

Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre “músicas negras” en el Caribe Colombiano¹

Fuzzy Boundaries and Discussions about "Black Music" in the Colombian Caribbean

Jorge Enrique Giraldo Barbosa²

Jair Vega Casanova³

Resumen

Este texto apunta a una reflexión en relación con las músicas champeta y africana, entendidas las dos como “músicas negras”, alrededor de sus representaciones de africanidad y culturalmente racializadas hacia lo “negro”. Músicas urbanas que enfrentan dispositivos discriminatorios, prohibitorios, de negación o invisibilización social, así como paradojas en sus lógicas de representación en que son asumidas por las tendencias de estudio que las abordan. Se pueden organizar tres tendencias de estudio: 1) corriente afrocentrista y cartagenista, 2) perspectiva alternativa en lo cultural y territorial, 3) economía cultural y de circulación musical.

Palabras Clave: Champeta, música africana, músicas negras, sonidos populares, Caribe Colombiano.

Abstract

This text points to a reflection about champeta and African musics, understood both as "black music", about representations of Africanness and culturally racialized into the "black". Urban music faced discriminatory devices, prohibitory denial or social invisibilization and logical paradoxes in their representation that are assumed by study trends that address. Three trends can be arranged study: 1) current and cartagenista Afrocentric, 2) alternative perspective on the cultural and territorial, 3) cultural economy and musical movement.

Keywords: Champeta, African music, black music, Colombian Caribbean.

¹ Este artículo se elaboró con base en la investigación realizada dentro del proyecto “Capital simbólico de la música champeta y su relación con el desarrollo social. Estudio de caso en la ciudad de Barranquilla”, proyecto construido para la maestría en desarrollo social de la Universidad del Norte (Barranquilla), el cual fuese apoyado bajo la XIII convocatoria Becas de Investigación Cultural Héctor Rojas Herrazo del año 2011, desde el Ministerio de Cultura y el Observatorio del Caribe Colombiano. Agradecimientos a Mauricio Pardo por sus comentarios y cuestionamientos al primer borrador de este documento.

² Antropólogo y Magister en Desarrollo Social en la Universidad del Norte.

³ Sociólogo, Magister en Estudios Político-Económicos y Candidato a doctor en Comunicación Social de la Universidad del Norte.

Introducción

*Lo más importante, el hecho de que Barranquilla ha sido desde hace años el punto de confluencia de la mayor parte de las corrientes musicales y folklóricas de la Costa, y, por eso, estudiar la ciudad muchas veces equivale estudiar la región. Esta 'ciudad región' es también un epicentro del mercado disquero nacional.*⁴

En esta perspectiva de finales de los años ochenta, la capacidad de síntesis, la complejidad de las manifestaciones folclóricas y musicales se presentan en un panorama dinámico y en constante replanteamiento alrededor los sonidos populares de la región Caribe colombiana. Para el caso que nos compete, la champeta y la música africana tienen sus propias dinámicas de anclaje y traslación en los contextos barriales de la ciudad de Barranquilla, músicas populares que como escenario para el baile prefieren las calles y su puesta en escena hunde sus orígenes en las festividades barriales.⁵

Los procesos de apropiación, transformación y popularización de estos sonidos populares se proyectan desde mediados del siglo XX, con relaciones históricas y sociales importantes entre Cartagena y Barranquilla, pero con implicaciones para todo el Caribe colombiano. Estas implicaciones están atravesadas por posicionamientos intelectuales o académicos, que igualmente entran en confrontación directa con los etiquetajes y procesos de invisibilización de estas músicas negras. Es así que se presentan unas fronteras de racialización o demarcación racial y territorial que terminan ornamentando, con ambigüedades y fricciones, las representaciones sociales de la música champeta y africana. Este artículo se puede entender más como un trabajo que sienta una postura frente a estos universos musicales, que abre la puerta a viejas y nuevas discusiones en torno a lo que han significado estas músicas populares

⁴ Adolfo González. Calidad de la vida musical en la radio Barranquillera. En: *Revista Huellas*. No 23, Barranquilla, 1988, p. 45.

⁵ Las fiestas populares contemporáneas del contexto urbano del Caribe colombiano se desarrollan principalmente en casetas y verbenas. La caseta la cual se esgrime en la iconografía barrial como *K-z*, se tiende a confundir con la verbena. La diferencia básica es que la *K-z* es más grande que la verbena. La primera se desarrolla en parqueaderos, solares o canchas de fútbol. Las verbenas son fiestas populares que se realizan principalmente en las calles, las cuales son encerradas con latas de zinc de dos metros y medio de altura (aproximadamente) y compactadas para formar un cuadro o para cerrar una cuadra de esquina a esquina. También se adecúan los patios de dos o más casas para la presentación de estos eventos barriales. Por otra parte, la *K-z* tiende asociarse con las fiestas populares dentro de sus propias diferencias contextuales de acuerdo a la ciudad o los espacios urbanos que se describan (Sanz 2011, Giraldo 2007, 2010). La verbena, por tanto, tiene sus orígenes y significados anclados principalmente en Barranquilla.

para los investigadores y para las realidades políticas y sociales de los contextos urbanos del Caribe colombiano.⁶

La champeta: entre mezclas y fusiones. Música sin tradición o música urbana sin legitimación

La música champeta ha estado fuertemente discriminada y subvalorada desde las clases altas y medias del Caribe colombiano. El origen de la palabra champeta se asoció con lo criminal y la violencia, ya que remite a los jóvenes que asistían a *K-z*, provistos con champetas o champetillas, propiciando peleas y agrediendo con esta arma blanca mediana, utilizada principalmente en las plazas de mercado de Cartagena o en los contextos rurales del departamento de Bolívar. Esto permitió que ante la emergencia o circulación de las músicas populares en Cartagena, desde la clase dominante se les calificara despectivamente dentro de lo delincencial, de lo malo, reiterando la exclusión y la subvaloración étnica –músicas negras- y de clase, con los seudónimos de champeta africana en los años setenta y champeta criolla desde finales de los años ochenta.

En Barranquilla, este imaginario y el estigma social se reproducen con implicaciones en el mismo contexto urbano y barrial de la ciudad, como diferencias sociales, étnicas y raciales con la ciudad de Cartagena. Miremos primero sus diferencias contextuales.

La presencia de lo negro en las representaciones de la ciudad de Cartagena entra en un discurso que objetiviza la música champeta a partir de las connotaciones discriminatorias y minusvaloraciones raciales que les confieren a los afro descendientes, los cuales se encuentran en los barrios más pobres de la ciudad.⁷ En estos términos, en Barraquilla la champeta se asocia a lo popular, pero en el imaginario social no se enuncia en términos de negro, aunque exista dentro de los actores que se encuentran inscritos en la reproducción musical, como dueños de *picó*,⁸ organizadores de eventos, locutores, entre otros, una cierta valoración que se articula a la cultura musical de los barrios palenqueros, Nueva Colombia y La Manga principalmente,

⁶ Este trabajo aborda un trabajo de campo desarrollado en la ciudad de Barranquilla asociando entrevistas estructuradas, etnografía y una fuerte revisión de documentos e investigaciones que se han desarrollado alrededor de la champeta y los sonidos africanos en el Caribe colombiano.

⁷ María Alejandra Sanz. *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia. Tesis de grado en antropología*. Universidad del Rosario. Bogotá, 2011.

⁸ Los aparatos de sonido llamados popularmente *picó* o pickup en inglés, son grandes equipos de sonido modificados con innovación artesanal local (técnica y pictóricamente), para la vida festiva y musical en las barriadas del Caribe colombiano.

barrios de comunidades negras, provenientes de las poblaciones de San Basilio de Palenque y San Pablo, Bolívar. Pero son consideraciones precisamente de límites imaginarios de la existencia de lo negro y las músicas en el entramado urbano, pero que no competen íntegramente a una ciudad que se autodefine blanca y mestiza. Algo que es común en ciudades costeras con una clara influencia de la música champeta:

*[El] rasgo diferenciador de la reproducción de la champeta en Santa Marta, en contraste con Cartagena, es que esta [música] se le reconoce perteneciente a una gama racial, en su mayoría mestiza y otro tanto entre blanca y negra, mientras que en Cartagena la champeta se asocia a lo negro, pues su origen desde los barrios populares se fundamentan en un carácter discriminatorio de lo negro [...]. Por ende, la asociación de champeta = popular = negro que opera en Cartagena, en Santa Marta aunque se articula la champeta con lo popular, lo popular no se yuxtapone ni se enuncia en términos de negro.*⁹

En estudios realizados en la pasada década en la ciudad de Santa Marta, no se percibe una negación abierta sobre la adscripción de los jóvenes con unos gustos, representaciones y prácticas asociadas a la música champeta, es decir, la autodefinición de *champetúos* no es sinónimo de ofensa ni escarnio en las identidades juveniles que se congregan en los combos *champetúos*, como tampoco obedece a una valoración racial asociado a lo negro. Por el contrario, en la ciudad de Barranquilla sí se encuentra una especie de “evitamiento” sobre la connotación del *champetúo*, pues los jóvenes, aunque tengan un gusto hacia la música champeta, prefieren identificarse como bonches o combos seguidores de X *picó*, más no como *champetúos*. Pudiendo encontrar seguidores que se autodefinen como “bobyncheros”, del *picó* El Boby, “escorpianos”, del *picó* El Escorpión, “robertistas”, del *picó* el Robert, “solisteros” del *picó* El Solista, entre otros. Por otra parte, la palabra *champetúo* tiene una implicación peyorativa más fuerte en Barranquilla que en la ciudad de Santa Marta, donde jóvenes de clase alta y media, en conversaciones jocosas y sancionatorias de las prácticas de los “otros” jóvenes que asisten a la *K-z* o que simplemente viven en los barrios del *sur*, se les asigna como *champetúos* con asociaciones que van desde un mal vestir, violentos, drogadictos y plebes. El estigma, según los relatos encontrados, obedece en gran medida a la consolidación de pandillas

⁹ Jorge Giraldo. La champeta ‘el vacile efectivo de la barriada’: hacia un reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta. En: *Pensando la región: etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Universidad del Magdalena. Santa Marta, 2007, p. 158s.

en el entramado urbano entre las décadas de los años ochenta y noventa. Época en que se posiciona la música africana y se va proyectando la música champeta. Los actos de violencia que se desarrollaron entre pandillas en las verbenas reafirmaron los vínculos negativos sobre las músicas populares.

Estas connotaciones negativas se reproducen constantemente, en donde la palabra verbena, *K-z*, *picó* y champeta son dispositivos de violencia y sanción. Al inicio del trabajo de campo sobraban las advertencias de “cuidarse de esos ambientes”, “estar prevenidos a los robos y peleas”, “no ir solos a esos lugares tan peligrosos”, relatos provenientes de personas que se auto-excluyen de estar o formar parte del ambiente *verbenero* o de los eventos populares musicales, pues allá sólo van “pandilleros, ladrones y drogadictos”. De esto se infiere que en el imaginario urbano, la música champeta reproduce los estigmas sociales, aunque no necesariamente son estigmas raciales como sí ocurre en Cartagena. Además, estos juicios de valor tienen implicaciones en las políticas públicas, ya que la normatividad de realización de eventos musicales (para verbenas y *K-z*) se ha restringido significativamente, y donde existe una creencia social muy cimentada, que implica: música champeta + jóvenes = violencia.¹⁰

La carga simbólica negativa y, posiblemente, la definición como música urbana contemporánea hacen que la champeta no cuente con una legitimidad valorizada. Elisabeth Cunin lo plantea en estos términos:

Las músicas populares y tradicionales, o incluso folclóricas, de la costa del Pacífico (bambuco, chirimía, currulao) y del Caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una autenticidad africana supuesta o en perspectiva de una relación jerárquica entre la costa y el interior. No es el caso de la champeta. Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la ‘música negra’: el tambor es sustituido por la caja de ritmos; el recuerdo de la esclavitud o el cimarronaje, por el relato de la vida diaria; las danzas, bien orquestadas, por demostraciones sexuales inequívocas; el traje folclórico, por los

¹⁰ Un recuento de procesos prohibitorios, sancionatorios y cuestionamientos políticos y sociales contados desde las noticias del periódico El Tiempo, de cobertura nacional, entre 1990 y 2003, sobre la música champeta es desarrollado por Abril y Soto (2003: 41-45). En Barranquilla aunque persisten estos procesos sancionatorios y de prohibición sobre la música champeta, tanto por la música en sí como por los altos decibeles de los eventos musicales, las dinámicas sociales y juveniles forjan su permanencia en el panorama sonoro y festivo de la ciudad, e incluso, se generan manifestaciones de paz y convivencia ciudadana, controvirtiendo la hipótesis social de violencia que se le atribuye a esta música urbana (Giraldo 2014).

Nikes y el jean descaderado; y la sala de espectáculo, por el solar. Es difícil, en efecto, exhibir ‘pruebas’ de una continuidad cultural o de supervivencias africanas cuando los ritmos se importaron en los años setenta [música africana y antillana], los modos de producción se inventaron en los años ochenta [música champeta] y la difusión se hace a partir del picó....¹¹

Por tanto, la estética y valor social de la música champeta carecen de marcadores tradicionalistas. No se encuentran protectores del folclore que enarboles un discurso de protección hacia las raíces de la champeta por la sencilla razón de que las mismas hasta ahora están creciendo. Se presenta también una ausencia de gestores culturales que planten las distinciones de autenticidad en la instrumentalización rítmica y melódica de esta música, pues se puede considerar su base de producción: batería, guitarras eléctricas, bajo, congas y sintetizador, entre lo moderno y la fusión multirítmica de géneros tanto autóctonos (de comunidades negras) como foráneos (de músicas africanas y antillanas). Ahora bien, se puede encontrar en cantantes o productores de música champeta, un discurso político que apela hacia la esfera musical o la práctica musical como un legítimo espacio de reconocimiento y reivindicación de la vida diaria en lo popular, y como una alternativa de fortalecimiento en el tejido social y organizativo de las bases barriales.¹²

El trabajo de Nicolás Contreras es un análisis interesante alrededor de la música champeta a nivel regional, o del Caribe colombiano en su conjunto con el Gran Caribe, pues se arguye que la música champeta hace parte de las tradiciones folclóricas contemporáneas de raíces afro, que se reconfiguran en el Gran Caribe (urbanización folclórica del Caribe). El autor recopila o sigue las intersecciones históricas que dieron origen a la champeta y coincide en que la champeta hace parte de una respuesta o emergencia de las expresiones folclóricas que se localizan en los contextos urbanos del Gran Caribe, presentando otras alternativas musicales de fusión, como el caso del socca (fusión del kaiso y el calipso) de Trinidad en los años sesenta, en Jamaica surge en los años setenta el ragga muffym, y hacia los años ochenta el zouk en las Antillas francesas,

¹¹ Elizabeth Cunin. De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una ‘música negra’, la Champeta. En: *Revista Aguaita*. No 15-16, Cartagena, 2007, p. 178.

¹² Entrevistas con Viviano Torres, Cartagena 2010, con Jesús Fadregas, Barranquilla 2011, con Omar Cassiani, Barranquilla 2011, entre otros.

músicas que comparten, entre otras cosas, la difusión sonora a partir del *sound system* o *douk machine -picó*.¹³

Lo interesante de la propuesta, más allá incluso de la emergencia en el Gran Caribe de músicas populares contemporáneas, es el posicionamiento que le da Contreras a la música champeta como *folclor urbano*. A primera vista, esta asociación folclor - urbano parece sencilla, sin embargo, le da un lugar y reconocimiento a esta música popular en medio de lo inverosímil que parezca, de ahí proviene su importancia. La cuestión de localizar y situar la música en el escenario que se configura *en lo urbano* es afirmar contundentemente que no todas las músicas deben, incluso “tienen que” para los folcloristas ortodoxos, situarse bajo los visos de lo rural, mucho menos en un mundo lleno de interacciones y traslaciones constantes, donde los límites entre lo local y lo global se hacen más ambiguos en las urbes del siglo XXI. Por otra parte, el *folclor* de la música champeta es una posición subversiva ante el régimen de legitimidad y estándares establecidos de las músicas populares. El punto es que lo *folclórico* aquí, siguiendo los planteamientos de Contreras, no obedece a una suerte de esencialización, ni un camino hacia la comercialización de una música que necesite “salir de las barriadas”, sino, a manera de dignificación, se trata de entenderla dentro sus propias lógicas estéticas, sociales y culturales en que se recrean constantemente. Dicho de otra manera, la música champeta es una significación que apela a tradiciones localizadas en la urbe, donde la vida diaria implica unas relaciones, prácticas y representaciones culturales, las cuales se encuentran significativamente mediadas por lo sonoro.

Así mismo, Nicolás Contreras considera la estructura de la música champeta como una música de mezclas, “yuxtaposición de estilos y géneros sonoros”, teniendo en cuenta que la música fusión implica la relación o simbiosis de dos géneros musicales, y la champeta contiene en esencia siete géneros: el jùjú, soukous, compas, bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa. También se estima la influencia de ritmos brasileños y el reggae de Jamaica, lo que complejiza la producción musical de la champeta. Considerándola sólo como mezclas o yuxtaposición de sonidos, se desestima el valor de las fusiones en plural de la práctica musical de la champeta, pues más allá de la organización armónica de dos géneros, se crean constantemente cambios e intervenciones rítmicas, tímbricas, armónicas y melódicas en diferentes proporciones. A la luz de los aportes de Ana Ochoa y Carolina Botero, al cuestionarse sobre la posición de la creación

¹³ Nicolás Contreras. Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano. En: *Revista Huellas*. No 67-68, Barranquilla, 2003.

musical frente a los procesos constantes de intercambio sonoro –en un mundo globalizado- y el papel de la escucha en medio de la promiscuidad de asociaciones culturales y acústicas:

*...la hibridación no aparece como excepción sino como rutina. [...] Las prácticas de escucha de esos sonidos [de diferentes fuentes culturales], las prácticas de interpretación y reinterpretación musical de los mismos, los usos de la tecnología para transformarlos, y las ideologías sobre la estética a través de los cuales se manipulan los sonidos, entre otras cosas, funcionan como parte de una red de relaciones e interacciones entre distintas prácticas acústicas.*¹⁴

Por lo anterior se infiere que la música champeta constituye un conjunto de fusiones sonoras provenientes de diferentes culturas y tradiciones musicales, las cuales son moduladas por la práctica acústica, la instrumentalización tecnológica y la creatividad experimentada en las distintas etapas de su producción. Teniendo en cuenta que la creación de la música champeta implica la combinación creativa de diferentes ritmos, resignificados y reacomodados flexiblemente, con un uso intenso de nuevas tecnologías y acomodamientos derivadas de diversas prácticas de producción e innovación.

Ajustes entre la música champeta y africana. Discusiones y apreciaciones sobre los intersticios

Así las cosas, sería pertinente preguntarse, si la música africana antecede a la champeta, ¿por qué en este ensayo se ha presentado primero la champeta y no la africana, atendiendo a un marco lineal? En primer lugar, precisamente para salir de ese esquema de presentación lineal en que se expone generalmente la música champeta: influencias africanas = conformación de la música champeta. En segundo lugar, para reconsiderar las representaciones y las implicaciones en que se tiende a esencializar e invisibilizar tanto la música champeta como la música africana, desde lo académico y lo social. Estas afirmaciones pueden sonar algo discordantes. No pretendemos sugerir que desaparezca la relación de la música champeta con la música africana, ni que en dichas músicas populares no existe un reconocimiento de su existencia. Lo que se quiere proponer, es la reconsideración de las concebidas tendencias de estudio hacia la

¹⁴ Ana Ochoa y Carolina Botero. Pensar los géneros musicales desde la nueva práctica de intercambio sonoro. *En: Acontratiempo. Revista de música en la cultura.* (13) [en línea], disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html>, recuperado 23 de agosto de 2011, documento creado en el 2009.

música champeta y africana, de las maneras como se nos presentan territorialmente y procesualmente, y reubicar contextualmente y temporalmente lo que está pasando con ellas en los universos musicales.

Comencemos por explicar el segundo planteamiento, en relación a la realidad contextual de la música champeta y africana en el universo musical. Estas músicas populares se han retroalimentado y han encontrado sus propios límites de difusión y consumo entre las barriadas de la ciudad de Barranquilla. Lo que quiere decir, que la emergencia de la música champeta no indica la desaparición de la música africana, como suele entenderse (por omisión) en la mayoría de trabajos que han tratado la música champeta. Si se considera que estos trabajos se desarrollan principalmente desde la visión de Cartagena, puede deducirse que al ser otro contexto diferente al de Barranquilla, se puede aceptar la hipótesis sobre la disipación de la música africana en el paisaje sonoro. Sin embargo, si se tiene en cuenta la reciente monografía de María Alejandra Sanz, sobre las características sociales, simbólicas y culturales que se desprenden de la fiesta *picotera* en Cartagena, haciendo énfasis alrededor de la música champeta, se alcanza a describir la existencia de *picó* salseros, con una clara identificación y difusión de música africana.¹⁵

Equilibrando las consideraciones al respecto, en otro aparte encontramos que “[a]unque la música africana sigue estando presente en Cartagena [...] es en adelante, [después de la champeta], totalmente marginal en términos de producción y difusión”.¹⁶ Por tanto, hace falta trabajo de campo que encare el actual estado de la música africana en el universo musical de Cartagena (como también en otras ciudades del Caribe colombiano, como Santa Marta, Barranquilla, San Andrés, Sincelejo, entre otras), ya que existe un claro olvido o desinterés académico sobre esta música urbana, pues como se expresa en términos coloquiales, “champeta mató África”.

Existen trabajos que proyectan una línea vertical, cuasi evolucionista, sobre la conformación de la música champeta. Claudia Morquera y Marion Provansal inscriben el proceso de adaptación del ritmo de la música africana (en lengua africana) a la champeta criolla (letras en español), en tres etapas: la corriente palenquera en los años ochenta (con cantantes oriundos del San Basilio de Palenque, Bolívar), la corriente de los inmigrantes (Turbo, Antioquia) en los noventa y,

¹⁵ María Alejandra Sanz. *Fiesta de picó...* Op.Cit.

¹⁶ Elizabeth Cunin. *De Kinshasa a Cartagena...* Op.Cit. p. 180.

finalmente, la corriente de los cantantes originarios de los barrios populares de Cartagena.¹⁷ Por otra parte, teniendo en cuenta la industria fonográfica que se asocia con la producción musical de la champeta, Carmen Abril y Mauricio Soto sitúan tres etapas que se relacionan con las creaciones musicales más relevantes en cada caso. La primera se sitúa asociada con Julio Valdés y Abelardo Carbone en la primera parte de los años setenta, donde se desarrolló una producción a “calco” sobre los ritmos africanos. La segunda se ubica en los años 80, con el grupo Anne Swing del director Viviano Torres, en la cual se encuentran interpretaciones tanto en lengua palenquera como en español. Finalmente, en los años noventa con la agrupación Kussima bajo la producción de Yamiro Marín (administrador del *picó* El Rey de Rocha), se ubica la tercera etapa, donde interviene la que sería llamada la industria *picotera* en la creación de la música champeta en español.¹⁸ El cuestionamiento no es tanto sobre el proceso *in situ*, pues contextualiza una dinámica en el tiempo sobre las transformaciones e innovaciones alrededor de la champeta, el asunto es que esta tendencia lineal termina identificándose con una suerte de depuración evolutiva, donde la música africana se sustrae, desaparece de la realidad musical y social, y queda como una esencia rítmica en la champeta contemporánea.

Por el contrario, lo que nos muestra el universo musical de Barranquilla es que la música africana sigue viva, se encuentra en estaderos, en *picó* tradicionales, de la mano de cientos de melómanos –coleccionistas- de diferentes clases sociales, incluso, con valor aún en las versiones de *picó* modernos, los cuales se actualizan y circulan interpretaciones en soukous (escudriñando tanto versiones antiguas del género como nuevas –ndombolo soukous -) y remasterizando canciones africanas, insertándoles partes en español para *champetizarlas*, es decir, se atrasan en el tiempo según las etapas propuestas para la champeta.¹⁹

En cuanto a la música champeta, su asociación con Cartagena como ciudad que la *vio y escuchó nacer*, crea consecuentemente un exotismo entre los marcadores africanos y

¹⁷ Claudia Mosquera y Marion Provansal. Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta. En: *Revista Aguaita*. No (3), Cartagena, 2000. .

¹⁸ Carmen Abril y Mauricio Soto. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2004.

¹⁹ Las diferencias contextuales en la ciudad de Barranquilla entre la champeta los sonidos africanos, se orientan principalmente en los espacios de difusión y el tipo de escuchas: para la champeta los seguidores son preferentemente jóvenes que asisten a las *K-z* y verbeneas. Por otra parte, la música africana se le asocia a los coleccionistas, “*los vieja guardia*”, personas adultas que frecuentan estaderos y encuentros de coleccionistas de música. Igualmente son fronteras no exentas de negociaciones de unos en relación a los otros, ya que se pueden encontrar adultos que les guste la champeta o jóvenes coleccionistas de música africana o, el intercambio de los escenarios para la difusión de estos sonidos populares (Giraldo 2014).

racionalmente interpretados por lo negro, ante un horizonte histórico colonial esclavista (puerto de esclavos africanos para el Nuevo Reino de Granada) que se inserta y reproduce en el imaginario de ciudad. Esta representación de ciudad popular, afrodescendiente, histórica y socialmente racializada, ha disipado una pujante admiración e interés académico que se posiciona de y desde la ciudad amurallada alrededor de la champeta. Ciudades como Santa Marta, Barranquilla, Sincelejo, Riohacha, entre otras, están por fuera de la discusión académica sobre los impactos y dinámicas socioculturales generadas o relocalizadas por la música champeta. Este aislamiento investigativo hacia la música champeta y, por ende, africana por fuera de las murallas de Cartagena, se inscribe en términos de una negación social de los aportes de estas músicas populares en el entramado urbano y barrial de otras ciudades del Caribe colombiano, las cuales tienen unos modelos sonoros establecidos y moralmente aceptados. Si se miran por ejemplo dos trabajos que proyectan el panorama sonoro de Barranquilla en diferentes épocas, Gilberto Marengo para comienzos del siglo XXI y Adolfo González en los años ochenta, ambos terminan invisibilizando o subvalorando la existencia de la música champeta y africana,²⁰ cuando la circulación transnacional de música africana en Barranquilla se remonta incluso una década antes que en Cartagena (en los sesenta). En 1985 a nivel radial surgió el programa especializado de música africana Arriba Caribeño en la emisora Radio Piloto (bajo la dirección del locutor Ralfi Polo) y en cuanto a los procesos de producciones de la música champeta, contó con un apoyo significativo desde los sellos disqueros Hall Music y Felito Records entre los años ochenta y mediados de los noventa (apoyando principalmente cantante de Cartagena y de San Basilio de Palenque), además su popularización fue significativa en los contextos barriales de la ciudad.²¹

Para ilustrar lo dicho, qué mejor que la perspectiva de Peter Wade, el cual analiza las representaciones étnicos raciales, las realidades regionales del país desde una interpretación territorial / sonora. El investigador desarrolló su trabajo de campo en las ciudades de Bogotá, Medellín y Barranquilla y cuando se encontraba escribiendo sus apreciaciones para finales de los años noventa, evocó:

²⁰ Gilberto Marengo. Notas en torno a la programación de la música popular en Barranquilla. En: *Revista Huellas*. No 67-68, Barraquilla, 2003.

Adolfo González. *Calidad de la vida...* Op.Cit.

²¹ Jorge Giraldo. *Sonidos populares en Barranquilla: Capatales de la música champeta y africana y sus mediaciones con el desarrollo social*. Monografía para optar a título de magister de desarrollo social. Universidad del Norte. Barranquilla, 2014.

*Recientemente se ha conformado grupos colombianos de champeta que hacen sus propias versiones de la música africana original; algunos músicos de champeta provienen del Palenque de San Basilio, antiguo asentamiento de cimarrones cercanos a Cartagena, y hay una evidente asociación entre champeta con palenque y rebeldía negra. No he podido brindar a este tipo de música la atención que merece por falta de trabajo de campo en Cartagena, donde es muy popular, y por la escasa literatura disponible sobre este tema...*²²

La producción intelectual sobre *el tema*, más que escasa, está atrincherada en las murallas de la ciudad de Cartagena. Se puede intuir que durante el proceso de revisión bibliográfica que realizó Peter Wade en Barranquilla sobre músicas populares, halló las mismas referencias que hemos señalado pero en un tiempo diferente, es decir, ningún trabajo que abordara la música champeta o africana en la realidad musical de la ciudad. Además, ante este panorama intelectual desierto sobre la música en cuestión, el autor realiza una suerte de descripción somera de los marcadores raciales y sociales, *asentamiento de cimarrones, rebeldía negra*, y coordinadas territoriales, *música africana – San Basilio de Palenque*, que terminan normalizando la tendencia de estudio *en Cartagena* y desestimando la *atención que merece en Barranquilla*. Tendencia de estudio que ha hecho escuela alrededor de la *cartagenización y africanización* de la champeta.

Tendencias de estudio sobre la música champeta

Ante el compromiso del debate, es necesario precisar el encuadre sobre las tendencias de estudio que se relacionan con la música champeta. Podemos deducir de los planteamientos expuestos que los trabajos o estudios sobre la champeta, abordan en mayor o menor énfasis la música africana.

Alrededor de la música champeta se encuentran tres corrientes definidas en sus propios límites de comprensión. Por una parte, encontramos trabajos que se enuncian desde la identidad, el afrocentrismo o valoración del componente africano en los rasgos culturales de las

²² Peter Wade. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la Republica, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe. Bogotá, 2002, p. 274.

comunidades negras del Caribe colombiano asociados a lo musical y con una tendencia hacia la realidad popular barrial de la ciudad de Cartagena. La segunda corriente tiene en cuenta otros contextos urbanos, raciales y culturales para el análisis de la champeta. Contemplando –aparte de Cartagena- ciudades como Barranquilla y Santa Marta, entendiendo también la champeta como una emergencia sociomusical que abarca todo el Caribe insular y continental de Colombia –tanto en lo urbano como rural-; importancia de la construcción de identidades juveniles mediadas por lo musical; lo popular traspuesto no como elemento racial y de resistencia alrededor de la música, sino como elemento dinamizador de procesos sociales, simbólicos y económicos, entre otras.

Por último, la tercera corriente se adentra en dos procesos que se configuran alrededor de la champeta, en el sentido que incorporan procesos itinerantes transnacionales de “músicas negras” (África-Europa-Cartagena), y las dinámicas que se originan de su propia conformación en el entramado urbano de Cartagena. Por una parte, el interés de comprender el proceso de afinamiento o relocalización de la música champeta desde la articulación de diferentes contextos culturales como son África, Europa, Las Antillas y finalmente Cartagena, pues la dinámica de circulación musical hacia dicha ciudad, en los años setenta, fue mediada por comerciantes y marineros que traían acetatos o discos de música africana (en menor medida, antillana y brasilera), producida tanto en África como en Europa (Francia), para que a nivel local se comenzara a consumir y tener difusión desde los *picó*, bajo el genérico de champeta africana, y a nivel comercial, fuera del contexto local se conocía como world music (música del mundo o música étnica, fuera de los géneros tradicionales de consumo occidental). Por otra parte, este afinamiento y posterior “domesticación” de estos sonidos foráneos por parte de productores y artistas locales, a finales de los setenta y mediados de los ochenta, los cuales le apuestan a asociar estos ritmos con letras en español y configurar lo que hoy en día se conoce como champeta. Las investigaciones le dan importancia tanto al proceso de circulación musical transnacional, en términos contextuales y sus implicaciones raciales, de clase social y simbólicas en la ciudad de Cartagena, como entender el proceso comercial económico ya estructurado en los contextos locales por la industria *picotera* y discográfica alrededor de la champeta.

Es así que podemos hablar de una primera corriente de estudio afrocentrista y cartagenista, una segunda con perspectiva alternativa en lo cultural y territorial, y una tercera con un perfil de la economía cultural y enfatizada en procesos de circulación musical tanto local como

transnacional, sobre la conformación de la música champeta bajo la relocalización de la música africana.

De la primera corriente, podemos encontrar una lectura que hace énfasis sobre la ciudad de Cartagena como espacio depositario de una herencia racial discriminatoria que se remonta hasta la colonia, cuando Cartagena era puerto principal de esclavos para el Nuevo Reino de Granada. El trabajo “La Champeta en Cartagena de Indias: terapia música popular de una resistencia cultural” de Leonardo Bohórquez, considera que ante esta presión y discriminación histórica hacia la herencia afro, se han reproducido resistencias culturales a través del tiempo como rebeliones, fugas que dieron origen a los palenques, entre otras, y una nueva expresión de estas resistencias culturales lo manifiesta la reproducción de la champeta en los barrios populares de la ciudad amurallada.²³ En: “Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta”, de Claudia Mosquera y Mario Provansal y “La Champeta la verdad del cuerpo”, de Enrique Muñoz también se expresa que las particularidades danzarias, rítmicas e identitarias que se configuran alrededor de la expresión musical de la champeta son elementos de africanidad resignificados en los contextos populares.²⁴

Aunque estas tres corrientes o tendencias de estudio han definido unos límites de interés sobre la música champeta, el marco de estudio afrocentrista y cartagenista, en cierta medida, contiene a las demás tendencias de estudio. En la segunda corriente alternativa sobre lo territorial y lo cultural, se puede decir que aunque existe un esfuerzo por entender por fuera de la ciudad amurallada, las particularidades y características de la música champeta, también tiene fuertes visos que hacen alusión a la conexión afro – resistencias culturales – África, o simplemente la mayoría de las propuestas se originan desde la ciudad amurallada. La tercera corriente, si bien tiene otro visor de esta realidad musical, sus argumentos se proyectan principalmente desde el universo social e histórico de la ciudad de Cartagena. Las líneas divisorias en términos generales son porosas, pero lo que posiciona los límites de comprensión, de unos en relación a

²³ Leonardo Bohórquez. “La Champeta en Cartagena de Indias: terapia música popular de una resistencia cultural”. En Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. [en línea], disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Bohorquez.pdf>, recuperado 20 de septiembre de 2011, documento creado en el 2000.

²⁴ Enrique Muñoz. La champeta la verdad del cuerpo. En: *Artesanías de América*. No (51), Cuenca, 2001. Claudia Mosquera y Marion Provansal. Construcción de identidad... Op.Cit.

otros, son los énfasis que proyectan en su narrativa descriptiva sobre la música champeta y el contexto de estudio.

Sigamos, en los trabajos “Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano” del investigador Nicolás Contreras y “La cultura *picotera*: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe”, el autor realiza un levantamiento de información tanto de la ciudad de Cartagena como de la ciudad de Barranquilla. Al respecto, se presenta una mirada holística de la emergencia musical de la champeta, en términos de comprender tanto el proceso de conformación de la nueva música fusión, como sus implicaciones socioculturales en diferentes contextos urbanos y rurales del Caribe colombiano.²⁵ Por este mismo escenario transita la propuesta: “La Champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las élites ‘blancas’ de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000” del investigador Luis Martínez, quien se posiciona con datos referentes a las dos ciudades costeras para configurar la historia de la música champeta en relación al aporte palenquero, como una reiteración –desde lo musical- de las *huellas* africanas en su transposición de resistencias, identidad cultural, cimarronaje y racialmente diferenciada de los procesos discriminatorios construidos históricamente por los poderes hegemónicos de la costa.²⁶ En este trabajo se ejemplifica lo que se ha venido planteando, que efectivamente existe ya una clara identificación socioterritorial alternativa, pero que se sigue asociando a la primera tendencia afrocentrista.

Ahora bien, en el trabajo “La champeta ‘el vacile efectivo de la barriada’: hacia un reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta” el investigador Jorge Giraldo realiza una configuración histórica y social de la champeta en la ciudad de Santa Marta, teniendo interés sobre las particularidades contextuales que se ornamentan en las “culturas” juveniles de la ciudad.²⁷ Por otra parte, el artículo “Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta”, del investigador Michael Birenbaum, se propone realizar un enfoque distanciado de los significados afrocentristas y de resistencia cultural en que se enmarca la música champeta, contemplando además: la exclusividad, la

²⁵ Nicolás Contreras. La cultura *picotera*... Op.Cit.

Nicolas Contreras. Champeta / terapia... Op.Cit.

²⁶ Luis Martínez. *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las élites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. Tesis de grado en historia.* Universidad de los Andes. Bogotá, 2003.

²⁷ Jorge Giraldo. La champeta ‘el vacile... Op.Cit.

personalización, la tecnofilia, la encarnación de roles de género mediante el baile, y la construcción y reivindicación de redes de apoyo comunal.²⁸ Por esta misma línea se encuentra el trabajo “Fiesta de *picó*. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena” de María Alejandra Sanz, quien realiza una detallada descripción del espacio sonoro de la fiesta de *picó* en Cartagena, de sus implicaciones raciales, políticas, sociosexuales, históricas y de configuración de ciudad barrial, pobre, afro y *champetúa*, en contraste con la ciudad blanca (en términos de negación racial y de clase social) por las etiquetas turísticas y por los procesos prohibitorios de la política pública ante la fiesta *picotera*.²⁹

En relación con la estructura económica que ha desarrollado la música champeta, la cual Birenbaum llama “economía informal microindustrial”, la tercera corriente de estudio sobre la champeta le da una gran relevancia a este asunto. “Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena” de los autores Carmen Abril y Mauricio Soto, se encamina a realizar una radiografía social y económica sobre el proceso de producción y circulación de la música champeta en la ciudad de Cartagena, dilucidando las relaciones que operan entre productores, artistas y consumidores del producto cultural de la champeta. Producto que entra a mediar las implicaciones de la industria discográfica entre los sellos independientes y los *Mayors* (marcas disqueras trasnacionales), por lo que el nivel de innovación de la champeta puede verse afectada o impactada (tanto positiva como negativamente) por la penetración de los *Mayors* (en el 2000 y específicamente la Sony Music) en el nicho económico local en que se ha desarrollado alrededor de la industria *picotera* y discográfica.³⁰

La importancia que tiene los *picó* para la circulación de la música champeta, es detallado en el reciente trabajo “Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta” de los investigadores Ana Ochoa, Mauricio Pardo y Carolina Botero. Este estudio realiza una extensa descripción social y económica de lo que representan hoy en día los *picó* para la industria musical de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, considerando para el caso de la música champeta, que su comercialización obedece a una lógica de economía abierta o flexible (informales), pero no necesariamente rayan en lo ilegal, pues existen lazos de fraternización alrededor de la producción y circulación de los productos

²⁸ Michael Birenbaum. Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta. En: *XIII Congreso de Colombianistas. Compilado*. Ediciones Uninorte. Barranquilla, 2003, p. 202-216.

²⁹ María Alejandra Sanz. *Fiesta de picó...* Op.Cit.

³⁰ Carmen Abril y Mauricio Soto. *Entre la champeta....* Op.Cit.

culturales de la champeta bajo convenios de común acuerdo (entre dueños de *picó*, cantantes, *dillei*, productores y comerciantes), que no implican piratería ni menoscabo de los derechos de autoridad intelectual, ya que las características del nicho o circuito económico de la champeta se estructuran principalmente de redes sociales muy cercanas y de reconocimiento barrial. Lo que también implica una cierta segmentación de un circuito de *periferias*, pues esta música popular no se proyecta más allá de las barriadas de las tres ciudades costeras, pues aunque en el ámbito nacional se han presentado esporádicos éxitos, aún no se ha posicionado frente a la industria musical.³¹

Por otra parte, dentro de esta misma corriente, existen dos trabajos que enfatizan sobre la circulación transnacional para el proceso de relocalización de los sonidos foráneos, sin la necesidad de realizar una perspectiva económica. “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una ‘música negra’, la Champeta” de Elizabeth Cunin y “The picó phenomenon in Cartagena” de Deborah Pacini, se encuentra en común en estos trabajos (incluso Elizabeth Cunin se basa en las apreciaciones de su colega Deborah Pacini), el interés de comprender el proceso de relocalización de la música africana en la ciudad de Cartagena en la década de los setenta, la cual pasó a contar con un reconocimiento desde las clases populares (terapia africana), pero la misma es deslegitimada y estigmatizada por las altas esferas de la ciudad, cuando a nivel externo –años ochenta- esta misma música es consumida por sectores intelectuales y de la alta cultura norteamericana y europea, conocida como world music. Este hecho propició el análisis de la relocalización de la música africana y su mediación hacia la música champeta, de sus implicaciones simbólicas a través de las conexiones África y América, de clase social y raciales para la ciudad de Cartagena³² y las particularidades técnicas y sociales en que el *picó* hizo parte integral del proceso de adopción de los sonidos foráneos.³³

¿Champeta o terapia africana? Sonidos confusos y localmente popularizados

Ya se ha mencionado que la palabra champeta tiene un origen discriminatorio asociado a las clases marginales afro de Cartagena, donde se objetiviza desde las clases altas sus prácticas y representaciones sociales, como las músicas populares, ejemplo de ello, la música africana, la cual comenzó a llamarse champeta africana desde los años setenta. Los pobladores,

³¹ Ana Ochoa, Mauricio Pardo y Carolina Botero. *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia. Dossier*. Universidad del Rosario – Fundación Getulio Vargas – IDRC. Bogotá, 2011.

³² Elizabeth Cunin. De Kinshasa a Cartagena... Op.Cit.

³³ Deborah Pacini. The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. En: *América Negra*. No 6, Bogotá, 1993.

principalmente afros, reconocían las músicas difundidas por los *picó* como terapia africana, relacionadas con un estilo de baile sensual, atrevido, entrega completa a un éxtasis de emociones corporales, *terapia* para el alma y el cuerpo social, relajando las tensiones y presiones raciales y de clase en las fiestas populares. Estas nociones sociales de la práctica musical en las barriadas, tanto de Cartagena como Barranquilla, tienen procesos de acoplamiento, negociación y de reivindicación.

En el trabajo de Luis Martínez se identifican ambigüedades sociales en relación a la utilización de los términos de terapia, champeta africana y música africana. Por una parte, entre la población palenquera, al arribo de la música africana se tendía a generalizar a todas las músicas que no hacían parte de la cultura musical local, incluyendo los ritmos antillanos (reggae, kompa, calipso, entre otros) como africanas, porque la narrativa musical difiere al español y la lengua palenquera. Por otro lado, la música africana se le identifica como una suerte de conexión con la herencia cultural del África, a manera de una “familiarización inconsciente”, pues en la práctica danzaria, así los palenqueros no comprendieran el significado de las letras de las canciones, existe una empatía con los sonidos, con el ritmo, con un baile que colma de experiencias significantes en lo corporal y en lo emocional. En contraste, desde las clases altas de la costa ante la difusión de esta tendencia musical, se rotula peyorativamente bajo el estigma de champeta africana.³⁴

En cuanto a terapia africana, Martínez aclara que es la manera como se nombra a este estilo de bailar, cadencioso y sensual, tanto en San Basilio de Palenque, Barranquilla y Cartagena, y dicha conceptualización danzaria alrededor de la música africana se reproduciría hacia la champeta criolla en los años ochenta. En Barranquilla, en las apreciaciones recogidas durante el trabajo de campo, existen semejanzas y distinciones en lo que respecta a las nociones de terapia y música africana. Con la música africana se entiende que existe un proceso segregacionista, pero dicha carga simbólica, de manera procesual, se ha ido trasgrediendo y existe una valoración marcada, incluso en algunos círculos de la élite intelectual y económica.³⁵ En cuanto a la terapia, no se relaciona directamente con la música champeta pero sí en la práctica danzaria de la música africana con énfasis en tiempos de la verbena antigua (setenta y ochenta principalmente). De igual forma, la música africana en Barranquilla tiene más asociaciones

³⁴ Luis Martínez. La Champeta: una forma ...Op.Cit.

³⁵ Esto puede atribuírsele al cambio del espacio de difusión desde comienzo del siglo XXI, pues los estaderos donde hacen cita coleccionista de música africana, cuentan con una imagen más pulcra, higiénica y moralmente convenida que la verbena y la *K-z*.

como música *verbenera* y/o música internacional, las cuales agrupan las músicas populares foráneas que han atravesado un proceso histórico de apropiación social en el universo musical de la ciudad, donde sonidos como la salsa, el jazz, boleros y música antillana (soca, zouk, calipso, kompa, reggae, entre otros), cuentan con una representación valorada por su popularización en diferentes etapas de la historia musical de la ciudad.

Las connotaciones simbólicas de música africana, terapia y champeta, tuvieron un punto de encuentro en la extrapolación de sus significados. El Festival de Música del Caribe inaugurado en 1982 en la ciudad de Cartagena (Plaza de Toros), fue un escenario donde la música local se encuentra con la cultura musical caribeña y africana. El Festival permitió “[...] que los músicos de la champeta se reafirmaran en lo que venían haciendo de una manera artesanal”³⁶, logrando tener además un contacto directo, *compartiendo tarima*, con cantantes y grupos internacionales como Bopol Mansiamina (sokous), Justin Cassel (soca), Jean Gesner Henry (kompa de Haití o kompa bamba), M’Bilia Bell (sokous), Soukous Stars, Kanda Bongo Man (sokous), Mahotella Queens (mbaganga), Inner Circle (reggae), Diblo Dibala (sokous), entre otros.³⁷

En medio del auge de este evento musical de talla internacional, los contrastes oscilan: una mediación simbólica entre la música africana y su arquetipo la champeta africana, en un mismo espacio festivo, *lo negro y champetúo es cosmopolita*. La champeta criolla tiene encuentros tanto con África como con los procesos de comercialización que se van articulando a su crecimiento. “Por medio del director del evento Antonio Escobar Duque, el cantante Viviano Torres y las casas disqueras, oficializaron el nombre de ‘terapia’ para la música porque era comercialmente más eufónica que champeta”.³⁸ Esta conexión con lo comercial son maneras particulares de exotización de la música champeta, en la transformación de una música negra a una música caribeña (más consumible). Aún así, este etiquetaje de terapia sobre la champeta, el mismo Viviano Torres y el movimiento de artistas y gestores culturales (localizados principalmente en Cartagena), han reivindicado estas creaciones sonoras como champeta, y bajo esta consigna es que se proyecta la nueva música afrocaribeña para el mundo.³⁹

Retomando la música africana, valdría hacer unas cuantas consideraciones de fondo sobre sus características socioculturales. En la conferencia de Error Montes, sobre las relaciones que se

³⁶ Enrique Muñoz. La champeta la verdad... Op.Cit. p. 85.

³⁷ Entrevista a Sidney Reyes. Barranquilla, 2011.

³⁸ Nicolas Contreras. Champeta / terapia... Op.Cit. p. 36.

³⁹ María Alejandra Sanz. *Fiesta de picó*... Op.Cit. Elizabeth Cunin. De Kinshasa a Cartagena... Op.Cit.

han construido históricamente entre el Caribe y África, mediadas por lo musical, realiza una recomendación que es preciso tener en cuenta cuando se dimensiona las culturas musicales del continente africano:

*“Lo que también apunta, por ejemplo entre nosotros [investigadores], todavía, a pesar de la enorme cantidad de trabajo de musicólogos, muchas veces cuando se habla de música africana se reduce a tambor y ritmo [...]. Por esa esencialización de lo africano y de ciertas características nada más, África es un continente enorme y muchas veces se hacen generalizaciones sin miramientos”.*⁴⁰

En estos términos, y es lo interesante de la relación de su llamado, es que más allá de *tambores* y *ritmos*, existen músicas africanas que se nutren de una vasta variedad de combinaciones melódicas e instrumentales donde, por ejemplo, los instrumentos de cuerda forman parte integral e importante de muchos ritmos contemporáneos y, además, coexisten dimensiones culturales y territoriales que conforman universos sonoros muy diferenciados de un país a otro, que se insertan en una división subcontinental bajo tradiciones sonoras, de intercambios culturales y procesos políticos e históricos (lectura que bien puede aplicarse al continente americano). Por esto, es válido realizar unas aclaraciones puntuales sobre los tipos de música que han mantenido un contacto o diálogo constante con la ciudad de Barranquilla, pues no se puede sencillamente seguir hablando de música africana –*en general*– sin ningún tipo de *miramiento*.

Siguiendo la línea argumentativa de Error Montes, reconsiderando la relación lineal sobre los intercambios desde un movimiento unidireccional: África – Nuevo Mundo (trata de esclavos desde el siglo XV) o África – Caribe (siglo XX), lo que se contempla es una constelación de movimientos en doble vía, *de ida y vuelta*, bajo circuitos múltiples de intercambio a través del tiempo. Ejemplo de esto es que tres de los géneros musicales que han mantenido una circulación en la realidad musical de Barranquilla, el jùjú nigeriano, highife y el soukous congolés, ritmos que igualmente se identifican como músicas populares en sus países de origen, se han recreado, emulado o han contado con influencias rítmicas, tímbricas o de capital humano del Gran Caribe, a través de procesos de interacción constante y donde la industria discográfica desarrollada paulatinamente desde los años treinta en África ha permitido que países como

⁴⁰ Error Montes. *Griots, soneros y raperos: encuentros musicales entre El Caribe y África*. En Ciclo de Conferencia Caribeñas, Instituto de Estudios del Caribe de la Universidad de Puerto Rico - Río Piedras. 1 de diciembre de 2011. [videoconferencia en línea], disponible en: <http://www.ustream.tv/recorded/18861553>, recuperado el 1 de diciembre de 2011.

Nigeria, Senegal o el Congo en sus contextos urbanos, logren amalgamar sus culturas musicales con elementos foráneos, occidentales, del continente americano y de la cultura musical del Caribe.⁴¹ Por tanto, las tendencias musicales que bordean las costas colombianas no son necesariamente reminiscencias prístinas del África, son músicas expuestas a diversas influencias y las mismas tienen *genes* de la cultura musical caribeña.

Por otra parte, al abordar la noción de música africana en Barranquilla se hace referencia específicamente a los géneros soukous del Congo, el jùjú de Nigueria, el highife de Ghana y Nigueria, música benga de Kenia, en menor medida el mbaqanga sudafricano y el makassi de Camerún, pues los cuatro primeros mantienen mayor circulación y reconocimiento en la vida musical de la ciudad. Dentro del mundo *picotero* (entre adultos) o *picoterin* (entre jóvenes) los primeros soukous (setenta y ochenta) se les denomina música *rastrillo*, igualmente al jùjú, el highife y el benga, ya que comparten una base rítmica y melódica muy rica en relación a la percusión e instrumentos de cuerda (guitarras acústicas, eléctricas, *banjos* –este último de uso para el jùjú-), lo que ha tenido una clara aceptación dentro de los escuchas barranquilleros, logrando que estos ritmos sean tanto un capital de reputación y prestigio entre los coleccionistas de música internacional, como un valor agregado a las intervenciones melódicas para la creación del subestilo de la champeta, *el perreo*, por parte de los *picó* modernos.

Es particularmente interesante que la música africana, la gran mayoría y antes incluso que el boom de la world music (años ochenta), se ha producido –y se produce- bajo sellos disqueros de Europa (principalmente desde Francia), ya que se asocian elementos, como un colonialismo extendido en África de constantes influencias en las culturas locales y la apertura de una industria musical agenciada por los países del norte –consolidada en los años cuarenta-.⁴² Lo que ha favorecido una fuga de talentos en la búsqueda del éxito comercial por fuera de países con dictaduras, conflictos armados y problemas económicos, sociales y políticos. Un retrato que ejemplifica lo dicho es el Congo, donde han subsistido procesos coloniales en la historia temprana del país (colonia belga, 1908-1960), dictatoriales (Mobuto Sese Seko, 1965-1997) y conflictos armados (“Segunda guerra del Congo”, 1998-2003), lo que establece el imaginario de una nación en constante crisis y donde la música es una fuga a esta realidad pero, al mismo

⁴¹ Error Montes. *Griots, soneros...* Op.Cit.

Bob White. *Congolese rumba and other cosmopolitanisms*. En Cahiers d'études africaines, (168) [en línea], disponible en: <http://etudesafricaines.revues.org/161#bodyftn16>, recuperado: 24 de enero de 2012, documento creado en el 2002.

⁴² Bob White. *Congolese rumba...* Op.Cit.

tiempo, una metáfora cultural donde se reafirman las identidades y las tradiciones locales. “Si el sueño de los músicos congoleños de lograr tener éxito en París, ya sea por la venta de las entradas, lo hacen es principalmente para que puedan regresar, triunfantes, a la ciudad [Kinshasa, capital del Congo] que con orgullo llaman ‘la cuna de la música africana’”.⁴³

Por último, de acuerdo con Bob White, la música afrocubana más allá de sus aportes rítmicos a la música local del Congo (rumba congoleña, soukous), su apropiación social y popularización contribuyó a modular un cosmopolitismo urbano hacia la construcción de una identidad nacional por fuera de los imaginarios y modelos de imposición colonial y europea.⁴⁴ Esto hace entrever una realidad paralela a manera de *guiño*, pues la música africana y caribeña aportaron elementos rítmicos para la música champeta y, en medio de este intercambio, entrecruces y caminos, existe un diálogo de capitales simbólicos que permiten la comunicación creativa entre universos musicales aparentemente distantes.

Conclusiones

En cuanto las aclaraciones de fondo, hay aspectos que incluso en el comienzo de la investigación se tenían como preconceptos que debieron asumirse contextual y teóricamente. El más revelador e importante, sin lugar a dudas, es la existencia de la música africana en la realidad musical de la ciudad de Barranquilla. Como se ha logrado evidenciar, a nivel de producción intelectual sobre la música champeta, existe una valoración marcada sobre la influencia de la música del África hacia el nuevo ritmo popular de la champeta, pero dicha valoración minimiza la comprensión de la música africana en otros aspectos sonoros y socioculturales en los contextos urbanos y barriales del Caribe colombiano.

La popularización que ha tenido la música africana también nos ayuda a reconsiderar el estatus de “música negra”, despejando la metáfora de origen (África) y mirando los procesos de apropiación en la ciudad de Barranquilla, se entiende más como una música compartida por una pluralidad socio-racial, entre mestizos, blancos y negros. Por lo que se puede replantear la *herencia conexonada* hacia las culturas afros o de comunidades negras locales, considerando que la música africana hace parte igualmente de otras realidades culturales de poblaciones rurales y urbanas que no se autoidentifican con lo afro ni están racialmente asociadas a lo negro, ya que sus relaciones con estos ritmos foráneos apelan a otras valoraciones y sentidos

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

sociales. Esta consideración no implica en ningún sentido desvirtuar la trascendencia que tiene la música africana, tanto de sus aportes para la creación de sonidos tradicionales o contemporáneos que las comunidades negras han apropiado en su vida diaria, como un capital simbólico en la estructuración de sus identidades culturales. Es simplemente ampliar la comprensión de las implicaciones socioculturales y raciales de unos sonidos que ante todo, hacen parte de la realidad popular del Caribe colombiano. Espacio este que se define y reconstruye desde la diversidad y el préstamo o intercambio constante de recursos culturales.

Bibliografía

Libros y artículos

Adolfo González. Calidad de la vida musical en la radio Barranquillera. En: *Revista Huellas*. No 23, Barranquilla, 1988.

Ana Ochoa, Mauricio Pardo y Carolina Botero. *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia. Dossier*. Universidad del Rosario – Fundación Getulio Vargas – IDRC. Bogotá, 2011.

Carmen Abril y Mauricio Soto. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2004.

Claudia Mosquera y Marion Provansal. Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta. En: *Revista Aguaita*. No (3), Cartagena, 2000.

Deborah Pacini. The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. En: *América Negra*. No 6, Bogotá, 1993.

Elizabeth Cunin. De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una ‘música negra’, la Champeta. En: *Revista Aguaita*. No 15-16, Cartagena, 2007.

Enrique Muñoz. La champeta la verdad del cuerpo. En: *Artesanías de América*. No (51), Cuenca, 2001.

Gilberto Marengo. Notas en torno a la programación de la música popular en Barranquilla. En: *Revista Huellas*. No 67-68, Barraquilla, 2003.

Jorge Giraldo. La champeta ‘el vacile efectivo de la barriada’: hacia un reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta. En: *Pensando la región*:

etnografías propias para la construcción de un discurso regional. Universidad del Magdalena. Santa Marta, 2007, p. 153-189.

Michael Birenbaum. Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta. En: *XIII Congreso de Colombianistas. Compilado*. Ediciones Uninorte. Barranquilla, 2003, p. 202-216.

Nicolás Contreras. Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano. En: *Revista Huellas*. No 67-68, Barranquilla, 2003.

_____. La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe. En: *Revista Huellas*. No 80-81-82, Barranquilla, 2008.

Peter Wade. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la Republica, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe. Bogotá, 2002.

Documentos no publicados e institucionales

Jorge Giraldo. *Sonidos populares en Barranquilla: Capitales de la música champeta y africana y sus mediaciones con el desarrollo social*. Monografía para optar a título de magister de desarrollo social. Universidad del Norte. Barranquilla, 2014.

Luis Martínez. *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las élites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Tesis de grado en historia. Universidad de los Andes. Bogotá, 2003.

María Alejandra Sanz. *Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Tesis de grado en antropología. Universidad del Rosario. Bogotá, 2011.

Información en medios audiovisuales y virtuales

Ana Ochoa y Carolina Botero. Pensar los géneros musicales desde la nueva práctica de intercambio sonoro. En: *Acontratiempo. Revista de música en la cultura*. (13) [en línea], disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/pensar-los-generos-musicales-desde-las-nuevas-prcticas-de-intercambio-sonoro.html>, recuperado 23 de agosto de 2011, documento creado en el 2009.

Bob White. *Congolese rumba and other cosmopolitanisms*. En *Cahiers d'études africaines*, (168) [en línea], disponible en: <http://etudesafricaines.revues.org/161#bodyftn16>, recuperado: 24 de enero de 2012, documento creado en el 2002.

Error Montes. *Griots, soneros y raperos: encuentros musicales entre El Caribe y África*. En Ciclo de Conferencia Caribeñas, Instituto de Estudios del Caribe de la Universidad de Puerto Rico - Río Piedras. 1 de diciembre de 2011. [videoconferencia en línea], disponible en: <http://www.ustream.tv/recorded/18861553>, recuperado el 1 de diciembre de 2011.

Leonardo Bohórquez. “*La Champeta en Cartagena de Indias: terapia música popular de una resistencia cultural*”. En Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. [en línea], disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Bohorquez.pdf>, recuperado 20 de septiembre de 2011, documento creado en el 2000.