolosa della Colombia, capoluogo del dipartimento di Valle del Cauca, a sud-ovest del paese.

<sup>78</sup> Soprattutto a Cali (*salsa caleña*), che è pian piano diventata un importante riferimento nazionale e internazionale per il numero di club, scuole e festival in cui è diffusa e praticata la salsa. Cfr. WADE, P., *op. cit.*, p. 218.



Fig. 12: Esibizione di un'orchestra *salsera* al Café Havana di Cartagena.  
© Pagina Fb: Café Havana Cartagena.

### Un itinerario di suoni

L'intensa panoramica delle musiche che animano la vita della Colombia si infittirebbe se iniziassimo a menzionare quanto ascoltato come musica dal vivo nei ristoranti oppure le proposte degli autisti durante i tragitti in auto o in minivan, per non parlare di quelle scoperte in negozi, in celebrazioni religiose o profane delle varie zone toccate. Si è trattato sempre di ascolti interessanti, che hanno stimolato la sensibilità di orecchie curiose, tutt'altro rispetto a semplici musiche di *ameublement*, per dirla alla Satie.

L'exkursus musicale proposto rispecchia effettivamente le tappe salienti di un viaggio molto esteso, dal punto di vista spaziale e temporale. La traversata colombiana ci ha permesso di vivere sonorità di interessante diversità interna, tra loro, ma diverse anche se rapportate al bagaglio colto o popolare della musica occidentale.

Il fatto di passare da una regione all'altra ha consentito di ammirare una differenza paesaggistica che si sposava indissolubilmente con una varietà sonora. Universi distinti benché non così distanziati, situazioni musicali giustapponibili, tasselli di un mosaico variegato che costituisce la realtà colombiana.

D'altronde, il dato musicale viene ad essere una conseguenza del percorso storico, antropologico e sociologico di questo paese, in modo più percepibile. Il senso della diversità musicale, nella sua accezione più profonda, può essere messo in evidenza energicamente attraverso un confronto, ad esempio, tra le musiche dell'area caraibica e quelle della regione amazzonica, zone fisicamente lontane tra loro. Nessuna analogia. È pur vero che si parla di due fenomeni musicali opposti soprattutto per origine e uso, ma è impossibile stabilire un collegamento anche dal punto di vista del materiale musicale che è gestito in modo particolare e diverso in ciascuna realtà. A partire dalla lingua, in quanto nella regione amazzonica siamo stati testimoni del canto in lingua tikuna, che non ha nessun legame con lo spagnolo di declinazione colombiana.

Anche il confronto di musiche popolari di regioni confinanti (come quelle della Huila e del Quindío) ci porterebbe a rintracciare elementi di diversità. Tuttavia, in questo caso si tratterebbe di una dissomiglianza meno aspra di altri casi.

Ma torniamo all'orecchio, mezzo fondamentale che ci ha accompagnato per tutto il viaggio. Riprendendo la teoria di Barthes-Havas, potremo concludere che non ci siamo serviti solo dei due tipi di ascolto da loro formulati, quello dell'*alerte* e quello del *déchiffrement*<sup>79</sup>. Senza

---

<sup>79</sup> Cfr. FARULLI, L., *op. cit.*

arrivare al terzo tipo di ascolto<sup>80</sup>, potremmo dire che l'atto della semplice decodificazione di informazioni sonore è spesso stato più profondo. Il grado di profondità e di elaborazione di un dato sonoro dipende dai dati soggettivi dell'ascoltatore, particolarmente dall'intersezione del tasso di interesse e della conoscenza musicale già acquisita. Alcune delle persone del gruppo, ad ogni stimolo musicale incontrato, hanno reagito con dinamismo, arrivando dunque ad uno stadio più avanzato del secondo tipo di ascolto, che potremmo appunto definire come di "approfondimento interessato": un grado di percezione priva di passività, che porta a conservare in memoria tracce del contatto uditivo con una determinata realtà per un tempo più duraturo. Concludiamo sottolineando l'inesauribilità della grande varietà della musica colombiana, che meriterebbe una più ampia trattazione, per ogni singolo aspetto, anche quelli che non sono stati approfonditi in questo contesto. Ciò che ha maggiormente entusiasmato è che la storia di ognuna delle musiche incontrate ha spesso condotto fino a meandri lontani della stessa storia della nazione: una storia fatta di incontri (non sempre pacifici), influssi, interazioni. Possiamo effettivamente affermare che la contaminazione è ciò che anima e che continua ad animare la vita sonora di questo paese che da un lato si proietta verso i Caraibi e tutto ciò che proviene da più a nord, dall'altro si stringe ai suoi vicini stati-fratelli del Sud America, con cui ha condiviso tanto e a cui continua ad essere legato per diversi aspetti culturali. Ma allo stesso tempo riesce a mantenere una certa peculiarità, nonché l'apertura tutta recente di chi esce da decenni di oscurità e vuole mostrare tutta la propria luce al mondo.

Proponiamo di seguito una tabella riassuntiva dei generi musicali incontrati. Gli stessi sono posti sulla cartina della Colombia (fig. 13), in base alla predominanza in un determinato luogo.

<b>Principali tipi di ascolti</b>	
<b>Tipologie</b>	<b>Generi musicali</b>
Musica d'importazione: (Caraibi, Occidente/USA)	Salsa House Hiphop Dance Elettronica Musica leggera di altri paesi del Sud America
Musica folklorica e popolaresca	Sanjuanero huilense Cumbia Musica paisa
Musica da ballo più recenti:	reggaeton champeta
Musica indigena	Musica della comunità tikuna

<sup>80</sup> Questa tipologia riguarda la sfera psicoanalitica che non rientra nei campi d'indagine di questo studio. Cfr. BARTHES R., HAVAS R., *op. cit.*, p. 986-987.



Fig. 13: cartografia di alcuni generi musicali incontrati in Colombia.

## Bibliografia

- BARTHES R., HAVAS R. (edizione 1982) «Ascolto» in Enciclopedia Einaudi, vol. 1, pp. 982-991.
- BERMÚDEZ, E. (2006) «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia», Cátedra de Artes n° 3, pp. 81-108.
- CABALLERO PARRA, C. A. «Reggaeton in Medellín: a new perspective on international aesthetic-sound production» in ENCABO, E. (2020) My Kind of Sound. Popular Music and Audiovisual Culture, Cambridge Scholars Publishing, pp. 103-129.
- CABRERA GUZMÁN, L. (2006) Sanjuanero: visión estética u amorosa del bambuco. Neiva: Fondo Mixto de Cultura del Huila, Gobernación del Huila, Secretaría Departamental de Cultura y Turismo, Fondo de Autores Huilenses.
- CUNIN, E. (2006) «De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris. Itinéraires d'une "musique noire", la champeta», in Civilisations, vol. 53, n° 1/2, pp. 97-117.
- D'AMICO, L. «Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations and Evolution of a Coastal Music Genre» in L'HOESTE, H. F., VILA, P. (2013) [a cura di] Cumbia! Scenes of a Migrant Latin America Music Genre, Durham and London: Duke University Press.
- FARULLI, L. (2018) «L'ascolto come ponte. L'orecchio estetico» in Horizonte. Nuova serie, n° 3, pp. 60-77.
- GARCÍA CONTRERAS, M. «Sentidos del reggaetón. Análisis desde el género y el Análisis Político de Discurso» in LOPEZ NÁJERA, I. (2002) [a cura di] Miradas en torno a la educación, lo global/universal y lo político, Ciudad de México: Servicios Editoriales / Editorial Balam, pp. 109-126.
- GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J. (2014) «Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano» in Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, n° 23, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n\\_2](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n_2).

- GÓMEZ SERRUDO, N. A., JARAMILLO MARÍN J., «Salsa y cultura popular en Colombia», in VARGAS, T., KARAM, T. (2015) *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina : apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Mérida : Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán ; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Yucatán.
- GUALDRÓN, A. (2015) «De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)», IN *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XIX, n° 29, pp. 95-115.
- HERMELIN ARBAUX, M., ECHEVERRI RESTREPO, A., GIRALDO, J. (2012) [a cura di] *Medellín: Environment Urbanism Society*, Medellín: Universidad EAFIT.
- LARRAÍN, A. (2021), «Políticas de la Música Bailable en Colombia», *Revista de Antropología*, vol. 64, n°1, pp. 1-26.
- LE BRETON, D. (2007) [Traduzione di Maria Gregorio] *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- LUCI, S., SOARES, T. (2019) «Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas», *Palabra Clave*, vol. 22, n° 1, p. 143-170.
- MARTEL, F. (2010) *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano: Feltrinelli.
- MYKHALONOK, M. (2020) «La Capital mundial del reggaetón: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», in *Ricercare*, vol. 13, p. 56-71.
- MIÑANA BLASCO, C. (2009) «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», in *Revista Acontratiempo*, n° 14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637561>.
- MUÑOZ VÉLEZ, E. L. (2003) «La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo», *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, n°67-68, pp. 18-32.
- NELT, B., LINSLEY LEVINE, V., KEILLOR, E. (2001), «Amerindian Music» in SADIE, S., TYRREL, J. [a cura di] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [seconda edizione], Londra: Macmillan Publishers.
- OLSEN, D. A., SHEEHY, D. (1998) [a cura di] *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 2 (South America, Mexico, Central America, and the Caribbean), New York-London: Garland.
- ORTIZ MONCADA, F. N. (2009) «Biografías de los intérpretes y compositores de la música parrandera paisa de Colombia», *Blog de la música parrandera paisa*, <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2015/08/la-dinastia-de-los-bedoya.html>.
- PEREIRA, L. S., SOARES, T. (2008) *Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas*, in *Palabra Clave* 22, vol. 1, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852019000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852019000100007).
- PRATO, P. (1998) «La popular music» in PESTALOZZA, L., FAVARO, R., *Storia della Musica*, Milano: WB music.
- RIVERA, R. Z., MARSHALL, W., PACINI HERNANDEZ, D. (2009) [a cura di] *Reggaeton*, Durham e Londra: Duke University Press.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, S. A. (2009) «Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia», *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 1, n° 1, p. 115-130.
- WADE, P. (2002) *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá: The University of Chicago Press.
- WISTRAND, L. M. (1969) «Music and Song Texts of Amazonian Indians» in *Ethnomusicology*, vol. 13, n° 3, pp. 469-488.
- WULF, C. (2000) [a cura di] *Le idee dell'antropologia*, vol. 1, Milano: Mondadori.