

EL PICÓ-CHAMPETA: UNA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO
MULTISITUADA

ANDRÉS FELIPE BERNAL RESTREPO

Monografía de Grado para optar por el título de
Antropólogo

Director: Mauricio Pardo Rojas

Bogotá D.C.
Escuela de Ciencias humanas
Universidad del Rosario
2012

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
<i>Investigaciones sobre champeta.....</i>	<i>6</i>
<i>Objetivos.....</i>	<i>11</i>
<i>Estructura del presente estudio.....</i>	<i>12</i>
<i>Marco Teórico.....</i>	<i>13</i>
CARTAGENA Y LA GEOGRAFÍA DEL PICÓ.....	31
CAPÍTULO I.....	36
UNA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO MULTISITUADA	36
<i>La aparición de un medio y un ambiente musical en la Costa</i>	<i>38</i>
CONSOLIDACIÓN DEL FENÓMENO-PROCESO	47
<i>Espacio y música en el picó-champeta.....</i>	<i>47</i>
<i>Productor de su propia música y de su entorno de circulación</i>	<i>50</i>
<i>Artistas, escenarios y mercancías</i>	<i>60</i>
<i>Acción, espacio, significado y sentimiento.....</i>	<i>65</i>
<i>El futuro en el presente en una escena: constante ampliación.....</i>	<i>77</i>
<i>Los ancestros como argumento.....</i>	<i>78</i>
<i>La encrucijada del presente.....</i>	<i>82</i>
CAPÍTULO II.....	92
ESCENIFICACIÓN INSTITUCIONAL.....	92
FESTIVAL DE LA CHAMPETA. PLAZA DE LA ADUANA.....	95
DEL BARRIO AL TEATRO ADOLFO MEJÍA.....	118
M’BILLIA BELL Y LOKASSA YA MBONGO “DESPELUCAN” A CARTAGENA.....	139
EL ACTIVISMO CULTURL.....	151
EN CONCIERTO	163
PRESENTACIONES Y CONCIERTOS DE LOS CANTANTES.....	163
<i>Chisga champetúa en Villa Rosa:</i>	<i>164</i>
CAPÍTULO III	180
LA ESFERA MEDIÁTICA	180
LOCUTORES Y EMISORAS	180
EL ESPEJISMO DE LA DISCOGRAFÍA	182
CIBER – VISUALIDAD Y CIBER – ESPACIALIDAD	186
<i>El videoreportero.....</i>	<i>194</i>
<i>Pegaditos a la pantalla.....</i>	<i>200</i>
CONCLUSIÓN	211
BIBLIOGRAFÍA	225

Agradecimientos

A Eliza, mi madre, por su fortaleza, paciencia y sabiduría para sacar adelante a sus tres hijos. A mis dos hermanas y sus hijas... mis 3 amadas sobrinas, por darme aliento durante este proceso. Agradezco también al profesor Maurircio Pardo Rojas, tutor de esta tesis, por sus continuas enseñanzas en el plano personal y profesional, y demás amigos y personas que me han acompañado.

Introducción.

Hacia el año 2000, en mi época de colegio, me encontré por primera vez con la champeta, género musical cartagenero por excelencia. Vivía en Bogotá, y recuerdo que en los lugares de rumba del centro y el sur de la ciudad a los que asistía en secundaria, era común escuchar lo que se denomina música *crossover*, que no es otra cosa que la mezcla de músicas bailables populares. Los Djs incluían en sus tandas de música champetas como “La suegra voladora”, “El chocho” o “El Sayayín”, convirtiéndose éstas en parte obligatoria del repertorio. Después de unos años, la champeta desapareció fugazmente y perdí el rastro del género, notando que ritmos como el *reggaetón* pasaron a remplazarla.

De la champeta vuelvo a saber años más tarde, en la universidad, cuando comencé a asistir a bares y eventos institucionales en los que participaba frecuentemente una red de bandas y grupos de músicos de las principales ciudades colombianas, que readaptan los formatos de las músicas tradicionales colombianas con los de ciudad y que algunos denominan como “músicas de fusión”¹. “El Anónimo” o “Quiebracanto”, reconocidos bares bogotanos, ofrecían para es momento presentaciones de grupos como Bomba Estéreo, Tumbacatre, La Mojarra Eléctrica, Curupira, Guafa Trío, entre otros. Las bases musicales de éstos se componían de ritmos vernáculos de regiones como el Pacífico, la zona Andina y la Costa norte del país, readaptados a un formato de bajos, guitarras, baterías y sintetizadores en algunos casos. Para ese momento, encontrar estas bandas en escenas como El Museo Nacional, el Festival Colombia al Parque e incluso, El Festival de Teatro

¹ Botero y Ochoa (2008) consideran que la término “músicas de fusión” se utiliza en la actualidad para nombrar músicas que mezclan géneros tradicionales colombianos, especialmente del Caribe y del Pacífico, (aunque no exclusivamente) con elementos del rock, del jazz y/o de las músicas electrónicas. En festivales, concursos y en la prensa colombiana también se le nombra como la “nueva música colombiana”. (Botero y Ochoa, 18) Las músicas de fusión coexisten y se entrelazan con un gran resurgimiento e interés por las músicas históricamente consideradas tradicionales (el folclore) en el país. Sin embargo, reconocen a lo largo del texto como este fenómeno es difícil de clasificar en un género, su ausencia de nombre afecta no sólo el género musical en sí sino también sus modos de producción y circulación. Para ellas este fenómeno “responde al hecho de que existe una relación estrecha entre los cambios en la tecnología musical y la redefinición de la ubicación espacial de las músicas que altera radicalmente las maneras mismas como concebimos la idea de género musical”.

Iberoamericano de Bogotá, era común, practica que aún se mantiene pero con nuevos grupos en la escena.

Mi ruta por la champeta se iba completando poco a poco, posteriormente con la aparición de grupos como “La Máquina del Caribe” y “Systema Solar”, este último con un trabajo visual en el que el VJ² es una propuesta innovadora de música e imagen. Los primeros, tenían una propuesta con guitarras que semejaban canciones que había escuchado de Fela Kuti. Y los segundos, mostraban en sus proyecciones de imagen, mientras 3 Djs y un percusionista tocaban, grandes parlantes con dibujos llamativos, personas bailando y palabras alusivas algo que denominaban picós. Sus propuestas hacia el año 2008, hacían parte de fiestas para el bar “Quiebracanto”, conciertos programados por la Alcaldía Distrital o presentaciones para el Festival Colombia al Parque.

En ese orden me fui acercando a la pregunta: ¿Cómo la champeta, siendo una música popular entre los Djs capitalinos hace unos años, había pasado a ser parte de bares con un perfil más alto y un circuito de conciertos institucionales sobre las músicas colombianas en Bogotá? ¿Es una música popular o una música tradicional colombiana?

Por otra parte, el panorama lo complementaban los vídeos musicales que pasaban en los programas de música de televisión o los que estaban “subidos” en internet. Aquellos artistas que hicieron parte de las viejas champetas que sonaron con frecuencia en los bares a los que concurrí durante mi adolescencia, tenían sus videos promocionales, en los que era común ver coreografías hechas en la zona turística de Cartagena conocida como “las murallas”

Estos interrogantes se ampliarían a nuevas esferas luego de mi vinculación a finales del año 2009, al grupo conformado por estudiantes de la Universidad del Rosario y profesores para investigar durante un año los circuitos de circulación de la música de champeta y el funcionamiento del picó en tres ciudades de la costa norte colombiana: Cartagena, Barranquilla y Santa Marta. En el marco del proyecto *“Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia”*

² Videojockey que trabaja con máquinas especializadas en vídeo creando sesiones visuales, mezclando en directo loops de video con música u otro tipo de acción.

participé junto a los profesores Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo, en una investigación para la Fundación Getulio Vargas del Brasil, bajo el apoyo del IRDC (International Development Research Center) de Canadá y la administración en Colombia por la Universidad del Rosario. Para este punto, aquellas preguntas que me hacía por curiosidad durante la universidad, toman forma en un campo más académico, lo que resultaría en la realización de esta tesis.

Mi experiencia con la champeta, para este punto, suscitaba una especial atención. Veía que el género se movía en distintos lugares con maneras y formas también muy variadas ya que, por una parte, bares capitalinos de diferentes status la acogían, al igual que escenas institucionales, en los que se presentaban grupos de “músicas fusión”. Por otra parte, encontraba en el ciberespacio una champeta al parecer de los barrios populares a la que no le prestaba atención y unos videos producidos por compañías como Sony en los que los escenarios no eran los barrios populares sino la Cartagena turística.

¿Cómo encontrarse con productos musicales tan distintos, denominados como música de champeta? ¿Cuáles son los múltiples espacios en los que transita la champeta? ¿Hay una champeta para los barrios populares de las ciudades como Cartagena y Barranquilla, y otra para la ciudad amurallada? ¿Qué características toma este género en los múltiples espacios por donde se mueve? ¿Qué papel cumple el picó como precursor de la champeta, en la multi-espacialidad del género?

Investigaciones sobre champeta

Los estudios realizados en Colombia sobre el fenómeno urbano popular de la música de champeta han sido relativamente pocos. Deborah Pacini Hernández publicó hacia el año de 1993 un texto titulado “*The picó phenomenon in Cartagena Colombia*”. En él, reconstruye la difusión global de las músicas africanas y afroantillanas y su llegada a los puertos del Caribe colombiano. Para Pacini (1993) era interesante observar cómo unas músicas que hacían parte del *world beat* escuchado en ciudades norteamericanas por académicos y coleccionistas, también tenían una audiencia en los barrios populares

cartageneros, gracias a la difusión que hacían unas “máquinas sonoras” conocidas como picó.

Otros autores han resaltado los principales elementos históricos de la champeta, enfocados principalmente en hacer una mirada de ésta desde una perspectiva racial de representatividad “afrodescendiente” y de resistencia cultural/popular (Mosquera y Provansal, 2000. Bohórquez, 2000. Martínez, 2003. Giraldo, 2007). Este tipo de estudios resaltan el valor social de resistencia que tiene la champeta, prestándole poca atención a los picós para centrarse más en el género.

Claudia Mosquera y Marion Provansal (2000), destacan la relación de la champeta y la presencia de habitantes negros en estos bailes. Ellas, se refieren a éstos como una alteridad que habita Cartagena, cuyo objetivo es crear la champeta como estrategia de producción cultural. Su estudio consiste en abordar,

...los elementos comprensivos para entender la importancia que ha tenido para una parte de los afrodescendientes la estrategia de producción cultural que ha sido denominada champeta, la cual se despliega utilizando marcadores de la afrodescendencia como son la música y el baile (Mosquera & Provansal, 2000:3).

Leonardo Bohórquez (2000), por su parte, en su artículo “*La champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultural*”, recorre apartados de la historia del género desde la llegada de las primeras músicas africanas a Cartagena y Barranquilla en los años 60s, y resalta así el significado que tiene para los afrodescendientes cartageneros la champeta como una música que se consolida en el territorio barrial. Según Bohórquez, la terapia criolla, como algunos denominaron a ésta música en los ochentas, es una expresión musical que posee elementos de resistencia socio-culturales y se convierte en un movimiento legítimo de jóvenes cartageneros para fortalecer, reconocer y valorizar su identidad negra, además de redefinir las territorialidades urbanas (Bohórquez, 2000:1).

Estas aproximaciones ven la champeta como parte de la nueva “música negra”. Su mirada se basa en asumir a esta música como una estrategia desarrollada por los

afrodescendientes que habitan los sectores populares de las principales ciudades costeñas³. Autores como Contreras, por ejemplo, han acudido a nociones de *folclor urbanizado* para referirse al género, valorizando su concepción de ritmos provenientes del África, el Brasil y el Caribe no hispanoparlante.

La champeta, al decir de Contreras, es un movimiento musical estilístico,

...construido de fragmentos de canciones, generalmente el *succus* y *mbaganga*, a la cual se suman las percusiones tradicionales de la cumbia, la tambora y el bullerengue [...] pero es una percusión electrónica que se ejerce sobre los teclados con los cuales los picotereros o *disyeis*, hacen la animación o vacile (Contreras, 2008; 44).

Asimismo, Contreras (2009) habla del picó en términos simbólicos relacionados con la difusión alternativa de ritmos de músicas negras que hacen parte de una resistencia urbana de quienes los siguen:

Ante la segregación cultural, velada o abierta contra lo popular, el picó ha sido un aliado, un auténtico medio de comunicación alternativa o popular actuando además como emisora y discoteca ambulante, en estrecha relación con los actores y la verbena, la música y el lenguaje, conformando un todo donde circulan sentidos, valores y símbolos, que se apropian y transforman, en una dinámica creativa constante, en un tiempo cuando la salsa dura constituía un pecado social y el epíteto de mariguanero o burro era sinónimo de salsero, allí estuvieron el picó y la verbena de los años 60. Cuando en los años 70, la salsa cae en manos de los intelectuales y bacanes de salón, la música de África y el Caribe no hispanohablante, comienza a irrumpir en el carnaval y en la cotidianidad festiva de los sectores excluidos de las urbes del Caribe colombiano -léase sures geográficos- (Contreras, 2009).

Jorge Giraldo (2007), por su parte, hace un recorrido etnográfico a la producción y el desarrollo cultural de la música champeta en la ciudad de Santa Marta. En este recorrido, sigue la historia y el afincamiento de la música champeta en el imaginario urbano barrial y sus seguidores samarios.

³ Algunos como Birembaum (2006) o Cunin (2006) consideran que la dinámica que experimenta la champeta actualmente de intentar ser parte de las “nuevas músicas negras”, es similar al proceso que experimentaron a comienzos del siglo XX músicas como el porro, la cumbia, el bullerengue, el chandé, etc. Estos ritmos fueron en esta época marginadas por la élite aduciendo su carácter sexual y burdo y su asociación a lo negro, sin embargo posteriormente serían, después de la mitad del siglo, tomadas como parte del folclor y la tradición de la nación para representar las principales expresiones musicales y dancísticas de la región norte colombiana. Ver “Black music and cultural syncretism in Colombia” en *Slavery and Beyond*, Wilmington, Scholarly Resources Books, 1995:121-146 y “Entre la homogenidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia, en Ma Victoria Uribe, ed. *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Bogotá, ICAN, 1997, 61-91. Y Música, Raza y Nación: Música tropical en Colombia, Peter Wade, Bogotá, Vicepresidencia de la República, 2002.

Abril y Soto (2004), aportan una innovadora aproximación al fenómeno de la champeta, describiendo la estructura económica. Para ellos, ésta

...es una expresión artística que tiene gran trascendencia por la fuerza cultural que emana y porque en ella se manifiesta una identidad urbana que abre sus espacios entre circuitos económicos en los que los poderes locales informales producen y difunden la música a través de fiestas que se generan alrededor de potentes equipos de sonido con enormes parlantes, más conocidos en la Costa Caribe colombiana como *pick-ups* (picós) (Abril & Soto: 1)

En su estudio, Abril y Soto se concentran en la estructura del mercado y los procesos de creación, producción, comercialización y distribución de este género, así como la descripción de los agentes que participan en la industria discográfica y picotera de la champeta. Sin embargo:

Si bien el estudio pionero de Abril y Soto es supremamente importante y tiene una gran cantidad de información valiosa, su problema principal es que trata de analizar la champeta sólo como industria discográfica formal y con los conceptos y dinámicas de ésta. Lo dicen así, “el mercado de la champeta puede ser descrito en términos de oferta y demanda similares a otros mercados” (Abril y Soto 2004 p. 17). Así acomodan las prácticas de circulación de la champeta a los conceptos de una industria musical formal. Y desafortunadamente esto hace que el texto sea problemático en su descripción de la industria al perder el vasto universo de informalidad y de negocios abiertos y circulación no convencionales que integran el fenómeno del picó y la champeta (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Birembaum (2005) examina de forma oportuna cómo la industria musical, la academia y los funcionarios públicos encargados de la cultura, han estructurado discursos de la champeta apoyados en el afrocentrismo, la resistencia y la autenticidad folclórica. Este proceso, afirma él, se ha profundizado aún más desde inicios de los noventas, por una parte, con la salida del género de sus límites locales para llegar a ser parte del mercado y de la industria nacional y, por otra, con la entrada en vigencia de la Constitución de 1991 y su iniciativa en políticas multiculturales. La champeta, desde estas instancias, es mostrada en el formato de espectáculo del mercado erótico de baile y la música de cuerpos negros, con la apariencia de “música negra” y de resistencia política de negros pobres y un tipo de folclor auténtico popular que alimenta nociones como la *tropicalización* de la nación o la *caribeñización* de la región costeña. Birembaum, muestra la paradoja de cómo la cultura popular es planteada desde la otredad fácilmente reconocida y eminentemente consumible.

De esta manera, su propuesta se enfoca en dejar atrás estas nociones esencialistas de las expresiones culturales afroamericanas y la sensibilización de la marginalidad, autenticidad y oralidad, para observar cómo...

...en su entorno popular, la champeta interactúa con la modernidad y el microcapitalismo de una manera que no se preocupa por resistir a la sociedad dominante *tanto* como por ser relevante a un público alejado de ella e incrustado en una lógica estética diferente [...] una estética popular donde hay una apropiación de los símbolos y significados de la cultura dominante, pero para recontextualizarlos dentro de un esquema estético propio. Para él, un concepto de la estética popular cartagenera se resumen en: el baile, el conservatismo sexual, la tecnofilia, la exclusividad y la personalización [...] Este régimen de valor se diferencia del régimen de valor del mercado del *mainstream* (Birenbaum, 2005:209).

Elizabeth Cunin (2006), en el artículo “*De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra; la champeta”*” analiza las representaciones de África y América que caracterizan los flujos transatlánticos que ha experimentado desde los años 40 y 60 la rumba cubana y su *llegada* a las dos capitales congoleesas a lado y lado del río Congo, Kinshasa (República Democrática del Congo) y Brazzaville (República del Congo), para nutrir el *soukus* y en los años setentas *salir* para ser grabado y producido en París, y ser distribuido a escala global.

Con base en estas idas y vueltas, Cunin se pregunta: ¿Se debe hablar entonces de una “supervivencia africana” descubierta por los etnomusicólogos venidos de afuera? ¿O de un fenómeno de *world music* una década antes de que las multinacionales utilizaran los circuitos globales para difundir, en particular, músicas africanas? ¿Es la existencia de toda “cultura local” lo que hay que cuestionar de nuevo, siendo la música de Cartagena sólo un producto de la globalización?

Su propuesta se centra en los discursos que tienen los intermediarios (Humberto, Manrebo, Lucas Silva) quienes otorgan a la champeta el estatuto y la extensión que le conviene a cada uno de sus proyectos: música local, étnica y planetaria. Estos discursos, asegura Cunin,

...pretenden reconstruir una doble continuidad entre África y América negra, una lógica de valoración de una autenticidad africana, acompañada de atributos de resistencia y de heroísmo racial que la posiciona, no sólo como una expresión artística más sino como una “música negra” que tiende así a comprenderse como ...la expresión de la esencia del grupo - extendido de África a América- que la produjo, en una superposición ambigua de registros, culturales y biológicos, superposición movilizadora por los detractores de la champeta, y

también por sus partidarios, cuando quieren acreditar una continuidad y autenticidad difícilmente concebibles en términos culturales... (Cunin, 2005:177).

Además, ella detecta la manera en que cada una de estas nociones que atraviesan a la champeta, comparten un imaginario transnacional de lo afroamericano. Su crítica se concentra principalmente en revertir la idea establecida que tienen estos discursos sobre la champeta, los cuales la presentan, sin reparar en su movimiento de vaivén entre África, América y el Caribe, como si siempre hubiera permanecido allí, como si la champeta fuera “nativa” o “autóctona” de la región norte colombiana. Su mirada también se realiza sobre algunos eventos institucionales y comerciales, en los que –en el mismo sentido de Birembaum- existe una puesta en escena racializante que permite que la champeta participe en escenarios caribeñizados y multiculturales, en la que se mezcla con los imaginarios de músicas como el *reggae*, el *dance hall*, o el *ragga muffin*.

Objetivos

Tomando en cuenta la bibliografía consignada al respecto, la cual rescata elementos históricos de vital importancia acerca del papel de la champeta en términos raciales y sociales dentro de Cartagena y Barranquilla, quiero resaltar un componente que se ha perdido de vista y que determina la circulación de la champeta: el *picó*.

En un primer momento, mi análisis se centra en la relación entre la escena local (música, bailes, espectáculos, estrategias de distribución, la cultura incorporada, y las redes de consumo y recepción) y su entorno social y cultural. En este sentido, el presente trabajo de monografía pretende describir cómo el *picó* se consolida en Cartagena y Barranquilla, no sólo como un “amplificador” de todas las músicas populares bailables, sino también como vehículo de difusión de unas músicas específicas, estableciendo, a la vez, un espacio único y diferenciado de fiesta, baile y rumba.

Quiero exponer cómo la consolidación histórica que han experimentado estas máquinas de sonido, inmersas en la geografía de la Costa norte colombiana, ha determinado que tanto la champeta como el *picó* se compacten como una estructura en la cual cada uno

depende del otro para existir; sin el desarrollo del proceso social del picó la champeta no existiría y sin la champeta estas máquinas no aparecerían en el mapa sonoro costeño de la manera en que lo hace en la actualidad.

Finalmente, pretendo describir –desde una aproximación etnográfica– cómo esta estructura compacta llamada picó-champeta se comporta como una estructura multisituada y multiespacial.

Para ello nos basaremos en el trabajo de campo realizado durante un año en el marco del proyecto de “*Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*”, las entrevistas a los múltiples actores de las escenas picoterías, y la mirada a la escena virtual (Bennett & Peterson, 2004) y los programas televisivos locales.

Estructura del presente estudio

En la primera parte, abordo el surgimiento y la consolidación del picó en la Costa norte colombiana, entendido como un fenómeno-proceso diferenciado de otros circuitos. En una de las secciones, miraré cómo en efecto éste se diferencia en músicas, tecnología, público, forma de fiesta, etc. de otras espacialidades.

De igual modo, en este primer capítulo, hablaré de cómo el picó-champeta, al estar anclado a procesos globales y a indistintas prácticas socio-políticas, sistemas culturales, realidades institucionales y operaciones del estado, la cultura de la mercancía y sus propias industrias (Chun, 2004:3), se amplía y se conecta con diferentes escalas geográficas, tomando variados matices en las prácticas y las narrativas pero manteniendo siempre sus características centrales-básicas (música, seguidores, fiesta, etc.). Al final del capítulo, exploraré algunos ejemplos de esta ampliación experimentada por el fenómeno picó-champeta en el activismo social, las expresiones sociales, la industria musical, el espacio cibernético, radial y televisivo, como abre bocas para las siguientes secciones.

Esta investigación se alimenta de ilustraciones etnográficas que integran el carácter multifacético del fenómeno estudiado. De esta manera, en el segundo capítulo me centraré en mostrar cómo se da la particular ampliación del picó-champeta al marco institucional, tomando como referencia el III Festival de Música Champeta de 2010, los escenarios culturales como el Teatro Adolfo Mejía y el activismo cultural de Viviano Torres, uno de los cantantes con más trayectoria y director del grupo Anne Swing. La intención es mostrar el carácter racial y étnico que toma la champeta en estos escenarios. En la parte final, describiré un concierto de veteranos cantantes de champeta en una población vecina a Cartagena presentado para la misma fecha del festival, para constatar, por un lado, los avatares de la actividad laboral que tienen cantantes y músicos cartageneros, y por otro, las distintas facetas en las que puede llegar a inscribirse la champeta en contextos políticos-festivos particulares en Colombia.

Para finalizar, el tercer capítulo indaga sobre las características del picó-champeta en la esfera de los medios: programas radiales, televisión de champeta, la producción de CDs, DVDs y videos, y los espacios virtuales en que circula el género cartagenero.

Marco Teórico

En esta monografía me propongo mostrar cómo la champeta (y la posibilidad de que así lo sea para otras músicas populares) opera en muy diversos espacios y situaciones, integrando a heterogéneos grupos de actores que están articulados por una interface de tipo de industria específica y de mundos de estructura de sentimiento. Actores que en la medida en que sobrevivan a los embates de las fluctuaciones mercantiles, de los encuentros y desencuentros de los actores musicales, y de lo aleatorio de las configuraciones afectivas, resultan (o fracasan) en la configuración de músicas populares.

Para dar curso a estas inquietudes me centraré en distintas aproximaciones que se han hecho a los fenómenos socio-musicales a partir de los estudios culturales. Las músicas populares análogas a la champeta han merecido mucha atención, más aun cuando se inscriben en un mundo globalizado en el que la música transita en distintos lugares,

espacios y geografías, generando múltiples conexiones impulsadas, en gran medida, por el desarrollo tecnológico que ha crecido desde 1980 hacia el presente.

Chun (2004) establece conceptos que permiten comprender cómo a pesar de que mucha de la música popular se produce en modos transnacionales, aún queda situada dentro de las industrias locales y nacionales, sometida a las operaciones del estado, la cultura de la mercancía y sus industrias. A pesar de la naturaleza móvil de la música popular, ésta sigue siendo un fenómeno local incrustado en procesos mercantiles industriales, en prácticas socio-políticas, sistemas culturales y realidades institucionales. La música de champeta está atada al picó, éste es su centralidad, su base; es él el productor, la unidad industrial de la música de champeta.

El despliegue de la música popular dentro de ese panorama de la economía política (dentro del sistema económico del mercado político del estado y las instituciones) en la sociedad contemporánea, se da en diferentes tipos de escenarios, los que Appadurai ha llamado *etnopaisajes*, *tecnopaisajes*, *paisajes de los medios de comunicación*, *ideopaisajes* o *fiananzapaisajes* (Chun, 2004; 2). La champeta como producto musical del picó, se despliega en distintas facetas y diferentes tipos de paisajes, por eso se articula en la competencia por la predominancia del mercado, se encarna en unos sujetos etnizados o racializados, se expresa en imágenes mediatizadas, se despliega en un complejo ensamblaje tecnológico o se estructura (o desestructura) en la confrontación de distintos y contradictorios discursos.

Chun nos da claves sobre cómo la preeminencia de la dinámica de la mercancía, como articuladora primaria del fenómeno picó-champeta (y de la música popular en general), necesariamente depende tanto de su soporte material, tecnológico (lo que Larkin (2008) llama infraestructuras), como de la dimensión simbólica que esas condiciones tecnológicas engendran a través de los productos y prácticas musicales.

Cada formación imaginaria es articulada con una serie de precondiciones materiales. Una genealogía de una formación imaginaria Deberá examinarse en la constelación de formas materiales, prácticas y dimensiones simbólicas que distinguen a una formación imaginaria de otra. Así, el imaginario no renuncia a la posibilidad de lo real, sino que activamente inculca la entidad real o no-discursiva como una condición necesaria de su propia formación. Este proceso es evidente en el género de canciones de amor, el cual a través de sus construcciones

románticas e imaginarias se remontan a los rituales del amor verdadero, el compromiso, la lealtad, la armonía espiritual y así sucesivamente (Chun 2004:3)⁴

Por eso aunque la música popular puede ser definida en unos términos generales, es la concreción del tipo y dimensiones de industria que la produce, de la tecnología empleada y de las tensiones de su producción simbólica la que determina diferencias cruciales entre distintos tipos de música popular.

Sobre su estudio de música *pop* en Asia Chun propone:

Las inflexiones culturales y las distinciones políticas y económicas de este tipo en Asia, nos permiten afirmar que la materialidad en la que está siempre incrustada la música *pop* da lugar a flujos cosmopolitas, temporalidades políticas e industrias estéticas que no son traducibles como significados arbitrarios o un regionalismo unificado o una globalidad universal (Chun 2006:6)⁵

Visto dentro de este marco, el proceso picó-champeta junto con su materialidad, posee características únicas y aunque retomadas y reconfiguradas a partir de procesos musicales (económicos, políticos, culturales, tecnológicos) provenientes de esferas internacionales o locales, han resultado en un fenómeno distinto al de otras músicas populares colombiana, y de fenómenos análogos en otros lugares del gran Caribe, de África y de la escena internacional de las músicas electrónicas (*tecno, trance, hall, etc.*).

Un aporte como el de Bennett y Peterson se centra en una mirada a los fenómenos sociales de la música, partiendo del concepto de *escena musical*. En su libro “*Music*

* A continuación, si los textos en la bibliografía están en inglés, la traducción ha sido hecha por la autora del artículo.

⁴ Each imaginary formation is articulated with a series of material preconditions. A genealogy of any imaginary formation should be examined in the material forms and practices constellation and symbolic dimensions that distinguish one from another imaginary formation. So the imaginary one does not renounce to the real possibility, but actively inculcates the real or non-discursive entity as a necessary condition of its own formation. This process is evident in the genre of love songs, which through of their romantic and imaginary constructions go back to rituals of true love, commitment, loyalty, spiritual harmony, and so on.

⁵ Cultural inflections and political and economic distinctions of this type in Asia let us affirm that the materiality in which pop music is always embedded gives rise to cosmopolitan flows, political temporalities, and aesthetic industries that are not translatable as arbitrary signifiers, unified regionalism or universal globality.

Scenes” resaltan cómo se construyen actualmente las escenas, muchas de ellas generadas por industrias musicales de pequeña escala contrastadas con la industria de las multinacionales y conglomerados musicales, dando así prioridad a estos sitios de pequeña escala como unidad central en la investigación de las escenas musicales.

Las escenas son frecuentemente consideradas como ensamblajes informales, pero son escenas que florecen incrustadas en una industria de la música. Por lo general, estos tipos de “industrias” contrastan notablemente con el tipo corporación dominado por un puñado de conglomerados de medios de comunicación [...] Todo un tipo diferente de industria de la música se desarrolla por lo general donde hay escenas musicales en su núcleo. Esta industria de escenas de apoyo es en gran medida el dominio de pequeños colectivos, los fans que se han convertido en empresarios y en mano de obra voluntaria. Este tipo de *Do-It-Yourself* (DIY) de la industria es una esfera importante para la investigación de la dinámica de la escena musical y la música que se produce (Smith and Maughan 1997) (Bennett & Peterson 2004:5-6)⁶.

Para estos autores, el papel que juega la revolución digital ha facilitado el surgimiento de tales escenas de baja escala, pues el proceso tecnológico se ha hecho asequible al nivel de quien tenga un computador, tal cual como sucede con la industria picotera, particularmente con el caso del picó de *Dansal* como veremos más adelante. Según Bennett & Peterson, estos sitios son clave para encontrar respuestas de la dinámica de las escenas de este tipo. Para ellos,

Este tipo de industria de *Do-It-Yourself* (DIY) es un tema importante de investigación de las dinámicas de las escenas musicales [...] la revolución digital de los ochentas y su impacto sobre la naturaleza del proceso de grabación facilitó el rápido desarrollo de esta industria musical del DIY (Bennett & Peterson 2004: 5)⁷

Las escenas anteriormente descritas, involucran además de la adhesión a estilos musicales, otros aspectos de estilos de vida tales como las maneras de bailar, de vestir, las ideologías, etc. Una escena local se centra en la actividad social que tiene lugar en un

⁶ Scenes are often considered as informal assemblages, but are scenes that flourish imbedded in a music industry. Typically this kind of “industry” contrasts notably with the corporation type dominated by a blush of media conglomerates [...] A different kind of music industry typically develops where are music scenes at its core. This industry of supporting scenes is largely the domain of small collectives, fans that have turned to entrepreneurs and have made volunteer labor. This type of Do-It-Yourself (DIY) industry is an important point for the research of the dynamic of music scenes and the music they produce (Smith and Maughan 1997).

⁷ This sort of Do-It-Yourself (DIY) industry is an important site for researching the dynamic of music scenes and the music they produce (Smith and Maughan 1997) [...] The 1980s digital revolution and its impact on the nature of the recording process facilitated the rapid development of this DIY music industry.

espacio delimitado y en un lapso específico de tiempo, en el que agrupaciones de productores, músicos y fans se dan cuenta de sus gustos comunes, distinguiéndose de otros, por los usos de música y signos culturales que frecuentemente son apropiados de otros lugares, pero que se recombinan y desarrollan para representar a una escena local específica.

La actividad central que estamos interesados aquí, por supuesto, se centra particularmente en el estilo de música, pero este tipo de escenas típicamente involucran otros diversos elementos de estilos de vida también. Estos suelen incluir un distintivo estilo de baile, un rango particular de drogas psicoactivas, el estilo de vestir, la política y similares (Bennett & Peterson 2004:8)⁸

Las luces que aporta Spring (en el mismo volumen de Bennett y Peterson) apuntan a la comprensión de escenas con industrias de pequeña escala, partiendo de su análisis a la escena *Rave* en el área de Detroit, Estados Unidos. Para él, este tipo de industrias en la que participan djs, promotores, productores, vendedores de drogas y clubes, surge y está anclada al contexto institucional, político y económico, tal cual como sucede con la champeta.

Mientras que la música jugó un papel vital en el establecimiento de una ambiente global y racional, un complejo subyacente de redes sociales que involucran dinero, poder y estatus fue esencial para el surgimiento de la escena *rave* [...] Así, mientras la música es central para la escena, el enfoque aquí se mantendrá en los elementos de los aparatos de apoyo, que en combinación permitieron el florecimiento de la escena. Para establecer este contexto, me enfoco en un particular entorno urbano, los actores vinculados a la construcción de la escena *rave* y la estructura socio-política que proporcionó el capital y la cobertura política (Spring 2004: 49)⁹

Alejandro Madrid (2008) hace un especial énfasis en los seguidores y las maneras de consumo, que se dan de parte de éstos a las escenas. En su estudio sobre *Nor Tech*, subraya que aunque los músicos, productores y artistas visuales (Vjs) enfatizan el proceso

⁸ The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but this type of music scenes typically involve other diverse lifestyle elements too. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dressing, politics, and similar things.

⁹ While the music played a vital role in establishing a global and rational environment, an underlying complex of social networks that involved money, power, and status was essential for the emerge of rave scene [...] So, as the music is central for the scene, the focus here will remain on the elements of the supporting apparatus that in combination allowed the scene to flourish. To establish this context, I focus on a particular urban enviroment, the actors associated with the rave scene building, and the sociopolitical structure that provided capital and political cover.

intelectual (fusión de tradición y tecnología digital) de producción musical, tanto el baile como el performance del público son parte fundamental en la significación de la escena *Nor Tech*. Para él la falta de habilidades de los músicos para desempeñarse como Djs, ha originado el surgimiento del VJ (Video Jockey) para animar los eventos *Nor Tech*, dando así prioridad al papel que forjan los asistentes en la configuración de las escenas.

Los discursos centrados en la producción como la principal práctica significativa en Nort-tec, hace caso omiso a la importancia del consumo, especialmente a través de la danza y el cuerpo en movimiento y, por lo tanto, pasan por alto la estrecha relación entre la música, los fans que la abrazan y una gran variedad de escenas internacionales subterráneas de música y baile. Esta posición ignora la puesta en escena y la actuación de Nort-tec como aspectos fundamentales en la negociación de la identidad de la escena (Madrid 2008: 148)¹⁰

Los fans son para Madrid (2008) probablemente más importantes que los músicos en la definición de la escena. En su estudio, él analiza cómo el baile y el uso de prendas alusivas a la música norteña de los asistentes a los eventos *Nor-tec*, hacen parte de la representación más significativa de la escena *Nor-tec* para los medios de comunicación. Este planteamiento nos ayuda a comprender el papel que cumple el consumo del picó y toda su infraestructura (música, baile, CDs, etc.) por parte de los seguidores y aficionados, quienes, como veremos más adelante, serán un punto central para negociar la identidad de la escena picotera cartagenera.

Mientras que productores, músicos y artistas visuales juegan un papel muy importantes en el performance de *Nor-tec*, el papel de los aficionados bailadores en el *performing* es igualmente significativo. Esto es especialmente cierto cuando su performance es presenciado por los medios de comunicación locales y extranjeros para los cuales la cara de la escena es la interacción de los fans en las pistas de bailes llenas de gente. Para los medios de comunicación –quienes se centran principalmente en la imagen, el atractivo espectáculo propuesto por los fans de baile, es probablemente más importante que los músicos en la definición de la escena. Esto puede ser visto en las primeras coberturas de los medios al Colectivo *Nor-tec*, donde el carácter híbrido de la escena no podía ser mejor expresado a quienes no están familiarizados con la cultura del norte de México que con las imágenes con sombreros de vaquero y los “ciber-ponchos” Los primeros tres grandes eventos masivos del *Nor-tec* (*Nortec City*, Maquiladora de Sueños y Nortec Live at Las Pulgas) fueron probablemente los más importantes en la generación de una representación mundial de la

¹⁰ Discourses that focus on production as the main signifying practice in Nor-tec disregard the importance of consumption, especially through dance and body in movement, and therefore ignore the close relationships among the music, the fans who embrace it, and a wide variety of international underground dance and music scenes. This position ignores the staging and the performance of Nor-tec as fundamental aspects in negotiating the identity of the scene.

escena *Nor-tec*. Y claro, los fans fueron decididamente responsables de ello. (Madrid 2008: 161)¹¹

El aporte de este autor, también se enfoca en seguir los diferentes espacios en los que una música se manifiesta. Djs y productores, estudios de casa, disqueras independientes, discotecas y clubes del *Nor-tec*; son espacios privados y semi-privados que surgen en oposición al *mainstream* de la música y los conglomerados globales de entretenimiento¹², gracias a métodos alternativos de distribución (Madrid; 2008:7).

En su investigación sobre *Hardcore* en Japón, Matsue estudia los *live houses*, los estudios de grabación, las tiendas de discos, los fotógrafos y las audiencias. Para explicar esta escena en Tokio, cita a Jackson (1998), quien toma el concepto de *escena* como un mundo socialmente construido en el que varios actores e instituciones (músicos, miembros de la audiencia, las instituciones educativas, salas de espectáculos, la industria discográfica, los críticos y los medios de comunicación) interactúan de forma compleja y cambiante para permitir la presentación pública del *jazz* (Matsue 2009:40). Las pistas que nos da esta

¹¹ While producers, musicians, and visual artists play a very important part in the Nor-tec performance, the role of the dancing fans in performing their personal Nor-tec audiotopias is equally significant. This is especially true when their performance is witnessed by local and foreign media for which the face of the scene is the fans' interactions on the crowded dance floors. For media that are increasingly focused on image, the attractive show put on by dancing fans is probably more important than the musicians in defining the scene. This can be seen in the early media coverage of the Nortec Collective, where the hybrid character of the scene could not be better expressed to those unfamiliar with northern Mexican culture than with the images of ravers wearing kitschy cowboy hats and hip "cyber ponchos." Of the three major massive events during the early Nor-tec boom—Nortec City, Maquiladora de Sueños, and Nortec Live at Las Pulgas—Nortec City were probably the most significant in generating a worldwide representation of the Nor-tec scene. And clearly, the fans were decidedly responsible for that.

¹² Ochoa (2003) y Yúdice (2002) retoman el tema de los conglomerados globales o *majors* entendidos bajo el modelo económico neoliberal establecido. La mirada crítica que hacen, se enfoca en describir la industria musical mundial como una red de 5 compañías o monopolios que controlan un alto porcentaje del mercado oficial de la música. Su infraestructura, basada en una connotación de mercado, posee una concentración tecnológica que reúne lo audiovisual y lo informático (Ochoa, 2003:17). Para Yúdice, ésto debe ser visto como un proceso de desregularización y privatización de las telecomunicaciones, las estaciones de radio y los canales públicos, por parte de los conglomerados, conllevando a la reducción de subsidios a las producciones locales, las cuales, ante el poder de los conglomerados, no tienen maneras para competir con las *majors*.

mirada, acentúan el interés por revisar las conexiones que hay entre actores y espacios que posee un fenómeno musical como el picó-champeta.

En este sentido, Matsue concluye de su ejercicio etnográfico que los actores y los espacios son determinantes en la significación de la escena. Para ella,

...el significado surgió en el momento de actuar juntos, en compartir la comprensión de los tropos particulares performativos que se haya identificado en la escena *underground* del *hardcore* en Tokio (...) para las mujeres, en particular, la escena proporciona un espacio de actuación particularmente creativo (...) el ensayo y los estudios de grabación también fueron espacios importantes para el desempeño de la escena, allí se ofrecen habitaciones para socializar más íntimamente entre miembros de bandas. Las tiendas de discos se dieron a conocer de manera similar a un espacio significativo para el performance de la escena (...) (Matsue, 2009:144)¹³.

Ideas semejantes en torno al análisis de las escenas, surgen con la aparición del concepto de “milieu”. Peter Webb, en su artículo sobre el *Hip hop* en Bristol, usa este concepto propuesto por Dürschmidt:

Mientras que mi enfoque principal es la ilustración de los detalles del caso de estudio, también hago una breve incursión en ilustrar cómo el concepto de Dürschmidt (2000) del “milieu” y el de Bourdieu de “campo de la producción cultural” (1993); Bourdieu and Wacquant 1992), ofrecen herramientas que pueden ayudar a los investigadores para enmarcar las complejas relaciones entre la cultura musical global y los contextos locales (Web, 2007, 175)¹⁴

Dürschmidt piensa el “milieu” basándose en la experiencia (fenomenológica) de individuos. Además de Dürschmidt, esta categoría también ha sido utilizada en el contexto de la antropología fenomenológica alemana por Max Scheler, en el concepto de “situación

¹³ Meaning emerged at the moment of act together in share an understand the particular performative tropes that have been identified in the underground scene of hardcore in Tokyo (...) for women, in particular, the scene provide a particularly creative performance space (...) the trials and recording studios were also important spaces for the performance of the scene, offering rooms for intimate socializing among members bandas. Record shops were similarly revealed as significant space for the performance of the scene (...).

¹⁴ While my primary focus is the illustration of the details in the case study, I also make an incursion in illustrate how Dürschmidt's (2000) concept of the 'milieu' and Bourdieu's thoughts on the 'field of cultural production' (1993; Bourdieu and Wacquant 1992) offer tools which may help researchers to frame the complex interrelationships between global music cultures and local contexts.

biográfica” de Schutz, con el término *Umwelt*¹⁵ de Goffman, y la teoría de Cassirer de “espacio simbólico”. Para Dürschmidt,

...el “milieu” se define como una configuración relativamente estable de la acción y el sentido en que el individuo mantiene un grado distintivo de familiaridad, la competencia y la normalidad, basado en la continuidad y la coherencia de la disposición personal, habitualidades y rutinas y, se experimenta como una sensación de situacionalidad (cf. Grathoff 1989: 344, 434). (Dürschmidt 2000: 19)¹⁶

Este concepto puede adaptarse para hacer una lectura del proceso que ha vivido hasta ahora el picó-champeta en la Costa norte colombiana. El picó, entendido en los términos del “milieu”, posibilita comprender el fenómeno como el “entorno” que caracteriza el mundo de la normalidad de miles de individuos de esta región colombiana.

Según este autor, el “milieu” es un mundo ligado a la experiencia fenomenológica en la que los individuos están habitualmente “en contacto”, es el valor individual, relacionado con la disposición hacia el mundo, y como tal proporciona un “filtro” o un “alfabeto” a través del cual el mundo es percibido, pero al mismo tiempo ordenado y organizado para la intervención práctica (Dürschmidt 2000:19).

La definición de Schütz, hace hincapié en mirar hacia dentro y en la integración del carácter de un discurso simbólico. La suposición subyacente de este tipo de *cosmion* es la de un “grupo interno” compartir “un entorno social común” en los que los miembros del grupo se pueden dar por sentado que los demás miembros van a interpretar el mundo en general de la misma manera (ibíd. :326ff.). Esto a su vez supone que hay algo compartido en común

¹⁵ “El término alemán *Umwelt*, cuyo significado en español “entorno” “medio ambiente” juega un papel clave en la teoría de sistemas liderada sobremanera por Niklas Luhmann. En este marco teórico, el término *Umwelt*, más cercano al español “entorno”, es la abierta complejidad frente a la cual los sistemas establecen mecanismos de selección favorecedores de la reducción de tal complejidad. De este modo, se delimitan y se demarcan los ámbitos intrasistémicos de acción, así como sus lógicas de actuación y simbólicas comunicativas elaboradas por la capacidad autopiética de los propios sistemas. En este trabajo, sin embargo, el término *Umwelt* ha de ser considerado bajo la óptica propuesta por A. Schutz, es decir en tanto “hogar-mundo”, “medio ambiente”, horizonte de certezas y rutinas en el que el individuo no ve en peligro su confianza básica y su desarrollo personal” (Beriaín, comp 1996:57).

¹⁶ Milieu is defined as a relatively stable configuration of action and meaning in which the individual actively maintains a distinctive degree of familiarity, competence and normalcy, based on the continuity and coherence of personal disposition, habitualities and routines, and is experienced as a situatedness feeling.

“acervo de conocimiento socialmente aprobado”, basado en un sistema compartido de relevancias prácticas (Dürschmidt, 2000:133)¹⁷

El picó, visto desde la óptica del “mieu”, ha sido parte de la normalidad del “entorno” de varias generaciones de estas regiones por más de 60 años. Es un concepto análogo al de categorías como la de *estructura de sentimiento* desarrollada por Raymond Williams, desde la perspectiva marxista culturalista. Este último remite, por un lado, a las raíces de una determinada clase social, que se reproducen casi que inadvertidamente, y por otro lado, a la zona individual del sentir, espacio de la intimidad personal, donde la experiencia social es realmente vivida¹⁸. El picó, como estructura de sentir en la Costa, hace parte de uno de los fenómenos socio-culturales interiorizados por los habitantes de ciudades y poblados.

Williams (1977) considera que la estructura de sentir también implica la idea de red, presentándola como un conjunto dinámico de relaciones internas y externas, muchas veces de carácter ambivalente, que no pueden ser formalizadas en el presente de su desarrollo, pero que con el paso del tiempo son captadas, entendidas y hasta convertidas en una clasificación o una institución. No es posible concebir importantes aspectos de la vida de vastos sectores populares en Cartagena sin esta estructura base picó-champeta. Aun así, la amplia cadena que caracteriza la red de la base picó-champeta, facilita su ampliación a distintas escenas, espacios, lugares y geografías. De esta manera, el picó-champeta para la presente tesis es concebido como una estructura que se mueve en distintos y variados espacios, pero con la característica central de mantener sus componentes básicos.

El concepto de Dürschmidt “milieu extendido” se equipara y complementa con otro, —estructura de sentir multisituada— con el que pretendo abordar al picó-champeta. Este

¹⁷ Schütz's definition is focus in looking and integrating character of such a symbolic discourse. The underlying assumption of such a cosmion is that of an 'ingroup' sharing a 'common social environment' in which members of the group can take for granted that other members of the group will interpret the world in typically the same way (ibid.: 326ff.). This in turn assumes that there is a shared common 'stock of socially approved knowledge', based on a shared system of practical relevances.

¹⁸ Ver. <http://latinoamericadebate.blogspot.com/2007/05/leyendo-en-conjunto-raymond-williams.html> Visitado en octubre de 2011.

concepto basado en la fenomenología y la superficie de la vida cotidiana, considera las conexiones tecnológicas que hoy en día pueden tener las personas.

Las consecuencias descritas a continuación. Podría resumirse en la noción de un entorno ampliado. Milieux se extiende en el sentido de un plano geográfico a través de la movilidad individual y los usos globales de la comunicación. Se extienden en el sentido de la incorporación y familiarizar a las nuevas tecnologías e instalaciones estandarizadas como medio de conectar fragmentos distantes del territorio de uno mismo (Dürschmidt, 2000: 22)¹⁹

No obstante, para este trabajo el concepto de “milieu extendido” es heurísticamente ampliado a colectivos y grupos, quienes, a través de los usos de la comunicación global, conectan fragmentos distantes de sus territorios con otros con los que coexisten libremente.

La posible extensión de “ambientes” y su apego a socio esferas no localizadas implica un nuevo “juego libre” entre mundos localizados que coexisten. El medio extendido es una indicación de este paisaje glocal nuevo. Se trata de zonas glocalizadas de familiaridad, la competencia práctica y situaciones simbólicas diversas, mantenido a través de la distancia vía movilidad individual, el acceso a las comunicaciones globales y la disponibilidad de la cercanía del otro globalizado (Dürschmidt, 2000: 173-174)²⁰

Los aportes metodológicos para estudiar estas prácticas musicales enfatizan una mirada multisituada de los fenómenos socio-musicales. Best, en su libro sobre música anglocaribeña, habla de una metodología que denomina “multitrack”, considerando las distintas dimensiones que la reciente tecnología genera en las prácticas musicales. La creciente presencia del poder de la tecnología de punta acrecienta la ampliación del fenómeno a esas distintas dimensiones, por lo que es necesario seguir el fenómeno en donde se presente y las formas en que lo haga.

La creciente presencia y el poder de la tecnología de punta señalan el camino hacia la crítica cultural hacia el futuro. Así, en este libro, yo realizo lo que llamo “multi-pistas de lecturas”, ofreciéndolo como un camino a seguir [...] Este libro se plantea como objetivo dar una

¹⁹ The implications described bellow could be summarized in the notion of an extended enviroment. Milieux become extended in a plain geographical sense through individual mobility and the global uses of communication. They extend in the way of the incorporation and familiarization of new technologies and standardized facilities as means of connecting distant fragments of the territory of the self.

²⁰ The possibility of extended milieux and their attachment to non-localized sociospheres implies a new ‘free play’ between locally coexisting worlds [...] The extended milieu is an indication of this new glocal landscape. It consists of glocalized zones of familiarity, practical competence, and symbolic situatedness, maintained across distance via individual mobility, access to global communications, and globalized presence availability of the nearest other.

mayor presencia de lo habitual a cuestiones más técnicas, especialmente las relacionadas a con la construcción de la canción y el sonido [...] una lectura de múltiples-pistas es consciente de este proceso y trata de involucrar a los fenómenos culturales mediante la lectura al revés, si se quiere, la interrogación del procesos de producción, de-trazado, *unmixing* del producto cultural (Best, 2009: 6)²¹

El final del siglo XX y el inicio del XXI se han configurado como un periodo de cambios significativos en términos tecnológicos, reflejados en la región caribeña y sus músicas a través de las tensiones, los compromisos y las complejidades que implican estas transformaciones, lo que obliga necesariamente a ubicar las marcas que componen esta música popular, en sus distintos modos de expresión. Como Best lo muestra,

Culture @ the Cutting Edge es sobre música popular, cultura musical y cultura en general. Esto es sobre sus modos de expresión. Esto se trata de cantar, componer, cantar y actuar, tanto en vivo como en grabaciones. Se trata de los medios de comunicación a través de los cuales se difunden estas expresiones, incluyendo la radio, la televisión y las nuevas tecnologías de difusión cultural, en particular internet. Este enfoque ofrece una visión crítica de las formas en que la cultura del Caribe está mediada hoy en día, a principios de siglo XXI (Best, 2009:1)²²

En su análisis sobre la música del Caribe y los aspectos culturales que la rodean, Best incluye distintas islas de la región. Si bien no se refiere a ciudades continentales, su análisis puede extenderse a otros centros urbanos como Cartagena, cuyas músicas como la champeta también han experimentado este proceso de múltiples esferas de manifestación. Como veremos, una música popular como la que nos reúne en esta monografía comparte en alguna medida aspectos de los fenómenos musicales del Caribe descritos por Best en su libro *Cutting Edge*.

El título habla del compromiso del trabajo con la música del Caribe en sus diversas esferas de manifestación. El libro se centra en los aspectos del *reggae*, el *calipso*, la *soca*, el *gospel* y las nuevas formas emergentes como *raggasoca* y *ringbang*. Pero también se refiere a los

²¹ The growing presence and power of leading-edge technology points the way to the future cultural criticism. So in this book, I make what I call “multi-track readings”, offering it as one way to follow [...] This book therefore seeks to give a greater-than-usual presence to more technical issues, especially those relating to song and sound construction [...] A multi-tracked reading is aware of this process and seeks to engage cultural phenomena by reading them backwards, if you will, interrogating the production process, de-scribing, unmixing the cultural product.

²² It is about singing, songwriting, chanting and performing, both live and recorded. It is about the media through which these expressions are disseminated, including radio, television and new technologies of cultural diffusion, particularly the Internet. This focus offers a critical vision of the ways in which Caribbean culture is mediated today, in the early twenty-first century.

medios de comunicación y el fenómeno de las comunicaciones tales como la radio, la televisión, el disco compacto y hasta cierto punto *the World wide Web* y el internet.

En este mismo sentido, análisis como los de Madrid (2008) se encaminan en mirar los diferentes componentes de la escena del *Nor-tec* y sus relaciones más sobresalientes, sin dejar por fuera los actores que la componen. Madrid afirma:

Mi análisis se centra en la relación entre esta escena (que incluye música, espectáculos multimedia, estrategias de distribución, la cultura incorporada, y las redes de consumo y la recepción) y su entorno social y cultural, incluyendo los deseos y las aspiraciones que hacen que la música apelando a ciertas personas. Por lo tanto, yo tomo músicos, promotores y aficionados del *Nor-tec*, como individuos cuyas acciones son el resultado de sus interacciones liminales específicamente sociales, económicos, cultural, y muchas veces las circunstancias psicológicas, sino también, y más importante, como individuos cuyas acciones tienen un impacto en ese mundo ese socio-cultural (Madrid, 2008: 4)²³

Kiwan et al. Exaltan la metodología de Rice sobre etnografía musical multidimensional centrada en el sujeto. Esa metodología, sin embargo, también provee una ruta para explorar etnografías de grupos de actores en procesos socio-musicales. Rice toma tres ejes fundamentales: el espacial, el temporal y el metafórico:

Mi propuesta para una etnografía musical centrada en el sujeto postula para cada sujeto, persona o individuo un espacio en tres dimensiones de la experiencia musical. Las tres dimensiones de estos espacios imaginarios son el tiempo, la locación y la metáfora (Rice, 2003:158) [...] Mi propuesta responde a la creciente comprensión de nuestras experiencias como sujetos ya no están contenidos en lo local, en culturas aisladas o incluso dentro de los estados-nación, sino que son y han sido moldeadas por la economía regional, zonal, colonial y global, política, relaciones sociales e imágenes (Rice, 2003: 160)²⁴

²³ My analysis focuses on the relationship between this scene (including music, multimedia performances, distribution strategies, embodied culture, and networks of consumption and reception) and its social and cultural environments, including the desires and aspirations that make the music appeals certain people. Therefore, I take *Nor-tec* musicians, promoters, and fans as individuals whose actions are the results of their interactions with specifically liminal social, economic, cultural, and often psychological circumstances, but also, and most important, as individuals whose actions have an impact in that sociocultural world.

²⁴ My proposal for subject-centered musical ethnography posits for each subject, person, or individual a three-dimensional space of musical experience. The three dimensions of this imaginary ideal space are time, location, and metaphor (Rice, 2003:158) [...] My proposal responds to the growing understanding that our experiences as subjects are no longer contained within local, isolated cultures or even within nation-states but are and have been molded by regional, areal, colonial, and global economics, politics, social relations, and images.

Este esquema es muy útil para ubicar las diferentes dimensiones en que el proceso picó-champeta se expresa y se manifiesta. Las dimensiones espaciales, las temporales y las metafóricas adquieren sentido entre ellas. Las conexiones y articulaciones entre las fiestas de picó, los estudios de grabación, la radio, la internet, los videos, y los festivales institucionalizados, adquieren sentido en cuanto se ubican en la perspectiva histórica, y en referencia a los distintos discursos (metáforas) sobre la champeta, estos últimos contruidos muchas veces desde instancias institucionales, académicas o en el marco del activismo cultural. Según Rice:

La subcultura se refiere a partes de las sociedades que se definen socialmente por el género, la clase, la raza, la etnicidad, la edad, la ocupación, el interés y así sucesivamente. Geográficamente esta posición incluye a los "locales" o "lugares" donde estos comportamientos subculturales se llevan a cabo: el hogar, el lugar de trabajo, el barrio, el patio de la escuela, el supermercado, el club y el salón de baile [...] Las tercera dimensión consiste en las creencias sobre la naturaleza fundamental de la música expresada en metáforas in la forma "A es B" que es, "músicas es x". Estas creencias se convierten en la base de los discursos sobre música, comportamientos musicales (incluidos todos los aspectos de la creatividad, la recepción, el *performance* y la institucionalización), y las estrategias para la implementación de estas creencias y comportamientos (Rice, 2003: 162-163)²⁵

Rice devela diferentes perspectivas desde las cuales se ha analizado el espacio, en términos de distancia o extensión y esta contribución permite contextualizarnos con la concepción del espacio del picó-champeta. Para él,

Por lo menos tres formas de ver el espacio, en el sentido de la distancia o expansión, han sido propuestas recientemente. Appadurai (1996:46), por ejemplo, piensa que la forma en el mundo moderno es "fundamentalmente fractal", no Euclidiano, y por lo tanto necesita ser explicado por algo parecido a la teoría del caos. Segundo, los geógrafos hablan del espacio en sí mismo como fundamentalmente multidimensional: como real y percibido, como fenómeno y comportamiento, como ideal y material, como container o red. Tercero, Edward Soja

²⁵ The subculture refers to parts of societies defined socially by gender, class, race, ethnicity, age, occupation, interests, and so on. Geographically this position includes the "locales" or "places" where these subcultural behaviors are performed: the home, the workplace, the neighborhood, the schoolyard, the market, the club, and the dancehall [...]The third dimension consists of beliefs about the fundamental nature of music expressed in metaphors in the form "A is B," that is, "music is x." These beliefs then become the basis for discourses about music, musical behaviors (including all aspects of creativity, reception, performance, and institutionalization), and strategies for the implementatios of these beliefs and behaviors in selfinterested ways.

(1989:149) habla de la “nodalidad de la vida social, la agrupación socio-temporal o la aglomeración de actividades en torno a centros geográficos identificables o nodos”. Aquí, él tiene en cuenta un conjunto de “localidades” anidadas que “proveen herramientas de interacción... Estas herramientas pueden ser un cuarto en una casa, una esquina de la calle, el taller de una fábrica, una prisión, un asilo, un hospital, una definición de vecindario/pueblo/ciudad/región, la territorialidad delimitada y ocupada por los estados-nación, de hecho la tierra ocupada en su totalidad. Los locales se anidan en muchas escalas diferentes y estos múltiples niveles de esta jerarquía de los locales son reconocidos tanto como construcción social, como parte vital del ser-en-el-mundo (Rice, 2003:148-149)²⁶.

Si bien estas perspectivas no serán abordadas en su totalidad, si apoyarán sustancialmente el análisis en la medida en que sitúan a la champeta en la compleja dinámica del espacio interconectado en múltiples instancias o estadios que la impregnan y la significan, determinando así la configuración de esta música popular, como iremos viendo a lo largo de esta tesis.

En su volumen sobre globalización de música africana (Madagascar y Marruecos) Kiwan et al. trabajan con los conceptos “networks” (redes) y “hubs” (nodos). Proponen *hubs humanos*, hubs espaciales, hubs institucionales y hubs accidentales (éstos últimos los engendrados por académicos y antropólogos). Estos conceptos son útiles para amplificar el entendimiento del proceso picó-champeta, considerando al picó como un nodo genérico/espacial por ejemplo, al “Rey de Rocha”²⁷ como un nodo predominante, individuos nodos que enlazan varios aspectos como Viviano, nodos espaciales como

²⁶ At least three ways of viewing space, in the way of distance or expanse, have been proposed recently. Appadurai (1996:46), for example, thinks the shape of space in the modern world is “fundamentally fractal,” not Euclidean, and therefore needs to be explained by something close to chaos theory. Second, geographers talk about space itself as fundamentally multidimensional: as real and perceived, as phenomenal and behavioral, as ideal and material, as container or network or grid (Curry 1996:3). Third, Edward Soja (1989:149) talks about the “the nodality of social life, the socio-temporal clustering or agglomeration of activities around identifiable geographical centers or nodes.” Here he has in mind a set of nested “locales” that “provide settings of interaction ... These settings may be a room in a house, a street corner, the workshop of a factory, a prison, an asylum, a hospital, a definable neighbourhood/town/city/region, the territorially bounded and occupied by nation-states, indeed the occupied earth as a whole. Locales are nested at many different scales and this multilayered hierarchy of locales are recognizable both as social construct and a vital part of being-in-the-world”

²⁷ El Rey de Rocha es en la actualidad uno de los picós cartageneros más reconocidos en la Costa norte Colombiana. En él nos detendremos a profundidad en los capítulos subsiguientes.

Bazurto, nodos como los barrios cartageneros suroccidentales, nodos institucionales como los espacios del III Festival de Champeta la Plaza de la Aduana o el Teatro Adolfo Mejía.

Nuestra cartografía de las cuatro interconexiones multi-dimensionales, parámetros multi-direccionales. Tomando prestada la metáfora de los diseños de circuitos electrónicos (Kiwán, 2011:2) nosotros definimos estos como “hubs” con propiedades específicas. Éstos son *hubs humanos*, hubs espaciales, hubs institucionales y hubs accidentales. Exploremos esto con más detalle (Kiwán, 2011:3) [...] Nuestro propio modelo comparte con Rice la noción de multi-dimensional que depende del contexto del espacio, sigue una lógica diferente, insistiendo en el específico y altamente significado de los músicos y las organizaciones culturales como un punto que entra a esos múltiples espacios. Por lo tanto, los *hubs humanos*, como nos gusta llamarlos, se diferencian de otros músicos no tan bien comunicados ni conectados, ya que son los nodos principales que unen a todos los parámetros de los otros en nuestro modelo de red (Kiwán, 2011:4)²⁸

Para Kiwán et al, las ciudades poseen infraestructuras o “hubs” caracterizados por unos flujos translocales definidos que ofrecen indistintas conexiones en red:

La migración transnacional comienza en el país de origen y es a menudo precedida de la migración translocal a las principales ciudades o capitales, a menudo en ciclos repetitivos de movimientos de vaivén. Estas ciudades a través de sus infraestructuras y la concentración de *hubs humanos* e institucionales en los que se pueden ofrecer el reconocimiento nacional de los aspirantes a músicos, estos funcionan como hubs para viajar translocalmente y ofrecen la posibilidad de acceder a la industria de la música nacional y transnacional y, actúan como internacional saltando los límites y los nodos de retorno (Kiwán, 2011:5)²⁹

Gilbert and Pearson (1999) dentro de su ampliación teórica de la aplicación de la categoría de escena, subrayan la importancia de la tecnología en la configuración de las

²⁸ ...our mapping of four interconnecting multi-dimensional, multi-directional parameters. Borrowing a metaphor from electronic circuit designs we (Kiwán, 2011:2) define these as ‘hubs’ with specific properties. These are human hubs, spatial hubs, institutional hubs and – somewhat tongue in cheek – accidental hubs. Let us now explore this in more detail. (Kiwán, 2011:3) [...] Our own model shares with Rice the notion of the multi-dimensional context-dependent space, but follows a different logic by insisting on specific and highly significant musicians and cultural organizers as an entry point to these multiple spaces. Hence ‘human hubs’, as we would like to call them, differ from other less well-connected musicians in that they are the key nodes which link all the other parameters in our network model.

²⁹ Transnational migration begins in the hometown and is often preceded by translocal migration to the major or capital cities, often in repeated cycles of to-and-fro movements. These cities through their infrastructures and the concentration of ‘human’ and ‘institutional hubs’ within them can offer national recognition to aspiring musicians, function as hub for translocal touring and offer the potential to access the national and transnational music industry, and act as international jumping board and nodes for returnees.

escenas contemporáneas. En efecto, el proceso de producción y de consumo del picó-champeta está atado al notable desarrollo de una infraestructura tecnológica, enmarcada en los cambios que se han dado en ese sentido en las últimas décadas.

El desarrollo tecnológico y los cambios concomitantes en la práctica han significado un cambio en la división del trabajo en el proceso de la producción de la música popular. Por otra parte, se trabaja con muestras o envolviendo sus propios performances repetidos dentro de las demás creaciones de un tipo de comunidad de producción. En culturas de bailes como el *hip hop* y el acid house, parrafeando a Deleuze y Guattari, una persona, una pila de discos y un par de cubiertas o un equipo de *samples*, ya se podría haber dicho que constituyen “una gran multitud” (Gilbert, 1999:117)³⁰

La industria autónoma del picó hace un uso de la tecnología atada a las dinámicas picoterías propias. Esto, además de otras cosas, ha sido posible gracias a la facilidad que se tiene hoy en día para hacer grabaciones caseras con equipos, sintetizadores, mezcladores, etc., grabaciones que circulan en sus propios e independientes circuitos.

Un gran número de artistas de bailes desde el *Orbital* al *Daft Punk* han hecho discos exitosos como “Chime” y “Homework”, usando secuenciadores, máquinas de cuatro pistas de cinta, o grabadoras baratas DAT en estudios de dormitorios o en el hogar. [...] La frecuente comparación de la música dance punk es más convincente en términos de economía política, propiedad y el control de los medios de producción, la emisión de registros a través de una profusión de pequeñas empresas independientes y redes de distribución que en una estética o una subcultura de sentido (Gilbert, 1999:118)³¹

El picó-champeta dispone de un componente tecnológico que define desde las presentaciones en vivo hasta los CDs o DVDs que contienen vídeos de bailes semanales. Asimismo, desde bateristas y Djs, hasta productores caseros y técnicos eléctricos locales, hacen un uso amplio de tecnología disponible.

³⁰ Technological development and concomitant changes in practice have meant a change in the perceptions of the division of labour in the process of popular music production. Moreover, working with samples, or enfolding your own repeated performances within those of others creates a type of community of production. In such dance cultures as hip hop and acid house, to paraphrase Deleuze and Guattari, one person, a pile of records and a pair of decks or a sampling computer, could already have been said to constitute ‘quite a crowd’

³¹ A large number of dance artists from Orbital to Daft Punk have made successful records, such as ‘Chime’ and ‘Homework’, using sequencers, four-track tape machines, or cheap DAT recorders in bedroom or home studios. [...] The frequent comparison of dance musics to punk is more convincing in terms of political economy—owning and controlling the means of production, issuing records through a profusion of small independent manufacturing and distribution networks—than in an aesthetic or a subcultural sense.

Esta música es cuidadosamente y minuciosamente construida usando secuencias de computadores –esto no puede ser improvisado en “tiempo real” y cuando se juega en “vivo” por un baterista (espectáculos exitosos de drum and bass, tal como Reprazent y Metalheadz han ejecutado (Gilbert 116) su música en vivo con el fin de promover más allá de un club de la audiencia “núcleo”), irónicamente su materialidad ebbs. Drum “n” bass drumming se convierte en una aproximación orgánica, apuntalando por nuestro conocimiento previo de la sintaxis rigurosa de ritmos programados antes [...] como las tecnologías de grabación y secuenciación han logrado confundir la relación entre la composición y el rendimiento, (como veremos) se vuelve más importante en sus distintos momentos de recepción (Gilbert, 117: 1999)³²

Yúdice, en esta misma línea, atribuye a la tecnología la capacidad de crear producciones musicales en menor tiempo con una capacidad de circulación más alta, facilitando los *modos operandi*. En su libro “Nuevas tecnologías, música y experiencia, Yúdice piensa que:

...las nuevas tecnologías facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas “hazlo tú mismo” [*do it yourself* o DIY] y “cortar y pegar [*cut`n paste*] [...] en ambos casos, la nueva ética promueve la popularización y participación, evidente en el auge *You Tube* [...] este experimentalismo musical ha pegado el salto del profesionalismo a una producción musical ni *amateur* (en el sentido tradicional) ni necesariamente profesional, centrada en la descomposición, mezcla y recomposición musical como constatamos en el *sampling* y sobre todo los *mashups* y la música *tracker*³³ [...] esta nueva práctica busca una amplia diseminación, por lo general en las redes de un sinnúmero de sitios en Internet (Yúdice, 2007:27-28)

De esta manera, los conceptos y categorías anteriormente mencionados, son utilizados para hacer el análisis del fenómeno picó-champeta como una estructura

³² this music is painstakingly and minutely constructed using computer sequencers—it cannot be improvised in ‘real time’, and when played ‘live’ by a drummer (successful drum ‘n’ bass acts like Reprazent and Metalheadz have taken (gilbert 116) their music live in order to promote it beyond a ‘core’ club audience) ironically its materiality ebbs. Live drum ‘n’ bass drumming becomes an organic approximation, shored up by our prior knowledge of the rigorous syntax of formerly programmed beats [...] as recording and sequencing technologies have managed to conflate and confuse the relationship between composition and performance, performance (as we will see) becomes more important in its relation to the various moments of reception.

³³ Cita del autor: *Mashups*, expresión oriunda del criollo jamaicano (*‘mas hit up’*, o “majar y mezclar” en castellano), se refiere a una suerte de *collage* musical constituido de fragmentos tomados de otras canciones, por ejemplo el canto de Michael Jackson en “Billie Jean” sobre el fondo instrumental de “Riders in the Storm” de The Doors.

multisituada. El picó-champeta, entendido como un “mleu extendido” o una estructura de sentir ampliada a otros espacios, se consolida como una escena autónoma de pequeña escala que posee sus propios componentes que se entrelazan entre si, para definir el fenómeno como único, exclusivo. Éste, mantiene sus aspectos básicos a donde se amplíe, dando de esta manera claves sobre la constitución de muchas músicas populares que de infinitas formas, se sitúan en terrenos fluidos entre la formalidad, la legalidad, la institucionalidad y las múltiples formas de marginalidad que el capitalismo y sus disconformes (conscientes o desprevenidos), engendran continuamente.

CARTAGENA Y LA GEOGRAFÍA DEL PICÓ

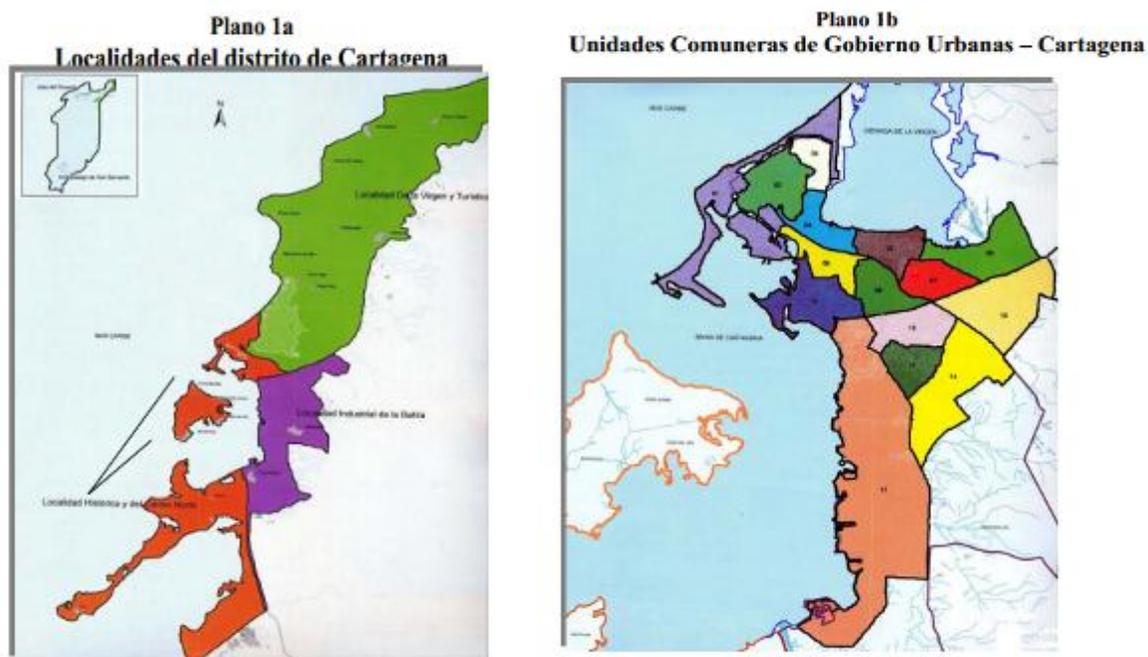


Distintas “caras” de Cartagena de Indias. (Fotos Omar Romero).

Para este trabajo, la ciudad a la que le prestaremos mayor atención va ser Cartagena de Indias. Si bien, por momentos haremos una mirada somera del fenómeno socio musical

en ciudades como Barraquilla u otros poblados de la región norte colombiana, ésta se centra primordialmente en la capital del Bolívar, uno de los centros urbanos colombianos con mayores contrastes sociales. Es preciso entonces, antes de entrar al “universo champetúo” en pleno, hacer un breve repaso a los barrios populares en las que se inscribe el género musical objeto de este estudio.

Cartagena tiene una extensión total de 623 Km² correspondientes a una división administrativa en tres localidades: De la Virgen y Turística, Industrial de la Bahía e Histórica y del Caribe Norte. Cada localidad se conforma por entes territoriales más pequeños denominados Unidades Comunales de Gobierno (UNG), las cuales se componen de múltiples barrios (Pérez y Salazar, 2007: 15). La ciudad está conformada por un total de 181 barrios, de los cuales 15 están ubicados en zonas rurales.

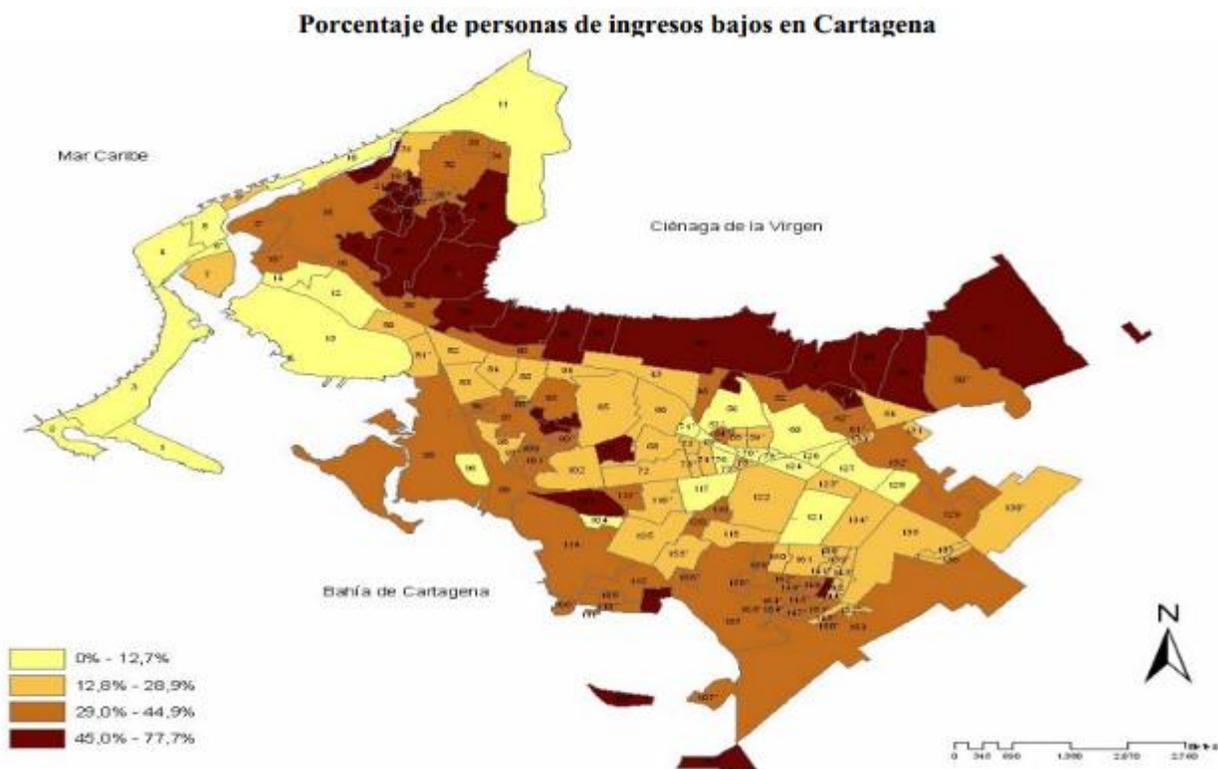


Fuente: Pérez y Salazar, “Pobreza en Cartagena. Un análisis por barrios” 2007. Tomado de Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias –Secretaría de Planeación.

Según datos de la Secretaría de Planeación Distrital utilizados en el estudio de Pérez y Salazar, hacia el 2006 la población total de Cartagena era de 1’069.755. La localidad con mayor densidad poblacional es la Industrial de la Bahía con 3.898 hab/ Km², seguida por la

Histórica y del Caribe Norte con 2398 hab/Km², y De la Virgen y Turística con la menor densidad con 901 hab/ Km² (Pérez & Salazar, 2007).

En su análisis sobre la pobreza, los autores antes señalados, además del análisis comparativo que hacen de las principales ciudades de Colombia con Cartagena, en términos del ingreso laboral, personas por debajo de la línea de pobreza y necesidades básicas insatisfechas, citan algunos trabajos con hallazgos similares al de ellos (Hernández y Vega, 2002; Espinosa y Albis, 2004), en los que se evidencia el estado y la evolución de las condiciones de pobreza en la que se encuentran la mayoría de centros urbanos en Colombia. Su objetivo es caracterizar la difícil situación demográfica y social que atraviesa el Caribe, y en particular, la zona sur oriental de “La Heroica”, con el propósito de mostrar la alta vulnerabilidad a la que se enfrenta la población desplazada y pobre de esta zona.



Fuente: Pérez y Salazar, “Pobreza en Cartagena. Un análisis por barrios” 2007. Tomado de DANE, ECH 2004, cálculo de los autores.

Los resultados revelados por los dos economistas en su estudio son contundentes. Los habitantes de la localidad Histórica y del Caribe Norte, tienen un mayor acceso a servicios de salud, educación y seguridad, además de un número más alto de sitios de esparcimiento como canchas deportivas y centros comerciales. En contraste, la localidad De La Virgen y Turística es la que peores indicadores sociales enfrenta. No sólo es la que concentra el área rural más alta, sino también la que mayor porcentaje de población “sisbenizada” presenta, especialmente en los niveles más bajos. Esta es la localidad en donde existe el menor número de canchas deportivas y centros comerciales.

Principales características de las localidades del distrito de Cartagena

Características		Histórica y del Caribe Norte	De la Virgen y Turística	Industrial de la Bahía
Población	Urbana	368.242	301.367	329.854
	Rural	20.247	33.016	17.029
	Total	388.489	334.383	346.883
Población sisbenizada	Nivel 1	122.160	230.200	131.307
	Nivel 2	92.405	56.095	73.029
	Nivel 3	17.285	2.907	9.697
	Nivel 4	112	7	15
	Nivel 5	1	5	21
	Total	231.963	289.214	214.069
Hospitales	Nivel 1	31	11	10
	Nivel 2	45	6	11
	Nivel 3	1	0	0
	Total	77	17	21
Iglesias		33	18	25
Universidades		26	0	4
Estaciones de servicio		21	3	13
Canchas deportivas		92	50	57
Centros comerciales		17	3	3
Estaciones de bomberos		2	0	1
Estaciones de policía		4	1	1
CAI		8	8	4

F

Fuente: Pérez & Salazar (2007) Tomada de Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias –Secretaría de Planeación.

Uno de los instrumentos utilizados en su análisis es la herramienta interactiva que está colgada por la red: *Cartagena Cómo Vamos*³⁴. Al nivel de las Unidades Comuneras de Gobierno, ésta revela los principales indicadores socioeconómicos de cada una de las 15

³⁴ <http://www.cartagenacomovamos.org/ucg.swf> Visitado octubre de 2011.

Unidades Comuneras, lo que posibilita la comparación de los indicadores de calidad de vida, el análisis espacial de la ciudad y las condiciones recientes de cada uno de los barrios de “La Heroica”. Algunos de los principales hallazgos que hicieron Pérez y Salazar (2007) de dicha herramienta fueron:

El mayor número de personas de Estrato 1 se encuentra en las UCG #: 4, 5, 6 y 14. En estas mismas zonas se encuentra el mayor número de personas “sisbenizadas” de los niveles 1 y 2. Por otra parte, el mayor número de personas con bajos niveles educativos se encuentra en las UCG #: 3, 4, 5 y 6. Por el contrario, el mayor número de colegios por cada 1.000 estudiantes en edad escolar se encuentra en las UCG #: 1, 12, 13 y 14.

Las siguientes son las UCG, según Pérez y Salazar, con menores niveles de cobertura en:

- o Energía: 2, 5, 6 y 14.
- o Acueducto: 2, 4 y 14.
- o Alcantarillado: 4, 5 y 6.
- o Basuras: 4, 6 y 14.
- o Gas natural: 2, 6 y 14.

Los mayores niveles de pobreza (usando el índice de Necesidades Básicas Insatisfechas – NBI) se presentan en las UCG #: 2, 4, 5 y 6. Aparte, los mayores niveles de miseria están en las UCG #: 4, 5, 6 y 14.

Las conclusiones a las que llegan los dos autores en este análisis revelan la difícil situación a la que se enfrenta Cartagena de indias y muchos de sus habitantes en términos de pobreza. La penuria urbana de esta ciudad frente a las principales ciudades de Colombia es preocupante. Al interior de ésta, es posible encontrar en sus barrios concentraciones específicas de estos fenómenos que manifiestan la gravedad de la condiciones de algunos sectores frente a la situación favorable de unos pocos. Los resultados muestran que los habitantes de las Unidades Comuneras de Gobierno 2, 3, 4, 5, 6 y 14 son los que están enfrentando las mayores dificultades socioeconómicas en la ciudad. Estas zonas son de las más deprimidas de la capital del Bolívar, situación que se deprime aún más debido a la alta y continua migración de personas provenientes de municipios y departamentos vecinos debido a la violencia que en las regiones se vive.

Además, aseguran los autores, las personas pobres no sólo se encuentran concentrados espacialmente en lugares específicos de la ciudad, sino que adicionalmente no cuentan con las condiciones sociales y las oportunidades necesarias para superar esta situación, razón suficiente para que permanezcan en los círculos de la pobreza, agravando aun más su situación.

CAPÍTULO I

UNA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO MULTISITUADA

El picó y su estrecha relación con la música champeta hace parte de uno de los fenómenos socio-culturales de mayor significación en los sectores urbanos de la Costa Caribe colombiana en los últimos cuarenta años. Su fama y popularidad en los barrios de estratos bajos de las ciudades de Cartagena y Barranquilla, lo muestran como una estructura económica, social, de circulación musical y de entretenimiento, que se establece en la cotidianidad de varias generaciones costeñas. El desarrollo del picó se puede considerar a partir del análisis social de otras expresiones musicales que se “han dado bajo los procesos afectivos, emocionales y corporales de sus protagonistas dentro de unas dinámicas de lugar y culturales ligadas a la historia y las transformaciones de [las ciudades costeñas] y de sus procesos festivos” (Pardo, 2009: 333)

La palabra picó en su uso popular tiene dos significados íntimamente relacionados. Para los habitantes que han crecido cerca de esta dinámica festiva, el picó puede referirse tanto a las potentes y coloridas máquinas tecnologizadas (Birembaum, 2005) que musicalizan casas, bailes y estaderos, como al acontecimiento festivo *per se* al que nutridos grupos asisten semanalmente en parqueaderos, áreas configuradas al cerrar una calle, plazas o cualquier otro recinto que esté acorde a las exigencias de los eventos. Hay quienes también reconocen esta forma de entretenimiento festivo como toque, “baile de picó”, evento picotero o, como lo dicen en Barranquilla, “la verbena”.

La importancia de este tipo de fiesta radica en la presencia que ha tenido durante más de 70 años en el ámbito local, en la que han participado distintas generaciones nacidas

en los epicentros ciudadanos de la región norte colombiana. Sus dinámicas de producción, circulación y exclusividad musical, que surgen y se desarrollan dentro de una cultura popular festiva, se han construido a través de una conexión continua en variadas direcciones que incluyen redes regionales, nacionales y transnacionales.

Esta compleja red es el resultado de una interconexión de tendencias locales y globales, que reflejan un flujo continuo en distintos sentidos y épocas, de productos, imágenes, información, grupos de personas, etc. La variedad de espacios con fronteras difusas donde existe un movimiento de cosas, gente, información, capital, entre otras, han marcado el espacio del picó como una red dinámica y no estática (Troulliot, 2003). A estas conexiones históricas en diferentes escalas hacen parte de un proceso consolidado, que Kiwan (2001) define a partir de modelos de red existentes como interconexiones multidimensionales y parámetros multidireccionales (Kiwan, 2001:3), y que en este trabajo las reconocemos como el fenómeno picó–champeta.

Kiwan (2001), en su volumen sobre globalización de la música africana, trabaja con el concepto de “networks” (redes) y de “hubs” (nodos) que permiten comprender las distintas interconexiones a las que se expone en la actualidad la música, sus escenas, lugares, espacios y actores. Los conceptos *hubs humanos*, *hubs espaciales*, *hubs institucionales* y *hubs accidentales* (éstos últimos engendrados por académicos y antropólogos), permiten entender el picó-champeta como una red interconectada en distintas escalas.

En este primer capítulo, me centraré en revisar el surgimiento del fenómeno, resaltando los hechos históricos más relevantes para su consolidación. Posteriormente, partiré de lo anterior, para explicar el fenómeno picó-champeta entendido como una estructura de sentimiento multisituada o como un “miliex extendido”. En ese sentido, miraré los variados espacios por donde transita el picó-champeta, para distinguir sus distintos matices y formas que giran alrededor de él: conciertos, presentaciones en vivo, venta de discos, difusión radial, escenificación institucional, entre otros. En efecto, como constará el lector, cada uno de estos matices o componentes construyen sus propias prácticas y discursos, los cuales no logran despegar con la suficiente fuerza centrífuga para mantenerse autónomamente, sino que siempre serán haladas hacia su eje central: el picó-

champeta. En la parte final, repasaré los aspectos más importantes de la configuración actual del fenómeno.

La aparición de un medio y un ambiente musical en la Costa

El nacimiento del picó ocurre en los comienzos de los años 40, impulsado por la industrialización que experimentaba la economía en el Caribe y el resto del continente americano (Contreras, 2003). Antes de su nacimiento, se registra la creciente presencia de obreros e ingenieros cubanos que venían a aportar su mano de obra a los ingenios azucareros que estaban en auge por aquella época en todo el Caribe colombiano. Los obreros cubanos difundieron el formato de marímbula y percusión a través del son y changüis cubanos (Muñoz, 2007), favoreciendo así la creación de los sextetos conformados por músicos palenqueros, quienes aprendieron a interpretar estos ritmos afrocubanos para luego dar forma a una versión local, como es el caso de la agrupación oriunda de Palenque de San Basilio: “El Sexteto Tabalá” (Cunin, 2005). Los músicos cubanos empiezan a figurar en las orquestas que tocaban en los prostíbulos de las ciudades costeñas, llamados eufemísticamente “academias de baile”, a la vez que aportan las bases del son cubano de los sextetos colombianos. Su migración, por supuesto, transformaría los procesos musicales de la ciudad de Cartagena y zonas aledañas, influenciando, años más tarde, a los nacientes aparatos de sonido o picós, los cuales comenzaban a jugar un papel notorio en la geografía local.

Las ciudades de Cartagena y Barranquilla³⁵, ésta última con una mayor infraestructura, se posicionaron como grandes e importantes puertos marítimos que determinaron el desarrollo primario de la industria del entretenimiento, anterior al de las ciudades del interior del país (Wade, 2002). La alta circulación de todo tipo de materias primas y manufacturas dieron lugar a la aparición de nuevas tecnologías en estas ciudades, lo que determinaría en definitiva la llegada de aparatos de reproducción de sonido que

³⁵ Según Adolfo Gonzales Henríquez, una de las ciudades más importantes del país es Barranquilla, pues es el centro industrial y comercial de la región costeña.

comenzaron a ser denominados picós (*pick up*), caracterizados por ser pequeñas cajas de madera, con un parlante en los que se reproducían discos de acetato³⁶ (Muñoz, 2007: 200).

El picó está relacionado con los hitos de transferencia tecnológica comercial que sufrieron tanto Barranquilla como Cartagena para esta época (Contreras, 2008), sin ser éste un caso excepcional. Como lo muestra Yúdice (2007), la experiencia sonora de miles de personas, incluyendo por supuesto a músicos y aficionados de este o aquel tipo de música, se ha transformado desde finales del siglo XIX, gracias a la aparición de dispositivos tecnológicos. Con este paisaje acústico asistido por la tecnología, aparecen hacia la mitad de los 40, los técnicos *amateurs* que posibilitarían las modificaciones y readaptaciones de amplificadores y consolas.

Los primeros escenarios en donde sonaron los picós fueron fiestas familiares o barriales y posteriormente, en estaderos y casetas en las que el público pagaba por la entrada y por el consumo de licor. Para esta época los picós desplazaron a las orquestas, grupos de tambores y sextetos que comúnmente animaban las fiestas barriales (Muñoz, 2002). La promoción musical que ofrecían para los 40 en los bailes animados por estos primeros prototipos de picós, tendrían la influencia de ritmos afrocubanos cuya promoción y reconocimiento en todo el Caribe era notoria. La rumba y el son hacían parte del mercado legal y servían, además de insumo para animar la fiesta de picó, como elemento discográfico que circulaba a través de la radio, los discos, los bailes y los salones sociales de la “Heroica” (Wade, 1997. Citado por Bohórquez, 2002).

³⁶ ‘Pick up’ en inglés, entre otros muchos significados, se refiere al aparato que amplifica el sonido a partir de los discos grabados, o también al brazo automático del tocadiscos. En Cartagena y Barranquilla, el término se castellanizó en su forma verbal y escrita a ‘picó’ y se restringió su uso a los aparatos portátiles con grandes parlantes destinados a la ejecución pública de música a gran volumen. Gracias a la tecnología artesanal local dichos aparatos evolucionaron de unas primeras versiones de dos parlantes hasta las máquinas descomunales actuales con torres de varias decenas de parlantes y miles de vatios de sonido. Algunos autores consideran que también dentro del acervo tecnológico que llevó a la consolidación del picó hacen parte importante el gramófono, el fonógrafo y la victrola. Ver Mosquera, Provansal (2000) y Contreras (2004).



Bailes picoteros, Barranquilla. Fotos Altahona, (2012)

Este periodo se extiende hasta finales de la década del 60, momento en que la dinámica de la fiesta y el baile se centra principalmente en la habilidad y el conocimiento que posee el Dj para animar al público bailador con éxitos de estas músicas disponibles en el mercado (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). El picó, para inicios de 1970, se configura como *fenómeno masivo de entretenimiento* popular al que se asiste como espacio de goce festivo y consumo de músicas que allí circulan, en el que la amplificación del volumen se estructura, con más fuerza, como bandera tecnológica.

Con el inicio de los setentas, nace la importación de música no existente en el mercado local como la salsa antillana y neoyorquina, el compás o *kompa haitiano*, y otros éxitos comerciales como *la soca* de las islas del Caribe Trinidad, San Vicente, y Santa Lucía. (Muñoz, 2002; Botero, Ochoa, Pardo, 2010). La primera oleada de músicas afroantillanas en la región de la Costa, parece ir de la mano con el flujo continuo de marinos de barcos mercantes que arribaban a los puertos de las capitales de los departamentos del Atlántico y Bolívar provenientes de diferentes lugares del mundo. Según parece, estos traían consigo grabaciones que iban a parar a las manos de los propietarios de picós, quienes se dedicaban a organizar eventos dominados por la explosión de la salsa principalmente³⁷ (Pacini, 1993; Contreras, 2004).

³⁷ Barranquilla es una ciudad en la que la salsa, a través de verbenas populares, ha tenido una fuerte tradición. Además por allí han pasado varios artistas reconocidos internacionalmente como lo deja ver en una entrevista Rafael Bassi, un investigador y cronista musical. “esas maratones bailables del Jardín Águila con los Hermanos Palmieri, Ray Barreto, Johnny Pacheco, Joe Cuba, Pete Rodríguez...surgió la primera generación salsera de Barranquilla (...) era música de verbenas populares y salía de potentes picós engalanados con exuberantes dibujos y simpáticos nombres”. Entrevista Rafael Bassi, 2010.

A través de este método, también aparecieron los primeros discos de música popularailable del África occidental, como el *juju* y el *fúji nigerianos*, el *highlife* de Ghana, el *makossa* y el *bikutsi* de Camerún, el *semba* de Angola, y el *soukus* congolés, éste último con una masificación mayor (Muñoz, 2002, Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Se dice que la tripulación de las embarcaciones no sólo adquiría discos de salsa sino que además conseguía grabaciones de los éxitos comerciales africanos en vecindarios de inmigrantes de metrópolis europeas y estadounidenses (Pacini, 1993).

Estas músicas importadas iban a diferir sustancialmente, por una parte, de las primeras músicas afrocubanas que llegaron y sonaron en el picó las tres décadas anteriores, y por otra parte, del mercado legal local. En ningún otro espacio diferente al espacio festivo popular de los picós se iban a encontrar estos ritmos afroantillanos. De ahí que para consumir y disfrutar de estas músicas, se debía asistir única y exclusivamente a los picós.

Los discos que llegaron a Cartagena por contrabando sin pagar derechos de autor ni ningún tipo de impuesto, los cuales fueron difundidos por el *pick up* (Muñoz, 2002; Botero, Ochoa, Pardo, 2010), emprendieron para este momento un sistema único de importación de un tipo de música que no hace parte del ‘*mainstream*’ del mercado, un sistema que con el tiempo iría a tener nuevos desarrollos.

La carrera de los dueños de picós por atraer, mantener y aumentar su público en los bailes de música importada no se hizo esperar. Gracias a esto, el picó se afianza en el espacio geográfico de la Costa Caribe colombiana, acercándose a la cotidianidad de los habitantes de los sectores populares, quienes disfrutan, viven y actúan (c.f. Small, 1999)³⁸ el picó. Con el tiempo, el proceso de afiliación e identificación con éste particular medio y

³⁸ Small afirma: “Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales. (...) Pero no hay música si nadie está actuando; tocando o cantando. Y cuando hablo de actuar no sólo me refiero a un acontecimiento público y formal. Me refiero a cualquier acontecimiento donde alguien canta o toca, sea para sí mismo o para un pequeño grupo de familia o amigos, o para un público de miles. Entonces, me parece evidente que el punto para empezar a pensar sobre el significado de la música no son las obras musicales sino la acción de actuar (...) si algo es claro sobre el actuar es que es acción, es algo que hace la gente. Se lo puede llamar un encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados no verbales. Todos los asistentes, oyentes y músicos, están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación” (Small, 1999: 6).

su dinámica por parte de los jóvenes de las clases bajas y medias bajas³⁹ empieza su dinámica de consolidación (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 101).

Del naciente sistema de importación de discos por contrabando al que nos referimos antes y la marcada filiación e identificación de parte de los asistentes a los bailes, surge uno de los elementos centrales del fenómeno que se va reproducir y a incrementar sin cesar hasta la actualidad: la cultura de circulación del *exclusivo*.

La competencia del *pick up* creó rivalidades entre los dueños por sobresalir con temas musicales *exclusivos* que se promocionaban a través de placas sonoras (Muñoz, 2002: 25). El *exclusivo* se va caracterizar principalmente por ser una canción única que otorga un prestigio y estatus al picó sobre los otros rivales que no poseen aquel tema de vanguardia popular, el cual acapara la atención de la comunidad juvenil haciéndolos fieles seguidores. Se configura un enfrentamiento simbólico entre estas máquinas que define en buena parte la dinámica picotera a través de la cultura del *exclusivo*.

Para los años 80, los cambios y transformaciones del picó marcan notablemente este fenómeno. En esta década se consolida el *exclusivo* como elemento de estatus, prestigio y posicionamiento de las máquinas de sonido, pero con la diferencia de que se fijaría particularmente en la música africana comercial. A raíz de la comercialización nacional legal de la salsa y la “cercanía” de la música antillana, tanto dueños de picós como comerciantes de discos van a poner sus ojos preferiblemente en las grabaciones africanas.

³⁹ Este proceso se da diferente en la ciudad de Barranquilla, en el que se da tanto en amplios sectores juveniles de las clases medias como en los estratos más pobres.



Caja” de discos exclusivos picó “El Guajiro” Fotografía Deborah Paccini Hernández (Altahona, 2012).



(Cintas magnetofónicas exclusivas del Picó “El Rojo” Barranquilla. Fotografía Altahona (2012).

A pesar de que en un principio, durante la década de los 70, se habían importado los primeros discos africanos señalados anteriormente, es en la década de los años 80 en el que se afianza y se dispersa la música africana en la mayoría de los bailes semanales de picós. Ritmos cosmopolitas de África subsahariana como el *soukus congolés* y el *mbganga* surafricano (Contreras, 2008) se popularizan en los bailes barriales de Cartagena y Barranquilla ganando una destacada acogida por la gente.

Los propietarios de picós, a pesar de que conservaron parte de su repertorio salsero y antillano, vieron en la música africana una “mina”, especializando el sistema de encomiendas que había comenzado años anteriores. La manera de operar consistía en que los dueños de picós encargaban o compraban discos de éxitos comerciales de música africana⁴⁰ a comerciantes locales que viajaban a las Antillas francófonas y anglófonas, a los Estados Unidos, a las metrópolis europeas, e incluso a la misma África a conseguir estos LPs (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Los Djs raspaban el sello del disco y ocultaban la carátula para que no lo pudieran encontrar los demás picós. Los nombres originales de las canciones eran cambiados por semejanzas onomatopéyicas en español, lo que conservaba la dinámica de exclusividad. (Contreras, 2004). El *bloguero* y coleccionista barranquillero Fabián Altahona nos describe cómo era este ocultamiento:

⁴⁰ Término con el que se reconoce a la música africana que llegó a Cartagena en los años setentas.

En el pasado se usaba la exclusividad, o sea las personas que viajaban generalmente traían una sola copia o traían 2, o máximo tres copias de un solo disco. Habían propietarios de picó que querían tener el disco exclusivo compraban las tres copias o compraban una sola copia, o el vendedor nada mas vendía las 3 copias para 3 picó determinados, esos 3 picó se encargaban de no prestar el disco, de no piratearlo para mantenerlo exclusivo. Anteriormente los picó por su exclusividad se daban el lujo de ser contratados; en otras palabras, cada picó tenía su exclusivo y cuando la gente quería escuchar ese exclusivo se tenían que dar el lujo de contratar ese determinado picó. Por ejemplo el pi one tenía un disco exclusivo y el Solista tenía un disco diferente exclusivo si el oyente o la persona o el bailaror quería escuchar ese determinado disco tenía que contratar al pi one o al Solista para poder escuchar los discos. Únicamente el picó se daba el lujo de sonar ese disco y la exclusividad se mantenía en esa época, porque el sello o la etiqueta del disco la raspaba el disyóquey raspaba la etiqueta del disco para que los demás dueños de picó o los demás disyóquey no vieran el sello y no vieran la referencia del disco, el cantante o el artista o el nombre del disco, para que no pudieran conseguirlo. Únicamente, se tenían que conformar con escucharlo, era difícil conseguirlo, la caratula o la portada del disco la rompían o la botaban o la escondían para la competencia que existía entre los diferentes picó⁴¹

Este proceso marca el comienzo, a finales de los 70 e inicios de los 80, de la manufactura de copias piratas de discos africanos por parte de productores locales, quienes además, por otra parte, inician el apoyo de artistas en proyectos musicales enfocados primordialmente en “covers”



Discos “exclusivos”. Fotografía de Deborah Paccini Hernández. (Altahona, 2012).

idénticos a la música africana que tanto renombre habían ganando para ese momento (Contreras,

2003). Esto promueve la aparición de los primeros músicos y cantantes locales quienes comienzan a participar de producciones musicales y de escenas nacientes, configuradas en buena parte por el Festival de Música del Caribe - principal vitrina abierta a las músicas africanas y caribeñas (Cunin, 2005:187)- Al respecto Contreras afirma:

En el campo de las orquestas con un nivel de formación musical más formal y clásica, vale destacar el proceso que se gesta en el colegio INEM de Cartagena, en la primera mitad de los años 80, de donde emerge un semillero de agrupaciones que incorporando instrumentos y sonidos del otro Caribe, van amalgamando sonidos del *soca*, el *zouk* y otros ritmos del Caribe no hispanoparlante, y que van a servir para definir un sonido y un género conocido como son caribeño: Los Inéditos (*La fiesta*), Víctor del Real, Los Hijos del Sol, Juan Carlos

⁴¹ Entrevista inédita realizada a Fabián Altahona dentro de la investigación. “Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia” de Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo 2010.

Coronel (*A que no adivina*) y Nando Pérez (*Zambaen Palenque*), entre otros; proceso y momento reforzado con el primer Festival de Música del Caribe, en 1982, y que permite a estos artistas, entrar en contacto directo con un Bopol Mansiamina, Justin Cassel (Arrow), Gesner Henry, Jean Claude Sylvain y Claude (Contreras, 2003:38).

Por su parte, con la fiebre de la música africana hacía finales de los 80, el picó continúa su marcada proliferación en los sectores más pobres de la ciudad de Cartagena. La acentuada polarización espacial de la ciudad en términos del nivel económico de la población, sitúa a la fiesta de picó y a la emergencia de la música de origen antillano y africano, entre el sector de bajos ingresos con altos índices de informalidad (Cunin, 2003).

En la década de 1990, la estructura de negocio picotero toma más fuerza con la aparición del “Rey de Rocha”, una de las máquinas con mayor reconocimiento en la actualidad en toda la Costa Caribe colombiana. “El Rey” re-inventa la forma de circulación de discos y de negocio que se venía dando en las dos décadas anteriores. Entre propietarios de la máquinas y algunos productores independientes, dejan atrás la idea de buscar en mercados lejanos éxitos discográficos comerciales de música africana y dan paso a los intentos de producción de sus propios discos y sus propias grabaciones de “covers” de música africana (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Es de esta manera que los dueños de las máquinas de sonido, ingresan al negocio de discos actuando como productores. El picó comienza a producir su propia música, canción por canción, financiando todos los pasos de producción y circulación de las mismas. La innovadora forma de circulación que tenía el “Rey de Rocha” mantenía la idea del *exclusivo* como prestigio y posicionamiento del picó, pero con la diferencia de que ahora el mismo los auto-producía. Con esto, “El Rey” iniciaba su camino de posicionamiento como el principal picó de la ciudad de Cartagena. Cunin (2003) explica este periodo:

Los modos de producción y difusión habituales es lo que genera la aparición de un sistema basado en la innovación, la informalidad y la movilidad, adaptado a las obligaciones del mercado local. Los cantantes sólo registran unas canciones, los arreglistas (guitarristas, ingenieros de sonido) componen la música, la duración de vida de un CD no supera un mes, el picó se desplaza de un barrio a otro (Cunin, 2003:182).

Paralelamente a esta producción de canciones, se desarrolla en la década del 90 el complejo tecnológico de presentaciones, entretenimiento y realización de fiestas picoterías. El aumento del número de seguidores de estas formas de rumba es cada vez mayor. En la escena picotera los Djs tendrían una exitosa incursión dejando de lado el simple rol de

operarios de tocadiscos y tomando el papel de estrellas populares con carisma que ganan rápidamente un alto reconocimiento barrial (Birembaum, 2006; Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Con la autoproducción y circulación de música de champeta criolla, por un lado, y el posicionamiento del complejo tecnológico como espectáculo, por el otro, se reestructura así en esta década la distribución de las ganancias: el picó gana con sus funciones y los artistas ganan con conciertos, presentaciones y con los rendimientos de SAYCO-ACINPRO⁴² derivados de las emisoras radiales. (Botero, Ochoa, Pardo, 2010:103) Con la entrada de la champeta criolla, los picós se fraccionan en tres tipos principales. Al manejar su propio repertorio, el “Rey de Rocha” se aleja de aquellas máquinas de las décadas que en los setentas y ochentas se especializaron en la salsa, la antillana y la africana. Lo



Afiches promocionales de fiestas picoteras “Rey de Rocha” (Foto Omar Romero).

anterior desencadena la separación de picós salseros y aquellos caracterizados por tocar champeta criolla conocidos como picós de champeta. La masa de seguidores juveniles de éstos últimos, se distingue de los veteranos clientes de los picós salseros. La escena se configuró entonces de la siguiente manera:

El “Rey de Rocha” apeló a un público más juvenil y se arriesgó con temas de champeta criolla producidos para ellos, grabados en Colombia con cantantes locales, mientras que “El Conde”, como el resto de picós, se aferraba a su colección de acetatos exclusivos, generalmente de “música africana”, algunos de ellos de varios años. Esto generó una división comercial entre tipos de picós. La fórmula que desarrolló el “Rey de Rocha” fue mucho menos creativa pero más expedita para llegar al gusto del público: música africana calcada por músicos locales. Así lograron una inmediata recepción del público (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 89).

⁴² La organización Sayco – Acinpro es una entidad sin ánimo de lucro dedicada a recaudar los derechos generados por la explotación comercial de la música en los establecimientos abiertos al público en todo el territorio colombiano. Su gestión está basada en la legislación que regula los derechos de autor en el país y en cumplimiento del mandato conferido por la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia SAYCO y la Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos ACINPRO, en sus calidades de sociedades de gestión colectiva. Ver <http://www.saycoacinpro.org.co/quienessomos.php>

Consolidación del fenómeno-proceso

Espacio y música en el picó-champeta

En la actualidad el picó se consolida a lo largo y ancho de la Costa Caribe colombiana como una escena musical, entendida ésta como un mundo socialmente construido en el que varios actores e instituciones (músicos, miembros de la audiencia, instituciones oficiales y privadas, salas de teatro y críticos y medios de comunicación) interactúan de maneras complejas y cambiantes (Matsue, 2009). Los picós son simultáneamente un actor performativo y empresarial, en detrimento de cantantes, compositores, o de empresarios externos; él es generador propio de los componentes de su escena. Desde la estética visual, los símbolos, los aspectos tecnológicos



Picó "El Guajiro". Foto Omar Romero (2010).

y las características propias de las prácticas festivas, hasta el circuito de circulación, promoción y difusión, serán creación jalónada por el picó. Por tal razón, es que entenderemos distintas características de la escena picotera como parte de un todo, de un proceso complejo e indivisible llamado el picó-champeta. Cada componente se articula entre sí con el otro, generando un tejido compacto que se auto sostiene y se auto alimenta.

Su separación y distinción del circuito comercial-legal es central para comprender el fenómeno acá descrito. La afición a sus músicas, combinada con una mezcla de tecnologías de circulación y reproducción (Yúdice, 2007), crea canales propios de difusión y de venta, materializados en lugares como el mercado de Bazurto en Cartagena o los mismos bailes picoteros semanales. Como Chun lo explica, la concreción del tipo de industria producida a partir de la tecnología empleada y de las tensiones de su producción simbólica, determinan las diferencias cruciales entre distintos tipos de música popular, que no atañen

necesariamente a imaginarios regionales o globales sino que son producto de los comportamientos que hay dentro de la escena local.

La materialidad en la cual las músicas populares están siempre ligadas, da lugar a flujos cosmopolitas, temporalidades políticas e industrias estéticas que no son traducibles como significantes arbitrarios de un regionalismo o globalidad universal (Chun, 2004:6)⁴³



Mercado de Bazaruto: centro de circulación de productos propios del picó. Carteles de promoción fiestas picoteras. (Fotos Omar Romero).

Como veremos, estas características en el proceso picó-champeta son únicas, y aunque retomadas y reconfiguradas a partir de procesos musicales (económicos, políticos, culturales, tecnológicos) provenientes de esferas internacionales o locales, han resultado en un fenómeno muy diferenciado de otras músicas populares en la Costa y en el resto del país, pero también muy diferenciado de fenómenos análogos en otros lugares del gran Caribe y del África y de la escena internacional de las músicas dance electrónicas (tecno, trance, *drum and bass*, etc.)

Como se propuso antes, la actualidad del picó puede ser entendida bajo los conceptos que propone Kiwan (2001) de “networks” (redes) y de “hubs” (nodos). La metáfora tomada

⁴³ Cultural inflections and political and economic distinctions such as these within Asia enable us to claim that the materiality in which pop music is always embedded gives rise to cosmopolitan flows, political temporalities, and aesthetic industries that are not translatable as arbitrary signifiers of a unified regionalism or universal globality.

de los circuitos electrónicos que propone ella, en la que cada “hub” (humanos, espaciales, institucionales y accidentales) posee propiedades específicas, explica en parte los procesos cruciales que se dan en el picó-champeta.

Como veremos, el picó se vislumbra como un nodo genérico del que se desprende una red desde la cual se conectan desde personas, espacios, imaginarios hasta elementos materiales. Por ejemplo, una de las máquinas más representativas en la actualidad, “El “Rey de Rocha””, hace las veces de nodo predominante, central, al que se articula además de una producción y circulación de champeta criolla masiva, una serie de presentaciones en “plazas”, músicos que trabajan para él y grandes grupos de seguidores. Dentro de la escena, también existen individuos nodos que enlazan distintos aspectos tan disimiles que puede encarnar circuitos comerciales legales, ilegales, o elementos del activismo y la gestión cultural. De igual manera, nodos espaciales como el mercado de la ciudad de Cartagena, Bazurto, o los barrios suroccidentales de la ciudad, hacen parte de este modelo en red que pretendemos describir.

Comencemos con la música. En la actualidad, el proceso socio musical descrito se distingue sonoramente de otras espacialidades, discotecas, bares y clubes sociales por la oferta que éstos ofrecen a diario. Su distinción también radica en que el picó es un espacio-proceso que produce y conserva su propia fanaticada, la cual asiste masivamente a los toques o bailes que se realizan. Máquinas como el “Rey de Rocha” en Cartagena o el “Escorpión” en Barranquilla, poseen una amplia y extensa masa de seguidores muchas veces por encima del resto de los circuitos comerciales.



Fiesta de picó Santa Marta (Foto Nicolás Castro).

A su vez, lo tecnológico, integrado por la radio, los discos, los circuitos de conciertos y las discotecas, se distancia tanto en las formas de uso como en las máquinas en sí. Los modelos de ejecución musical en vivo son una muestra de esta diferencia. En un evento picotero las canciones de champeta criolla y danzal están atravesadas por unos elementos esenciales para

la fiesta: el *despeluque* y el *perreo*. Estos pasajes de la canción son acentuados por el DJ y

el ‘pianista’ (baterista digital) durante la presentación en vivo, sobresaliendo los efectos musicales digitales cuya principal característica es no parecerse en nada de un concierto común y corriente o una fiesta en un bar cualquiera. De ahí que en la actualidad el picó sea un espacio único y diferenciado de fiesta y baile.

Productor de su propia música y de su entorno de circulación

La figura del “Rey de Rocha” es clave para comprender el circuito de producción en la escena cartagenera. Esta máquina, construye y financia su propia música, independiente del mercado predominante constituido por las multinacionales disqueras, las emisoras radiales y la divulgación en otros medios de comunicación. Sin importar que suceda en ese mercado comercial, “El Rey” y sus componentes se mantienen, son autosuficientes a pesar de que por momentos transpasen los límites de esa industria comercial-legal.

Vayamos atrás en el tiempo para comprender esto. Los primeros pasos de la importación por contrabando de los temas afroantillanos, tratando de adelantarse a su entrada comercial formal en el mercado local, diferenciaron al picó de otros espacios musicales. La *salsa*, el calipso, el compás haitiano y la música *jíbara* puertorriqueña (Muñoz, 2002; Contreras, 2008; Botero, Ochoa, Pardo, 2010), eran músicas que estaban por fuera del circuito comercial/legal, el cual no ofrecía ninguno de estos éxitos picoteros.

Gracias a esto, el arraigo que alcanzaron los eventos de estas máquinas en el espacio social barrial, caracterizados por un sonido y una infraestructura propia, lo alejaron de las dinámicas y prácticas que había en otros lugares como los salones de baile o discotecas en los que la músicaailable costeña era protagonista. En paralelo, en los circuitos comerciales de los años 50 y 60 en los que el picó no participaba, la música costeña se organizaba, por una parte, a partir de una visible presencia de orquestas de músicaailable (Wade, 2002) descendientes de los formatos de “bandas de jazz” famosas en la década de 1920⁴⁴ y de las “*big bands*” de corte cubano de los 30 y 40. Por otra parte, con la aparición

⁴⁴ Según Enrique Muñoz (2007) en 1923 se funda en Cartagena la Jazz Band de Pacho Lourduy. El mismo año en Arjona, Bolívar la banda Nuevo Horizonte es fundada por Francisco Tomás. En 1925 el boyacense Luís Felipe Sosa crea la

en el mercado musical desde finales de los sesentas de los conjuntos de acordeón, algunos con adiciones instrumentales en su formato, la industria comercial se copó de estas músicas surgidas en la región norte colombiana⁴⁵.

Las orquestas tendrían un auge importante para esta época, pero no incidirán intensamente en la dinámica picotera que tomaba fuerza en los barrios populares. Esta diferenciación se mantendrá con mayor fuerza años más tarde con la importante aparición de la música africana, presente con mayor fuerza en los 80, lo que marca el camino para que los sistemas de sonido se especialicen y acrecenten su colecciones de acetatos africanos *exclusivos*. Lo anterior, determina la existencia de un nicho de música diferente a la disponible en el circuito comercial.

Pese a ésto, la diferenciación de esta forma de fiesta con los circuitos musicales comerciales, no va ser simplemente cuestión de músicas, trascendiendo así a consolidarse cómo un espacio-proceso que produce y mantiene *su propia masa de seguidores* por fuera del industria comercial predominante. El desarrollo de la cultura del *exclusivo* que nombramos antes, determinará en definitiva la creación de su propio público, distinto al de los salones de baile y discotecas. Como vimos antes, el espacio en el que confluían los jóvenes de las clases medias-bajas y bajas, quienes se identificaban con las máquinas de sonido incondicionalmente, van a ser los barrios populares de las ciudades de Cartagena y Barranquilla (Muñoz, 2003; Contreras, 2008; Botero, Ochoa, Pardo, 2010). La importación de discos que estaban por fuera del mercado legal tenía como objetivo preservar los seguidores que habían ganado éstas con las músicas importadas.

Contreras (2008) explica: "...sin duda, el picó ha sido capaz de crear una farándula propia, en donde el hombre se funde y se confunde con la máquina de sonido, donde el

Barranquilla Jazz Band, que da lugar a la Atlántico Jazz Band y a la Orquesta Sosa. Ésta última pasa a ser la orquesta de planta radial Emisora Atlántico Jazz Band. A mediados de los 30 las orquestas más notables eran la Fuentes y la No. 1 de José Pianjetta y desde 1938 la Orquesta Tropical de Lucho Bermúdez (Muñoz, 2007).

⁴⁵ Para tener un panorama de la conformación de la industria musical colombiana en la década de los 30 y los 40 ver Santamaria "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX" En: Argentina. 2005. *Evento: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM-LA*

humano y la máquina, por separado o integrados, tienen un público...” (Contreras, 2008: 131). Vemos como en el espacio en el que transcurre a diario la música y baile picotero, se configuran redes de personas seguidoras de picós que comparten significados, afectos y gustos que se inscriben en dinámicas de lugar (Swiss et al, 1998 citado por Pardo, 2009: 334), disparejas en sus significaciones de los espacios y lugares comerciales.

Madrid (2008) resalta el papel que cumplen los fans en la definición e identidad de la escena. Para él, el performance de los fans determina substancialmente los significados que representan la escena en distintas escalas. En este sentido, cada participante de los eventos, su ropa, los atuendos referentes, su manera de bailar e interactuar con los otros bailadores, el orgullo del acontecimiento local como propio, son fundamentales en la definición de la escena picotera.

Con la aparición de grupos y artistas a mediados de los ochentas, aparecen nuevos espacios musicales diferentes al baile picotero, vislumbrando un inicio de cambio. Los grupos criollos *Anne Swing* de Viviano Torres, *Kaine Sound Band* de Justo Valdéz, *Katrina* de Abelardo Carbonó, *Taimani* de Rafael Chávez y Luís Torres y *Kussima* de Rafael Chávez y Hernán Hernández, empiezan a lanzar producciones originales siguiendo de cerca los estilos africanos del momento (Muñoz, 2002, Martínez, 2003; Abril & Soto, 2004, Contreras, 2008, Botero, Ochoa, Pardo, 2010).



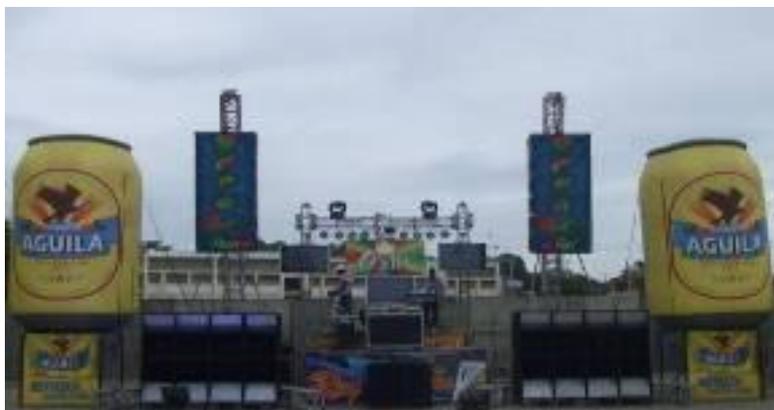
Organización Musical Rey de Rocha: Empresa picotera. (Foto Omar Romero).

En los 90, con el surgimiento de un mercado local y nacional para discos de champeta criolla, producidos independientemente, la distinción musical deja de hacerse con los discos que llegaron de contrabando, y pasa a suscitarse por la producción propia de los materiales discográficos. Es decir, el picó tenía para ese momento bajo su control la capacidad y la habilidad de producir su propio producto musical que los distinguía del circuito comercial. Así, ya no dependía de nadie más sino de sí mismo para distanciarse de la música que se presentaban en otros espacios.

Para ese momento, Yamiro Marín produce y William Simancas del grupo *Kussima* hace los arreglos musicales, inventando la producción total local de champeta criolla. Cantantes como Elio Boom, Cándido Pérez, Monsieur Bogaloo, Luís Towers y Álvaro el Bárbaro participan de esta fórmula, cuya mayor fuerza se vería representada años más tarde cuando los dueños del “Rey de Rocha” la adoptarían, llegando a vender importantes cantidades de discos (Abril & Soto, 2004, Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Es en ese momento en que el picó se perfila como productor de su circuito comercial/musical, de su estética, de sus usos tecnológicos, y de su muchedumbre de seguidores.

Los acercamientos de la industria discográfica no se hicieron esperar. Entre 2000 y 2002 Sony hace firmar contratos exclusivos a “El Afinadito”, “Mr. Black” y “El Sayayin”. Después de un tiempo los artistas se pelean con la disquera y José Quessep, uno de los principales arreglistas y productores de sellos independientes, demanda a la Sony alegando irregularidades en la transferencia de los derechos de las canciones usadas en la primera producción de la compañía de origen japonés (Abril & Soto, 2004). A esto se suma la entrada de la piratería de CDs, terminando así la industria rentable discográfica de la champeta.

Es entonces cuando el “Rey de Rocha” se consolida aun más como una entidad musical multifacética desde distintos ángulos empresariales. A partir de 2002, “El Rey” se aboca a la producción de canciones individuales para probarlas en vivo hasta lograr la consolidación de *exclusivos* en la escena local. Ante los contratos de exclusividad que habían firmado con la Sony, los cantantes jóvenes más promisorios, “El Rey” y Yamiro Marín, recurren de nuevo a las viejas estrellas como Viviano Torres y Luís Tower. Los otros picós siguieron esa tendencia que hoy en día está generalizada; cada máquina produce sus propias canciones para “tantear” en vivo la consolidación de *exclusivos* (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).



Picó "Rey de Rocha" (Fotografía Maria Alejandra Sanz).

Por otra parte, el uso particular de lo tecnológico crea –tanto en los discos como en las presentaciones en vivo– unas estéticas sonoras únicas. El picó se define a partir de una acústica-electrónica, desarrollada a partir de una infraestructura técnica que surge dentro de la cultura popular domesticada históricamente por círculos de aprendizaje informal sobre electrónica y reproducción de sonido por parte de técnicos, artesanos y mecánicos (Contreras, 2004).

El carácter tecnológico y su importancia en los cambios experimentados en la región del Caribe durante finales del siglo XX e inicios del XXI son explicados por Best (2009) en su propuesta metodológica para aproximarse en su estudio a las músicas anglocaribeñas contemporáneas. Su aporte proporciona claves para comprender la importancia de la tecnología en fenómenos como el que nos atañe en esta tesis. Para él, es fundamental comprender la cultura del Caribe en un contexto en que las nuevas tecnologías determinan los fenómenos socio-musicales.

La creciente presencia y el poder de la tecnología de punta señalan el camino para la crítica cultural en el futuro. Así que en este libro, realizo lo que llamo “*multi tracks Reading*”, ofreciendo un camino a seguir [...] por lo tanto, este libro pretende dar una mayor presencia de lo normal a las cuestiones técnicas, especialmente las relativas a la canción y la construcción del sonido [...] Las cuestiones de accesos a la tecnología, la brecha digital, la privacidad, y la propiedad intelectual ahora son fundamentales para las discusiones que tratan de formular una comprensión de la cultura del Caribe en el contexto de las nuevas tecnologías de este tipo (Best, 2009:4-6)⁴⁶

⁴⁶ The growing presence and power of leading-edge technology points the way towards future cultural criticism. So in this book, I perform what I call “multi-track readings”, offering it as one path to follow (...) This book therefore seeks to give a greater-than-usual presence to more technical issues, especially those relating to song and sound construction [...]

En la medida en que la tecnología es base fundamental del proceso de construcción y producción de los productos culturales de estas máquinas, incluidas las presentaciones en vivo, toma importancia una mirada al fenómeno picó-champeta a través de la propuesta de Best: el concepto de “multi-track”. Éste, es consciente del papel de la tecnología interrogando los procesos de producción, de-trazado y des-mezcla del producto cultural (Best, 2009:6). Es más, su mirada “multifocal”, dispone de un aparato conceptual para comprender las redes y nodos del picó-champeta, tema del que hablaremos más adelante.

Desde el surgimiento del proceso socio musical acá descrito hacía los años 40s hasta la actualidad, estas máquinas sonoras han estado influenciadas por una marcada innovación tecnológica. Ésta, se ha desarrollado sobre la base del incremento de la potencia de la amplificación durante el evento festivo y más recientemente en la edición digital. Incluso, su configuración se distancia del complejo espacial tecnológico del circuito comercial legal como radio, discos, red de conciertos, discotecas, etc.

Vemos cómo, a mediados de la década de los ochentas la música del Caribe anglófono comenzó a basarse primordialmente en el impulso tecnológico. El soca, el dance hall, y el ragga son grabados y cada vez más confiados a cajas o máquinas de ritmos, sintetizadores, secuenciadores y pistas múltiples (Best, 2009:7)⁴⁷, molde que se va replicar tanto en los bailes que cada vez poseían mayor popularidad a lo largo y ancho de la Costa Caribe colombiana, como en las fiestas populares actuales. Éstas promueven el uso práctico de consolas y máquinas que efectúan Djs, bateristas e ingenieros de sonido, para ambientar fiestas con músicas que mantengan una sonoridad propia de estos sistemas de sonido.

Dentro de los negocios picoteros, la música con un volumen amplificado (hecho en el que el ingeniero de sonido cumple un papel central), y la transformación que el DJ hace de estos productos usando aparatos electrónicos para añadir efectos (Birenbaum, 2005),

Questions of access to technology, the digital divide, privacy and intellectual property are now central to discussions that seek to formulate an understanding of Caribbean cultura in the context of new technologies of this kind. (Best, 2009:4-6)

⁴⁷ In the mid-1980s, Caribbean music began to be predominantly technology based and technology driven. Soca, dancehall and ragga as recorded texts increasingly relied on drum machines, synthesizers, sequencers, samplers and multi-track layering (Best, 2009:7).

configuran un uso de la tecnología notablemente disímil con el manejo técnico-sonoro que puede llegar hacerse durante un concierto común. Si comparamos, por ejemplo, el evento de artistas locales presentado en la plaza de la Aduana para el III Festival de Música de Champeta en 2010 (escena que analizaremos en detalle más adelante) con un evento picotero semanal, se evidencia un manejo tecnológico del sonido totalmente diferente. En la plaza de la Aduana, el énfasis en los bajos es inferior y se procura una ecualización más “balanceada”, en el que los sonidos medios tengan una mayor ganancia.

Por el contrario, el picó es todo estruendo. Con unos bajos y altos potentes y unos medios casi que imperceptibles al oído, nace lo que en la escena local cartagenera se conoce como *meke*: una vibración característica que se genera en el cuerpo por la marcada amplificación del sistema de sonido. Éste es la fiel muestra de ese proceso tecnológico diferenciador del picó con otros espacios. Además de que adquiere un nombre propio, hace de este tipo de fiesta un ambiente único, irrepetible. Los bailadores asisten a ella buscando el impacto de la onda sonora producida por los potentes bajos de los parlantes modificados por técnicos-eléctricos locales. El cuerpo de los asistentes recibe literalmente el “golpe” de frecuencia de sonido baja generada por el vigor de las máquinas de sonido.

La música, además de ser una reproducción comunitaria (verbigracia, en los rituales) y medio de intercambio, también es un fenómeno que se experimenta en el cuerpo, que nos lo mueve, y que, al hacerlo, pulsa las cuerdas de nuestros deseos, miedos y ansiedades más íntimos, construyendo complejos imaginarios...(Yúdice, 2007:32)

Entrar a un baile picotero, es recibir unos decibeles de más, que comúnmente gente como la de Bogotá u otras regiones del país, no estamos acostumbrados a recibir. Una música aguda, con unos bajos “sobresaturados” que retumban directamente en el cuerpo. Esta es la sensación que se experimenta. Entrar al picó además de tener un impacto corporal es ensordecedor; casi que no se logra escuchar a quien esté al lado, pues el poder en volumen que tienen estas máquinas impide que la gente pueda comunicarse fácilmente entre ellas. Es común que entre los dueños de picós se diga que los problemas auditivos que tienen algunos de ellos, se debe a las altas descargas de volumen que han recibido en su trayectoria junto a estas máquina, la cual puede sobrepasar fácilmente los 25 o 30 años.



Piano Casio KZ 5 usado para efectos picoterios (Foto descargada de: http://m.matrixsynth.com/2011_05_17_archive.html Visitada el 10/10/11.



Batería digital usada para efectos picoterios. Foto Omar Romero (2010).

Pero no es sólo el *meke* el elemento tecnológico que reporta unos efectos corporales concretos. Como se esbozó antes, tanto la consola de sonido manejada por el Dj, como la batería digital y el piano KZ 5 operados por el ‘pianista’, se convierten en los medios tecnológicos que el picó hace uso para separarse de otras espacialidades. El clímax del *despeluque* y el *perreo*⁴⁸, aquellas fases características del espacio-proceso picó presentes en el evento festivo en vivo y en las grabaciones de discos, son posibles gracias a ese complejo tecnológico descrito antes. Las respuestas corporales de los asistentes a estas partes de la canción son mediadas por las concepciones culturales, siendo estos los puntos de la fiesta con mayor euforia. Tanto Djs, bateristas y el público asistente al evento picotero semanal, ven en el *perreo* y el *despeluque* un elemento esencial y único del fenómeno picó que integra la dinámica festiva, barrial y tecnológica con las configuraciones corporales afectivas y narrativas.

Noraldo Iriarte (“Chawala”), Manuel Acuña, Arturo Pava y Wilson Muñoz (“Sonwill”), algunos de los Djs picoterios cartageneros y barranquilleros con un gran reconocimiento en el universo picotero, explican la importancia y el impacto que generan en los seguidores, estas secciones musicales de la champeta. Según “Chawala”:

Bueno yo pienso que algunas de las canciones, lo que es la champeta sin el efecto de la batería, sin él, no es champeta para que la gente se emocione porque no es cuando uno está calentando el picó que lo está calentando el disco se escucha normal porque no tiene perreo, después ya viene el pianista que es el que le pone como dice, una sopa de

⁴⁸ El “despeluque” es la sección de la canción en el que salen parte de los instrumentos manteniendo la voz y el énfasis rítmico de la batería. Esta parte tiene un estribillo que la gente se aprende con facilidad. El “Perreo”, refiere a los efectos sonoros que son tocados en vivo por el baterista sobre la canción.

*pescado, una sopa de costilla debe tener una “magui” para que le de sabor, yo estoy animando, viene el sobrino, toca la batería y cualquiera*⁴⁹.

Manuel Acuña afirma que

*Perreo, perreo ahora lo sonidos, ahora se usan muchos sonidos modernos que se busca es darle alegría al disco. De hecho yo te puedo mostrar una canción cualquiera, la escucha en su originalidad y la oyes normal, pero cuando se le meten esos efectos, se le añaden esos efectos modernos la canción cambia, se siente más alegría al disco que es lo que se está usando. A mucha gente no le gusta porque dice que...no suena original, y mucha gente que le gusta el disco original. Pero los pelaos hoy en día le gusta es el perreo y eso es lo que les gusta, el disco alegre, que es lo que se usa para darle más alegría al disco*⁵⁰

A su vez, Rey Arturo opina que

*Perreo es algo que ha, que ha vuelto como que algo esencial en el mundo de las verbenas [...] Ya hoy en día no, hoy en día el perreo se ha convertido en algo adicional, porque ya la gente le gusta eso. Ha sonado tanto que ya eso es como que un agrado para al bailar. Entonces uno se encarga de, primero el perreo de invitar a la gente a entrar. Ya llega un momento dado se suspende la animación y es cuando entra el Dj y el segundo Dj a programar música variada y poner a bailar a la gente*⁵¹.

Mientras que Sonwill sostiene que

*“El despeluque es la parte de la canción donde por lo regular le quitan el bajo, la canción viene como en una armonía, viene cantando entonces cuando llega el despeluque, quitan el bajo de la canción y queda solo en la percusión e s que ya, es lo que se le llama el despeluque [le dicen despeluque] porque es el pedacito donde la gente se despeluca. Aquí en Cartagena hay una costumbre de los bailadores de champeta que no te bailan la canción, bueno ya ahora más o menos ya lo hacen, pero hubo un tiempo cuando se lo inventó el nombre del despeluque era por eso, el disco Salía y no bailaban, osea no agarraban a la pareja hasta que no llegara el pedacito ese. Se quedaban solo tomando la cerveza, sirviendo el trago y cuando llegaba el pedacito, viene el despeluque era que, entonces por eso fue que se le inventó así, el despeluque. Cuando iban a picá y todo, dos bailarines esperaban que llegara el pedacito ese para poder. Ya el disyóquey como sabia, una competencia, uno pone el disco del despeluque, no lo pone desde el comienzo, se pone ya cuando va a llegar el despeluque*⁵².

⁴⁹ Entrevistas inéditas con Chawala, Dj del picó “El Rey de Rocha”, con Manuel Acuña, Dj del picó “El Joby”, con “Rey Arturo”, animador del picó “El Scorpion”, y con “Son Will”, Dj del picó “El Imperio” dentro de la investigación. “Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia” realizado por Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo 2010.

En vivo, durante una presentación, el DJ maniobra, transforma y mezcla sonidos de canciones simultáneamente con *echoes, reverbs y delays*⁵³, acompañados de saludos y *cobas* (Birembaum, 2005). La mayoría del diseño y el uso de estas tecnologías en las estéticas musicales picoterías contrastan con aquellos del complejo espacial tecnológico comercial.

Pero el componente tecnológico, como se dijo antes, no sólo atraviesa las presentaciones en vivo de estas máquinas. Éste también define la escena de la champeta como una industria de baja escala gracias a la facilidad del acceso a aparatos técnicos utilizados en casa para la grabación. Según Bennett y Peterson (2004), existen muchas escenas que son generadas por industrias musicales de pequeña escala diferentes de la industria de las multinacionales musicales. Esta se edifica como una industria de apoyo, en gran parte dominada por pequeños colectivos, fans convertidos en empresarios y trabajo voluntario (Bennett & Peterson, 2002:5). La posibilidad de realizar la producción musical por sí mismo y desde el hogar, en estudios caseros de grabación (*Do-It-Yourself DIY*), termina siendo determinante para la diferenciación del modelo corporativo dominante de la industria. “La revolución digital de la década de 1980 y su impacto sobre el proceso de grabación facilitó el rápido desarrollo de la industria musical del DIY (Bennett & Peterson, 2004:5)⁵⁴

En este proceso, la revolución digital ha facilitado el surgimiento de tales escenas de baja escala, pues el proceso tecnológico se ha hecho asequible al nivel de quien tenga un computador. El picó de *Dansal*, es el principal exponente de esta dinámica DIY, pues hace toda su producción musical en casa de Deber, su DJ estrella. Allí, en su habitación, él dispone de equipos tecnológicos como computadores de mesa, monitores, interfaces de audio, software de grabación, módulos de pre amplificación, micrófonos, condensadores

⁵³ Cada efecto posee una caracterización técnica específica que modifica el sonido según el efecto que se use. El hecho es una especie de resonancia del sonido similar a un eco. El delay, como lo dice su traducción al español, retrasa el sonido generando repeticiones de este según las modificaciones y la intensidad expuestas por el Dj desde su cabina. El reverb es un efecto digital usado para emular las ondas de sonido generadas en espacios que varían en tamaño.

⁵⁴ “The 1980s digital revolution and its impact upon the nature of the recording process facilitated the rapid development of this DIY music industry”. (Bennet & Peterson, 2004:5)

eléctricos, teclado MIDI, entre otros, para realizar toda su producción musical (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). De igual manera, existen pequeños estudios de grabación que cuentan con herramientas suficientes para poder hacer las producciones champetúas.

Artistas, escenarios y mercancías

Dentro del proceso de consolidación del fenómeno picó en la Costa Caribe colombiana, se vislumbra, a finales de la década de 1980, otra de sus características a resaltar. La aparición de los primeros cantantes locales como producto de la estrategia que emplearon entre dueños de estos sistemas de sonidos y comerciantes, para subsanar el agotamiento que presentaba



DJ Deber desde su habitación que sirve como estudio de producción y grabación musical. (Foto Omar Romero).

el sistema de encomiendas de discos de contrabando. Es así como en los 90, los productores del “Rey de Rocha” emprenden la financiación de grabaciones de artistas locales (Martínez, 2003, Abril & Soto, 2004).

En este contexto, aparecen nuevos cantantes bajo el propio circuito productivo de capital simbólico, capital musical y capital monetario del picó. Estos hechos configuran, de un lado, los primeros pasos para el surgimiento de lo que conocemos ahora como champeta criolla, y del otro, el ingreso al circuito comercial de éstas máquinas de sonido con una característica principal: son pocos los cantantes locales que logran salir de él. Los cantantes incursionan en la grabación de los éxitos o *exclusivos* de canciones que permiten a dueños de picós y productores asociados, participar en el mercado discográfico con un éxito arrollador (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Como es claro, de esta relación quien más se beneficiará serán los dueños de estas máquinas, pues logran someter a los cantantes a quedar anclados a la red del negocio picotero sin posibilidad de salida.

El picó, al pasar de *adquirir* a *crear* un producto discográfico publicitario de sí mismo, construye una relación particular con los cantantes. Éstos hacen parte fundamental de la cadena de producción, ya que sin ellos los *exclusivos* musicales que promocionan estas súper máquinas en la ciudad, no podrían salir a la luz pública en los bailes semanales. La expedita dinámica de consumo de *exclusivos* reactiva la aparición de cantantes de barrio, quienes buscan ser grabados o producidos por los picós. Entre más exclusivos produzcan, mayor será el número de cantantes locales que estarán ávidos de promoción. Por ejemplo, el “Rey de Rocha”, único picó con capacidad para producir cada vez más y más *exclusivos*, graba constantemente con varios artistas. Esta empresa de música y entretenimiento, lanza de una a cuatro nuevas canciones por semana (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 95). Los lanzamientos muestran la cantidad de artistas que pueden incursionar gracias a la constante demanda de temas existentes para grabar. Aun así, a pesar de lo masivo que puede llegar a ser la oferta de canciones, quien determina la relación picó/cantantes es lo que el circuito del negocio picotero dictamine. Son pocos los artistas que logran salir de la red picotera al circuito comercial. En muchos casos, su opción radica en ingresar al circuito picotero como única opción para grabar, en muchos casos gratis, como medio de promoción de su carrera musical.

Ya señalamos antes como el picó-champeta consolida una cultura performática diferenciada de “rumbear” y “bailar”, en la que el público asistente a los bailes tendrá un papel definitivo. Como Madrid (2008) lo muestra en su análisis al *Nor Tech*, aunque los músicos y productores enfatizan el proceso intelectual (fusión de tradición y tecnología digital) de la producción musical, el baile y el performance del público son parte fundamental para la significación de la escena.

Los discursos que se enfocan en la producción como la principal práctica significativa en *Nor Tech*, hace caso omiso a la importancia del consumo, especialmente a través del baile y el cuerpo en movimiento, y por lo tanto pasar por alto las estrechas relaciones entre la música, los aficionados que la adoptan y una amplia variedad de escenas clandestinas de música dance [...] Tal posición ignora la puesta en escena y la actuación del *Nor Tech* como aspectos fundamentales en la negociación de la identidad de la escena⁵⁵

⁵⁵ “Discourses that focus on production as the main signifying practice in Nor-tec disregard the importance of consumption, especially through dance and the moving body, and therefore overlook the close relationships among the music, the fans who embrace it, and a wide variety of international underground dance music scenes. Such a position

En este sentido, cabe resaltar como el público asistente a los bailes picoteros son parte activa de la negociación de la escena champetúa pues despliegan una puesta en escena propia, única y diferente.

Sin embargo, es entre todos los actores de la escena que construyen la especificidad de los que es el picó-champeta. El sistema de sonido, los Djs, los bateristas/pianistas, los seguidores, los pintores, los artistas populares, los técnicos eléctricos, etc., negocian sus puestas en escena en cada evento picotero. En los súper picós, por ejemplo, el DJ recibe una especial atención desde su llegada al lugar. Al mismo tiempo, “el juego” de luces y láseres, el humo, los tres o cinco pantallas (dependiendo del espacio donde se toque), los coloridos dibujos plasmados en las cabinas de sonido, hacen de este tipo de “rumba” una manera de fiesta muy peculiar, con aspectos exclusivos que sólo se producen allí. La estética del “perreo” y el “despeluque” también contribuyen a la definición de la identidad de la escena. La performance es realizada por Djs, bateristas/pianistas, y es acogida por los “bailadores”, en quienes a su vez suscita una respuesta performática específica en determinadas secciones de las canciones (Madrid, 2008).

Vemos como hasta este punto hemos repasado la consolidación del fenómeno picó-champeta, desde su nacimiento hasta la actualidad, entendido como una escena local distinta que posee un público exclusivo, mediado por unas características musicales, estéticas, tecnológicas, de circulación y de difusión propias. Él mismo produce sus componentes, crea una red lo suficientemente sólida como para distinguirse de otras escenas y otros circuitos. Peterson & Bennett sostienen en este sentido que,

Una escena local es [entendida] como una actividad social que se lleva a cabo en un espacio delimitado y sobre un lapso específico de tiempo en el cual los grupos de productores, músicos y aficionados se dan cuenta de sus gustos musicales comunes, distinguiéndose colectivamente ellos mismos de los otros, mediante el uso de signos musicales y culturales a menudo apropiados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados en formas que vienen a representar la escena local. La actividad central que nos interesa aquí, por supuesto, se centra en un estilo particular de música, pero [también] en cómo las escenas musicales envuelven característicamente otros elementos de estilos de vida. Estos suelen incluir un

ignores the staging and the performance of Nor-tec as fundamental aspects in negotiating the identity of the scene” (Madrid, 2008:148).

estilo propio de baile, un rango particular de drogas psicoactivas, estilos de vestimenta, la política y similares (Peterson & Bennett, 2004:8)⁵⁶.

El fenómeno picó-champeta se consolida como un circuito autónomo socio-económico y socio-musical. En la escena local, los espacios, las músicas, la infraestructura tecnológica, el evento del baile *per se* y las estéticas sonoras y visuales propias, forman los límites del fenómeno picó-champeta con respecto a otros circuitos. A lo largo de su historia, este proceso socio-musical se convierte en productor de su propio entorno, el cual, a comienzos de los 90s llegará incluso a posicionar sus canales de circulación. Posee además su propia masa de seguidores, de música (*exclusivos*), de cantantes, de transformaciones al sonido (el “*perreo*” y “el *despeluque*”) y de modos técnicos de “cuadrar” el sonido en las presentaciones que configuran una sensación corporal única que sólo se siente al estar frente a los *bañles*.

La detallada historia que reseñamos antes para mostrar la consolidación del fenómeno, habla también de las interrelaciones entre lo local y lo global experimentadas a lo largo de la trayectoria de estas máquinas en la Costa. El éxito de la champeta y del picó en Cartagena, se inscribe en una larga y compleja historia de idas y vueltas entre América, África y Europa, que difumina el espacio que se conoce como Caribe haciendo sus contornos borrosos (Cunin, 2005:177). El picó-champeta responde a lo que Peterson & Bennett (2004) llaman una *escena translocal*: una escena conformada por el contacto y la conexión entre escenas locales en lugares distantes que interactúan entre ellas con intercambios de grabaciones, discos, imágenes, etc.

Las importaciones de música consumida masivamente en sectores populares cartageneros, responden al vínculo entre las innovaciones localizadas y la corriente

⁵⁶ “...a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but such music scenes characteristically involve other diverse lifestyle elements as well. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dress, politics, and the like. (Bennet & Peterson 8)

disponible a nivel mundial (Bennett & Paterson, 2004). En el potpurri de componentes picoteros que se interrelacionan y retroalimentan entre sí para ensamblarse como uno sólo, se observa la creación local por parte de grupos subculturales en interacción con los estilos de la supercultura global (Slobin, 1992). El picó-champeta se conecta con circuitos globales, construyendo una apropiación de lo global por lo local (Cunin, 2005: 180), situación que sigue reproduciéndose sin cesar en la actualidad.

Por otra parte, estos sistemas de sonido, a la vez que es la unidad industrial de la música de champeta, es también espacio performtativo y emocional de Djs y público, tal cual se señaló arriba. Las múltiples y polimorfos conexiones semióticas (estéticas, expresivas) de la champeta están ancladas en el proceso heterogéneo de movimientos de esta música como mercancía, en sus instancias de producción, circulación y consumo. La champeta, en este sentido, responde a lo que Chun (2004) considera sobre las músicas populares en general:

La contextualización de las músicas populares y su distribución como una mercancía conforme a las normas técnicas, los acuerdos jurídicos e internacionales de la industria y los regímenes simbólicos, dan surgimiento a la extra-territorialización de las fronteras del Estado que entra en tensión con las políticas de ubicación que asisten las diversas formas de expresión musical⁵⁷(Chun, 2004:2).

Además, el circuito industrial propio y complejo, se vislumbra también la tensión que tiene el picó-champeta con la industria comercial, debido en gran parte a la amplia distinción que tienen cada uno de sus componentes con el circuito comercial. Las dinámicas picoterías están relacionadas con la piratería, situación que no es controlada por el Estado ni por dicha industria musical. Lo anterior no significa que no conviva en los múltiples espacios en los que se mueve el Estado y la industria (Larkin, 2002). Éste, como se verá más adelante, transita como una estructura que permanece entre los distintos espacios donde aparece, a pesar de diferenciarse de estos y a pesar de desarrollar en la escena local mecanismos propios de supervivencia, permanencia y propagación.

⁵⁷ The situatedness of popular music and its distribution as a commodity form according to technical standards, international legal and industry agreements, and symbolic regimes give rise to the extra-territorialisation of state borders that comes into tension with the politics of location that attend the various forms of musical expression.

Cómo las músicas populares descritas por Chun, la champeta tiene un detallado proceso de movilidad, tema central en esta tesis. Ésta, se sitúan dentro de industrias locales y nacionales, culturas materiales y prácticas laborales (Chun, 2004). El picó produce su música: la champeta. Los muchos productos discográficos que salen de allí transitan en el circuito de la industria local y nacional, beneficiando laboralmente distintas personas partícipes de esa cadena de producción y difusión. A pesar de su naturaleza móvil al igual que la mayoría de las músicas populares, no implica que la champeta, inscrita inevitablemente en el fenómeno picó-champeta, deje de ser un fenómeno localizado. Ésta es una música popular incrustada en las prácticas socio-políticas, en los sistemas culturales, en las realidades institucionales (Chun, 2004:2), así como dentro de las operaciones del estado, de la cultura mercantil y de sus propias industrias (Chun, 2004:3). Su movimiento como mercancía en sus instancias de producción, circulación y consumo, se inscribe en una unidad industrial, que al mismo tiempo genera distintos espacios performativos y emocionales.

Acción, espacio, significado y sentimiento.

Se ha repasado el surgimiento de estas máquinas de sonido y su consolidación en la geografía de la Costa Caribe colombiana, entendido como un fenómeno-proceso diferenciado de otros circuitos. No obstante, para los términos de este trabajo no será suficiente marcar este proceso de distinción del picó como una industria que surge y se consolida en oposición a lo establecido. El picó-champeta, como será explicado a continuación, ha configurado otras localizaciones de su escena, tomando diferentes matices en las prácticas y las narrativas, pero mantenido siempre sus características centrales (música, seguidores, fiesta, estética etc.), o por lo menos, parte de éstas.

Es preciso entonces detenernos a revisar la ampliación del fenómeno en distintos espacios. A partir del concepto de Raimond Williams (1977), *estructura de sentir*, podremos comprender esta ampliación de la que hablamos. Su mirada facilita entender el tono, la pulsión o el latido de una época del Caribe colombiano en que se ha convertido el

picó-champeta, cuyo epicentro material son los barrios populares de las ciudades de Barranquilla y Cartagena. Como los señala Williams, las *estructuras del sentir* son lo social atravesando lo individual y subjetivo, con más fuerza en la conciencia práctica. El picó champeta se impone entonces como parte de ciertas conductas sociales incorporadas por los individuos en sus prácticas cotidianas (Williams, 1977). Al estar inmiscuido entre las grietas de las trayectorias de vida de los habitantes de esta región, éste puede ser entendido precisamente como una *estructura de sentir* pero que, como lo iremos viendo, tiende a ampliarse a otros espacios gracias a la capacidad móvil de uno de sus componentes: la champeta.

Los procesos de la economía global van hacerse presentes en el mundo de la vida cotidiana (Dürschmidt, 2000), a través de estas máquinas de sonido, siendo éstos una de las ampliaciones más evidentes del fenómeno. La desvinculación y el re-anclaje de las personas suscitan una desterritorialización, una movilidad, un flujo, los cuales -según Appadurai (1992) y Lash y Urry (1994)- son la fuerza central detrás del surgimiento de una economía cultural global. Para vislumbrar mejor esto, el concepto de “*milieu*” (Dürschmidt, 2000) surgido de los aportes que ha hecho la fenomenología, juega un papel central en la comprensión de los procesos de anclaje y re anclaje que se dan en la desterritorialización mencionada. El *milieu*, propone conceptualizar estos dos procesos complementarios generados por la globalización, en la vida diaria de las personas, y así percibir las marcas de esta movilidad.

Los antecedentes del concepto, según Dürschmidt, datan de los trabajos de Max Scheler en el contexto de la antropología fenomenológica alemana, y en la categoría “situación biográfica” de Shütz. De igual manera, Goffman con el “*Umwelt*” y la teoría de Cassirer de “*espacio simbólico*”, hicieron aportes en el sentido análogo del concepto aquí propuesto. El *milieu*, según Dürschmidt,

“se define como una configuración relativamente estable de la acción y el sentido en que el individuo mantiene activamente un título distintivo de la familiaridad, la competencia y la normalidad, sobre la base de la continuidad y coherencia de la disposición personal, habitual y rutinaria y se experimenta como una sensación de situacionalidad. (cf. Grathoff 1989: 344, 434). (Dürschmidt 2000: 19)

En ese orden de ideas, el “*milieu*” es un mundo ligado a la experiencia fenomenológica donde los individuos están habitualmente “en contacto”. Es el valor individual relacionado con la disposición hacia al mundo, y como tal, proporciona un “filtro” o un “alfabeto” por medio del cual el mundo es percibido y ordenado para la intervención práctica (Dürschmidt, 2000: 19).

Vemos entonces cómo en la actualidad, el impacto que tiene el picó en la vida diaria de los jóvenes de clases populares es evidente, a tal punto que podríamos decir que el fenómeno socio-musical al que nos referimos puede llegar a ser entendido como el “*milieu*” de distintas generaciones costeñas. A pesar de su señalamiento y de su discriminación en términos sociales y raciales por parte de las autoridades locales y la clase élite dominante cartagenera y costeña en general, éste se mantiene y se reproduce con fuerza en la cotidianidad de ciudades como Cartagena y Barranquilla, y poblados cercanos. Incluso, su ímpetu se refleja en las nuevas escenas ampliadas que lo acogen, de tal manera que el picó-champeta conserva el “centro gravitacional” alrededor del cual giran las construcciones de las nuevas escenas. Aparece entonces el picó como una *estructura de sentir* multisituada –argumento central de esta tesis- cuyos componentes señalados hasta este punto, logran ampliarse concatenados los unos con los otros, sin tener la suficiente fuerza centrífuga para mantenerse enlazados por sí solos.

Las alianzas afectivas (Grossberg, 1984 citado por Straw, 1991) que se tienen entre los múltiples componentes del proceso socio-musical descrito, están inmersas dentro de unas prácticas más orgánicas basadas en sus circunstancias locales, que conectan igual con otras más globales. Al intentar despegar y ampliarse algunos de sus componentes lo consiguen, sin perder la alianza afectiva de la que hacen parte y de la que no pueden desprender con facilidad.

El “*milieu*”, ahora entendido como un fenómeno ampliado y extendido a nuevos espacios, da luces para entender de mejor manera lo que sucede con nuestro fenómeno. En la medida en que éste tiene como referencia al individuo, quien está en una disposición constante de movilidad, de creación y preservación de relaciones, la ampliación del “*milieu*” será inevitable. Más aún con la utilización de las nuevas tecnologías de medios de comunicación, tal cual lo afirma Dürschmidt (2000):

Los ambientes se extienden en un sentido claro geográfico a través de la movilidad individual y la utilización de medios globales de comunicación. Se extienden en el sentido de incorporar y familiarizar nuevas tecnologías e instalaciones estandarizadas como medio de conectar fragmentos distantes del territorio de uno mismo⁵⁸

Sin embargo, a pesar de la connotación individualista con la que lo trabaja Dürschmidt el concepto, el “milieu” puede ser heurísticamente extendido a colectivos y grupos de personas. De esa forma, tendríamos un concepto operativo para categorías relacionadas como la de *estructura de sentir o estructura de sentimiento* de Williams (1977). El fenómeno picó-champeta, por tanto, además de estar inscrito en la vida diaria de las personas se amplía a nuevos grupos en distintos espacios. Las nuevas tecnologías de la comunicación hacen posible que el fenómeno, entendido como un “milieu”, dependa cada vez menos de un lugar determinado y se extienda a lo largo de un espacio más amplio, extenso:

Los milieux se ubican en el espacio más que en un lugar en concreto [...] Esto quiere decir que los milieux extendidos no sólo trascienden los límites de lugares específicos, sino que se sitúan en el espacio mediante la plena integración (geográfica) de lugares distantes dentro de una situación biográfica determinada⁵⁹

Pero la movilidad de las personas y las nuevas tecnologías de la comunicación no son las únicas causas de ampliación del picó-champeta. La reconstrucción anterior del nacimiento y consolidación del fenómeno nos muestra cómo, uno de los elementos centrales de la enmarañada red que intentamos describir, hace las veces de vehículo que extiende el fenómeno de su localidad y lo amplía a otros espacios. La champeta, tal cual se señaló líneas arriba, es una música popular que está imbuida en indistintas prácticas socio-políticas, sistemas culturales, realidades institucionales, operaciones del estado, la cultura de la mercancía y sus propias industrias (Chun, 2004:3). El despliegue de este género

⁵⁸ The implications outlined could then be summarized in the notion of an extended milieu. Milieux become extended in a plain geographical sense through individual mobility and the use of global means of communication. They extend in the sense of incorporating and familiarizing new technologies and standardized facilities as means of connecting distant fragments of the territory of the self. (Dürschmidt, 2000: 22)

⁵⁹ "Milieux inhabit space rather than just places (...) This means that extended milieux not only transcend the surroundings of specific locales, but that they inhabit space by meaningfully integrating (geographically) distant places into a biografical situation" (Dürschmidt 1997: 66 y 70).

dentro del panorama reconocido como la economía política (sistema económico del mercado y político del estado y las instituciones) en la sociedad contemporánea, se da en diferentes tipos de escenarios, espacios, lugares y formas, tal cual sucede con otras músicas populares mundiales. Appadurai (1996) llama a estos espacios etnopaisajes, tecnopaisajes, paisajes de los medios de comunicación, ideopaisajes o fiananzapaisajes. (Chun, 2004:2)⁶⁰

El despliegue de las distintas facetas del producto musical que articula (produce) el picó, se da en diferentes tipos de paisajes. Se modula en la competencia por predominancia en el mercado, se encarna en unos sujetos etnizados o racializados (escena institucional), se expresa en las imágenes mediatizadas (y mediadas, cfr. Martín Barbero, 1987), se despliega en un complejo ensamblaje tecnológico o se estructura (o desestructura) en la confrontación de distintos y contradictorios discursos.

En ese orden de ideas, sólo mirando los múltiples espacios o paisajes a donde se amplía el fenómeno y las distintas dimensiones que la reciente tecnología genera en las prácticas musicales, podremos conocer la escena “picotera” en su complejidad. Pero no sólo entendida como un proceso local sino como un producto de indistintos flujos. Tal como lo hace Best en su análisis de la música del Caribe, es preciso analizar las múltiples manifestaciones y esferas donde ésta se manifiesta. En su libro, él se centra en mirar las músicas caribeñas a través de los fenómenos de las comunicaciones tales como la radio, la televisión, el disco compacto y el internet, mirada por cierto paradigmática en esta tesis.

Aunque muchos de los análisis académicos de escenas se centran restringidamente en las personas y grupos que producen la música, y así como algunos otros lo amplían un tanto más a productores y consumidores, hay quienes como Spring (2004), al estudiar la escena *rave* en el área de Detroit, incluyen nuevos aspectos del contexto económico, político e institucional fundamentales en el surgimiento y el entendimiento de la escena:

Mientras que la música jugó un papel vital en el establecimiento de una atmosfera racional y general, un complejo subyacente de redes sociales que incluía dinero, poder y estatus, fue esencial para que la escena *rave* emergiera. Así, mientras la música es fundamental para la

⁶⁰“One of the central tasks of this collection of essays is to demonstrate how forms of cultural capital engendered by production, circulation and transformations of pop music in Asia are differentiated across what Arjun Appadurai (1996) terms ‘ethnoscapes’, ‘mediascapes’, ‘technoscapes’, ‘financescapes’ and ‘ideoscapes’” (Chun, 2004: 2).

escena, el enfoque aquí se mantendrá en los elementos que soportan el aparato, que en combinación entre ellos permitió la aparición de la escena. Para establecer este contexto, me centro en un particular entorno urbano, los actores relacionados con la construcción de la escena rave, y la estructura socio-política que proporcionó el capital y la cobertura política⁶¹

En este sentido, va ser importante centrar la atención en el carácter multidimensional del picó champeta, para así dar cuenta de su ampliación y también de la conservación de su estructura base. Kiwan et al. Exaltan la metodología de Rice sobre etnografía musical multidimensional pero centrada concretamente en el sujeto:

Sugerir que las identidades de los músicos se construyen a través de múltiples discursos que a la vez están compuesto por los registros en función del contexto de la narración [...] Rice, para hacer frente a problemas similares desde el punto de vista de un etnomusicólogo promueve una "etnografía musical centrada en el sujeto" como una forma de crear "coherencia narrativa". (Kiwan, 2001:3)

Esa metodología, aunque centrada en el sujeto, también provee una ruta para explorar etnografías de grupos y de actores dentro de los procesos y dinámicas socio-musicales, proporcionando nuevos enfoques. La propuesta de Rice plantea 3 ejes centrales: espacial, temporal y metafórico:

Mi propuesta responde al creciente entendimiento de que nuestras experiencias y nuestros temas ya no se incluyen dentro de las culturas locales aisladas o incluso dentro de los Estados-nación, sino que son y han sido formadas por la economía regional, de área, colonial y global, la política, las relaciones sociales y la imágenes (Rice, 2003: 160)⁶².

⁶¹ While the music played a vital role in establishing an overall atmosphere and rationale, an underlying complex of social networks that involved money, power, and status was essential for the rave scene to emerge. So while music is central to the scene, the focus here will remain on the elements of the supporting apparatus that in combination allowed the scene to flourish. To establish this context, I focus on the particular urban setting, the actors associated with building the rave scene, and the sociopolitical structure that provided capital and political cover. (Spring, en Bennet & Peterson, 2004: 49) (*11)

⁶² My proposal responds to the growing understanding that our and our subjects experiences are no longer contained within local, isolated cultures or even within nation-states but are and have been shaped by regional, areal, colonial, and global economics, politics, social relations, and images. (Rice 160)

Su aporte, incluye un acercamiento a la interpretación del espacio entendido a través del sentido de la distancia o la extensión. Algunos acercamientos a esta concepción son reseñadas por Rice (2003):

Appadurai (1996:146) piensa que la forma del espacio en el mundo moderno es fundamentalmente fractal, no euclidiana, y que por tanto necesita ser explicada por algo parecido a la teoría del caos. Asimismo, los geógrafos hablan de espacio en sí mismo como fundamentalmente dimensional: como real y percibido, como extraordinario y de comportamiento, como ideal y material, como un contenedor o una red o rejilla (Curry 1996:3). Edward Soja (1989:149) habla de la nodalidad de la vida social, la agrupación socio temporal o la aglomeración de actividades entorno a centros o nodos de identificación geográfica. Aquí, él tiene en mente un conjunto de "locales" anudados, que proporciona herramientas o ajustes de interacción... estos ajustes pueden ser una habitación en una casa, una esquina de la calle, el taller de una fábrica, una prisión, un asilo, un hospital, un barrio/pueblo/ciudad/región Los locales se anidan en muchas escalas diferentes y esta jerarquía de varios niveles de locales es reconocible como construcción social y como una parte vital del ser-en-el-mundo⁶³

El esquema de Rice, proporciona elementos para ubicar las diferentes dimensiones - espaciales, temporales y metafóricas- del proceso picó-champeta. Las conexiones y articulaciones de instancias como la de las fiestas de picó, los estudios de grabación, la radio, el internet, los videos, los CDs, DVDs, los festivales institucionalizados; todos tienen sentido en cuanto se ubican en la perspectiva histórica y en referencia a los distintos discursos sobre la champeta (metáforas).

Antes de seguir describiendo la multidimensionalidad del picó-champeta, es importante resaltar que en la escena champetúa que nos atañe, no es pertinente trazar líneas entre escenas y miembros. Como lo indican Peterson & Bennett (2004), algunas personas pueden

⁶³ "At least three ways of viewing space, in the sense of distance or expanse, have been proposed recently. Appadurai (1996:46), for example, thinks the shape of space in the modern world is "fundamentally fractal," not Euclidean, and therefore needs to be explained by something close to chaos theory. Second, geographers speak of space itself as fundamentally multidimensional: as real and perceived, as phenomenal and behavioral, as ideal and material, as container or network or grid (Curry 1996:3). Third, Edward Soja (1989:149) speaks of the "the nodality of social life, the socio-temporal clustering or agglomeration of activities around identifiable geographical centers or nodes." Here he has in mind a set of nested "locales" that "provide settings of interaction ... These settings may be a room in a house, a street corner, the shop floor of a factory, a prison, an asylum, a hospital, a definable neighbourhood/town/city/region, the territorially demarcated area occupied by nation-states, indeed the occupied earth as a whole. Locales are nested at many different scales and this multilayered hierarchy of locales is recognizable both as social construct and a vital part of being-in-the-world"(148-49). Rice, 2003: 160).

llegar a estar más involucrados en una escena que otras, a la vez que el constante flujo y reflujo temporal puede ir modificando las situaciones en diferentes grados de la escena, tal y como sucede con el fenómeno picó.

Nuestra compleja red articulada por nodos, espacios lugares, se caracteriza por la extensión o ampliación, lo que indica la aparición de un paisaje glocal, marcado por el constante flujo, y compuesto por zonas glocalizadas de familiaridad, competencia práctica, y situacionalidad simbólica. (Dürschmidt, 2000: 174). La posibilidad de ampliar los “*mileux*” como el picó-champeta, y sus apegos a socio-esferas no-localizadas, implica un nuevo “juego libre” entre los mundos que coexisten a nivel local (Dürschmidt, 2000).

Desde mediados de los años 40, con la entrada de los primeros aparatos de sonido para animar bailes domésticos y públicos (Muñoz 2007:200), la actividad festivaailable que surge alrededor de estos se configura una escena en la que el picó se integra a una comunidad amplia de escucha y baile en la ciudades costeñas. El crecimiento de la comunidad de escucha y baile es proporcional al proceso de popularización de los sistemas de sonido.

La manera en que las prácticas musicales dentro de una escena se atan a los procesos de cambio histórico que ocurren dentro de un marco cultural internacional más grande, establece una base importante en la forma en que esas prácticas se instauran dentro de la escena en un ámbito local (Straw, 1991). La aparición determinante del picó como espacio musical por excelencia, va a configurar desde un principio la conexión de las comunidades locales que asisten a los bailes con escenas cosmopolitas de música comercial global, reflejo de esta ampliación. El comienzo de los 60, representado por la especialización que tenían los picós de traer de contrabando grabaciones comerciales que abundaban y circulaban en el mercado global, marca en éste la ampliación de los vínculos de parte de la comunidad local a escenas musicales cosmopolitas.

Con la entrada y la vigorización de la música africana traída por los comerciantes locales durante los años 70 y 80, la “libre circulación” de música global se hace cada vez más constante. Esto se enmarca en los que Dürschmidt (2000) explica sobre la ampliación de los “*mileux*” (picós) y sus apegos a las socio-esferas no-localizadas, pues ya para esta

época, el nuevo “juego libre” entre los mundos que coexisten a nivel local, en las fiesta picoterías, es evidente. Para los dueños, Djs y público de los picós, la música internacional preferida eran los ritmos del Caribe francófono como el *meringue* y el *kompas* haitiano, el *zouk* martiniquense, y ritmos de África como el *highlife* y el *juju* y el *fuji* nigeriano, el *soukus* congolés y la *mbqanga* de Suráfrica (Muñoz, 2002, Contreras, 2003, Martínez, 2003, Contreras, 2008, Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Estas músicas son resultado de una interconexión de tendencias locales y transformaciones cíclicas con la industria musical internacional (c.f. Peterson & Bennett, 2004). La escena cartagenera puede ser analizada de manera análoga a como Novak (2008) aborda en un estudio de caso los cafés japoneses para escuchar música conocidos como *kissa*. La manera como éstos se configuran como sitios translocales donde se articula la marginalidad de la recepción de la música popular japonesa, con la producción mundial de música, contribuye al desarrollo de las prácticas experimentales de escucha a través de grabaciones importadas que son re contextualizadas, renombradas y recreadas, proceso que presenta analogías con el desarrollo de la escena picó-champeta.

Las músicas urbanas, en esencia, se constituyen en una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación en los modos de producir, transmitir y producir música, puntos importantes en nuestra mirada. Para Francisco Cruces (2004):

La “música urbana” incluye la difusión generalizada y translocal de esas mismas imágenes en un circuito amplio (como las noches flamencas de Barcelona). En esta medida, lo “urbano” funciona como escaparate de lo que ocurre fuera de la ciudad misma, dentro de horizontes regionales, nacionales o supranacionales. O como una red que integra culturalmente un sistema de ciudades, más allá de cualquier entorno netamente definido. Esa red es hoy día extremadamente difusa y la categoría de “música urbana” un auténtico cajón de sastre donde, para el caso madrileño por ejemplo, conviven el *soukus* africano, el neoclasicismo zarzuelero municipal, los Cuarenta Principales, las tribus de punkis, las majas y majos de Lavapiés, los moteros y neo hippies de Malasaña, las danzas goyescas, la ruta del bakalao, la cultura rosa en la plaza de Chueca, los gitanos de cabra y organito [...]Lo específicamente urbano no parecería entonces ser la generación de sentidos locales sino, precisamente, la ligazón transterritorial de dichos sentidos con un ámbito cultural mayor (regional, nacional o internacional) del que la ciudad funciona como centro y donde se

amalgaman y conviven una pluralidad de manifestaciones de corte cosmopolita (Cruces, 2004)⁶⁴.

Se establece entonces un paralelo con el comienzo incipiente de una restricción, diferenciado del resto del público costeño, por la afición a músicas africanas importadas. Esto puede ser visto como un proceso de ampliación-restricción que se va consolidar sin cesar hasta hoy.

El picó, al anclarse y popularizarse al interior de la geografía (Connell & Gibsom, 2003) barrial de las ciudades de Cartagena y Barranquilla como fenómeno masivo de consumo musical y diversión popular, dilata paulatinamente su cantidad de seguidores a estas formas de diversión quienes, por una parte, se convierten en consumidores de músicas africanas importadas, hecho que ratifica la ampliación musical de parte de la comunidad local a una escena cosmopolita, y por otra, se posicionan como un público único en el contexto regional, diferenciándose y restringiéndose del resto de público costeño. Esto, en términos del conjunto de la escena, no obsta para que individualmente los seguidores de la champeta puedan tener simultáneamente varias aficiones musicales y participen de diferentes escenas musicales.

Para 1982, la celebración anual del Festival de Música del Caribe (Bohórquez, 2002; Cunin, 2003), actualmente desaparecido, ocasiona para ese momento ciertas transformaciones en la escena local. Antonio Escobar y Francisco Onis, influenciados por el *world music* y la valorización del Caribe (Cunin, 2003), crean el citado Festival. La vigencia de la música africana y antillana tocada por los picós como música *exclusiva* para sus seguidores barriales, al conjugarse con la representación *pop*-cosmopolita de los artistas africanos y caribeños que venían a actuar en el festival, resulta en una peculiar reconfiguración de la escena picotera.

Ocurre aquí una dinámica particular dentro del mencionado proceso de ampliación – restricción del fenómeno. Por un lado, el contexto de clase baja y de predominancia

⁶⁴ En <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>. Consultado el 10 de agosto de 2011.

afrodescendiente, genera la estigmatización del picó-champeta por el estamento dominante, y por otro lado, la asociación con el *pop* internacional le abre caminos de legitimación ante el gusto de las clases medias y altas. Se da entonces otra faceta de la ampliación de la comunidad de seguidores y de artistas localizada en los picós barriales de las dos ciudades caribeñas a una escena cosmopolita.

Los artistas locales, como es común, difícilmente pueden escapar a otras influencias musicales por esta época. El extenso movimiento de las músicas africanas internacionales en los eventos picoteros semanales sirve de modelo para las presentaciones que comenzaban a tener los artistas locales en escenas tipo concierto como el mencionado Festival de Música del Caribe. Las primeras muestras de grupos, comienzan con la aparición del grupo de música y danza *Son Palenque*, creado en el poblado de Palenque de San Basilio en donde había una especial afición por los picós (Muñoz, 2002; Martínez, 2003, Contreras, 2008).

Las “muestras picoteras” en la escena cosmopolita del Festival comienzan a ser frecuentes. Por una parte, se presentan en tarima artistas africanos difundidos por la industria musical global como *Soukus Stars*, *Kanda Bongo Man*, *Bopol Mansiamina*, *M’Bilia Bell* y *Mahotella Queens* (Cunin, 2003), algunos de los cuales tenían a través de sus discos un recorrido y una recordación importante entre el público de los picós. Sus maneras de vestir, su puesta en escena, su formato musical, entre otros elementos, tendrán una recordación y un predominio en los artistas locales. Por otra parte, en la segunda y en la décima versión del Festival realizado en 1983 y 1991 respectivamente, suben al escenario grupos de artistas locales como el señalado antes *Son Palenque* (el cual es promocionado como muestra de “*nuestros cantos y danzas africanas*”) y el grupo musical Anne Swing, estructurados ya por la influencia de esos grupos africanos, lo que a la postre configuraría la ampliación de la comunidad local de artistas a un espacio cosmopolita.

Con el advenimiento del Festival de Música del Caribe aparece otra dimensión del fortalecimiento del movimiento de música champeta. Las muestras sonoras provenientes del Caribe entran a enriquecer a un vasto sector de Cartagena donde las prácticas musicales de las Antillas inician un proceso de aceptación por las comunidades negras de Cartagena y gran parte de la Costa Caribe (Muñoz, 2002: 25). El Festival responde entonces a la

creación de un marco de referencia por fuera de lo local para influir precisamente en la escena local, para mediar en su construcción. La ambición del festival es convertirse en la escena de la música africana y caribeña, y transformar la imagen negativa de la champeta para inscribirla dentro del fenómeno mundial digno de interés del público intelectual y universitario de todo el mundo (Cunin, 1998: 380).

La base internacional del *pop* caribeño anglófono & francófono y la música africana difundida por picós que pasaba a ser interpretada por artistas locales, encaja con el retoque de cosmopolitanismo que le querían otorgar desde el Festival a estas músicas que circulaban habitualmente en los sectores más pobres de “La Heroica”. Las agrupaciones musicales del momento crean sus músicas sin permanecer ajenas al flujo cultural y musical del ámbito local, regional y global. Construyen sus repertorios “domesticando” gran variedad de fuentes. Sobre esta dinámica de las bandas y grupos musicales, Slobin explica: “La gente atrae recursos disponibles, los reconfigura para cubrir necesidades actuales (bricolaje), reevalúa, y vuelve a empezar, construyendo una cultura día a día, siguiendo estrategias, adaptándose al cambio” (Slobin, 1992: 61).

Junto con el festival, las radios locales influyen en la aparición de una generación de cantantes y la familiarización del público local con las músicas africanas populares (Pacini, 1993: 103-104-105), las cuales, habían surgido en los años 40s bajo el modelo de las orquestas cubanas y luego, dos décadas después, habían virado a ser parte del *pop* juvenil internacional, producto de la revolución del *rock* y los instrumentos eléctricos, que más recientemente, a partir de los 80s se estaban re categorizando como *afro-pop* y como *world-music*. Eso fue precisamente lo que sorprendió inicialmente a Pacini, quien se encontró con que parte de las músicas que sectores de clases medias e intelectuales norteamericanos escuchaban como parte del *afro-pop*, eran en Cartagena escuchadas y bailadas entre los sectores más pobres.

El público del *world beat* en los Estados Unidos y Europa tiende a ser bien educado y cosmopolita desde un punto de vista cultural; en contraste, los negros de Cartagena incluyen a los sectores más pobres, los menos educados, los más marginales socialmente de la ciudad, lo que vuelve mucho más sorprendentes su conocimiento y su preferencia por la música *Afro beat* (Pacini Hernández, 1993a: 70 citado por Cunin, 2005).

El futuro en el presente en una escena: constante ampliación.

La naciente escena del picó de *dansal* (dance hall) es otro espacio más al que se amplía la estructura picó-champeta. Ésta, surge de las fiestas organizadas por la comunidad de sanandresanos que viven en Cartagena, popularizado por artistas como Junior Bombastik y Víctor Julio Sabalsa (Botero, Ochoa, Pardo; 2010). La dinámica de Djs es acogida por el picó representado por personajes como Deberson Ríos (“Dj Deber”), hijo del dueño del reconocido picó de champeta criolla “El Sabor Stereo”. Su apuesta, es lanzarse a experimentar y grabar desde su computador las pistas para su picó, *El Pasa pasa sound sistem*⁶⁵. Los constituyentes musicales son la champeta y las músicas jamaicanas como el *dance hall* y el *ragga maffing*⁶⁶.

Esta ampliación se define bajo las dinámicas contemporáneas de la tecnología. El estudio de Deber, compositor y productor principal de “*Dansal*” en Cartagena, está enmarcado en lo que comúnmente se conoce como la industria del DIY, nombrada anteriormente. En su habitación, gracias al empuje que facilitan la nuevas tecnologías, se ensamblan los productos musicales que servirán de insumo para los bailes semanales de su picó “*Pasa-Pasa*”. La posibilidad de ensamblar los productos musicales desde su casa, se asemeja a lo experimentado por un gran número de artistas en distintos lugares del mundo. Gilbert (1999), por ejemplo, describe el baile del *Orbital* de *Daft Punk*, quienes han hecho discos exitosos como “Chime” y “Homework”, usando secuenciadores, cuatro máquinas de casete, DAT o grabadoras baratas, en el dormitorio o en estudios caseros.

Como bien lo explica Yúdice,

...las nuevas tecnologías facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas “hazlo tú mismo” [*do it yourself* o DIY] y “cortar y pegar [*cut`n paste*] [...] en ambos casos, la nueva ética

⁶⁵ Este nombre viene de una fiesta popular creada en Kingston, Jamaica hacía el año 2003, en la que la música de Dance-Hall cumple un papel central. Entrevista Deverson Ríos.

⁶⁶ El dance hall y el ragga son tipos musicales derivados del reggae jamaicano desarrollado hacía los años 1960s. Estos ritmos comparten las características de reproducción de la champeta en un *sound system* con un Dj que además de programar y cantar las canciones que suenan, las modifica con sintetizadores electrónicos.

promueve la popularización y participación, evidente en el auge YouTube [...] este experimentalismo musical ha pegado el salto del profesionalismo a una producción musical ni *amateur* (en el sentido tradicional) ni necesariamente profesional, centrada en la descomposición, mezcla y recomposición musical como constatamos en el *sampling* y sobre todo los *mashups* y la música *tracker*⁶⁷ [...] esta nueva práctica busca una amplia diseminación, por lo general en las redes de un sinnúmero de sitios en Internet (Yúdice, 2007:27-28)

La estructura-proceso picó se amplía de esta forma a la música y a la escena del *dance hall*, creando a su paso un público juvenil diferenciado, similar a los sucedido años anteriores con las máquinas de los 60. Las edades de quienes incursionan en el circuito *picotero* de *dansal* (tanto artistas, Djs y cantantes como público asistente) oscilan entre los 15 y los 20 años de edad.

Los ancestros como argumento.

Por otra parte, rescatar la importancia del poblado de Palenque de San Basilio para el proceso picó-champeta, va ser central para su comprensión. Este corregimiento del municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, es reconocido por su declaración por la Unesco, como



Benkos Bioho. Plaza central San Basilio de Palenque (2012).

patrimonio cultural inmaterial de la humanidad; categoría otorgada por ser uno de los primeros palenques que aparecieron hacía el siglo XVI durante la colonia, por esclavos que huían de Cartagena. Además de ser el poblado del que salieron los primeros artistas que interpretaron los incipientes *covers* de música africana en grupos como *Son Palenque* y *Anne Swing*, San Basilio de Palenque se posiciona como un lugar histórico-esencial en la comprensión del fenómeno aquí descrito. Ubicado a tan sólo setenta kilómetros de

⁶⁷ Cita del autor: *Mashups*, expresión oriunda del criollo jamaiquino (*mas hit up*, o “majar y mezclar” en castellano), se refiere a una suerte de *collage* musical constituido de fragmentos tomados de otras canciones, por ejemplo el canto de Michael Jackson en “Billie Jean” sobre el fondo instrumental de “Riders in the Storm” de The Doors.

Cartagena, el reconocimiento que posee Palenque en el proceso picó se da en distintas instancias y sentidos. La notable afición por las músicas africanas propiciada por el picó “El Conde”, del que es dueño Francisco Majón, ha desarrollado una sólida relación afectiva con sus habitantes y una continua referencia del lugar de varias maneras.

“El Conde” es una de las máquinas de sonido que desde los años 70 se posicionó como una de las más grandes y famosas de la época en razón a sus distintos contactos internacionales para importar música exclusiva y a sus atributos tecnológicos para la amplificación (Botero, Ochoa, Pardo; 2010). Como lo relata Charles King, en la actividad picotera actual, “El Conde” no tiene la misma importancia en las generaciones jóvenes cartageneras pues están atadas al picó de champeta, pero sí entre los palenqueros y entre generaciones de cartageneros de mayor edad. De ésto, da fe uno de los toques que hizo este sistema de sonido en 2010 en el que, antes del ingreso al baile, se notaba una importante presencia de mujeres y hombres palenqueros de edad madura, a la vez que en la boleta de ingreso aparecía como organizadores de la fiesta a la comunidad palenquera (Sanz, 2010).

Barranquilla, por su parte, también experimentaba hacia los 80 esta afiliación entre picós y asistentes palenqueros.

...a mediados de la década del ochenta la junta *Los Amigos* residentes en los barrios La Manga y Nueva Colombia deciden construir una caseta permanente con el fin de que allí se congregaran todas aquellas personas de Palenque que llegaban a celebrar en cualquier época, sobre todo en los carnavales. Esta caseta fue llamada *Son Palenque* [...] Buena Esperanza, ese era un epicentro, ahí se recogía toda la gente que era palenquera y no palenquera: los Pinos se caracterizaba porque se encontraba una gran afluencia de palenqueros en ella [...] en el año 80 surge otra caseta similar en el barrio el Valle que se llamaba Los Patios y la última aquí en el barrio San Felipe llamada *Ripití-Ripitá* [...] en estas casetas se bailaba exclusivamente música africana y salsa, a poca dimensión el jíbaro; ese se bailaba mucho más en Cartagena” (Martínez 2003:74).

Por tanto, hablar del picó-champeta es referirse necesariamente a una comunidad de palenqueros que han participado activamente en el surgimiento y consolidación del fenómeno. Lo anterior, ha significado la aparición de múltiples registros discursivos alrededor de esta cercanía del fenómeno con Palenque. Su ampliación a instituciones estatales, académicos, gestores culturales e industria musical (nacional/internacional), se han apoyado en la causa palenquera para revalorizar lo *negro*. Autenticidad y mestizaje, tradición y modernidad, erotismo y resistencia política, coexisten tanto en la *world music*,

como en los sectores académicos y oficiales (Cunin, 2003; Birenbaum, 2006) para referirse a esta música popular producto del ensamblaje en red del proceso denominado en esta tesis como picó-champeta. La interacción de los distintos registros que los actores desarrollan invita la proximidad histórica del fenómeno con Palenque para mitificarlo y enaltecer la imagen de lo negro en la champeta.

En el contexto de las políticas neoliberales y del mundo globalizado, sobresalen entonces distintos frentes que hacen uso de nuevas estrategias para hacer circular la champeta. Los discursos que se producen, acuden frecuentemente a revalorizar la cercanía del fenómeno con el poblado de Palenque. Sus usos, en muchos momentos semejantes en cada frente, se enmarcan en un imaginario afroamericano globalizado del *world music*, pasando por las políticas culturales y el estatus academicista, hasta llegar al activismo cultural como el área directa de negociación y lucha. Incluso, éste corregimiento del municipio de Mahates sirve para comercializar artesanías en el centro histórico de Cartagena.



Negocio de artesanías en el centro histórico de Cartagena. Foto Omar Romero (2010).

Casos como el sello disquero independiente de Lucas Silva llamado *Palenque Records*, vislumbran esta tendencia actual. La marginación y resistencia de la champeta y la historia de palenque hacen parte de la estrategia de mercadeo de este sello disquero. Sus producciones son construidas a partir de aspectos locales como la raza, enlazados con elementos jalonados de la escena global. La fusión parisiense de música africana y

colombiana, como lo llama en su página de internet, describe el tipo de estrategias que utiliza su productora de discos. En su página, la disquera se denomina pionera de la música afrocolombiana, en el sentido en que son ellos quienes ofrecen por primera vez al público internacional los ritmos palenqueros y la música de los barrios marginales cartageneros tanto en discos como en filmes. Como cualquier otro gestor cultural, sólo que en el marco de la industria musical global, la disquera Palenque Records tiene como misión:

...salvaguardar el patrimonio cultural Afrocolombiano, y transmitirlo a las generaciones futuras. Los mejores músicos de nuestra tierra se encuentran en el olvido; es de vital importancia que su arte quede plasmado en una producción discográfica, pues estos ritmos y expresiones folclóricas son lo más valioso que tiene nuestra tierra⁶⁸.

Estos mismos usos, sólo que con un énfasis en la marginación racial y la esclavización de la población de donde proviene esta música, son retomados por una revista de la industria del *world music*, al referirse a la champeta. Esta:

[...] viene de un lugar legendario [marcado por] el sufrimiento infinito en el abismo de los barcos de esclavos y la rebelión de los insumisos que rompieron las cadenas de la crueldad”, la costa Caribe de Colombia es “una pequeña esquina de África”, “la champeta estalla, reemplaza a la salsa y al merengue y, al alba del tercer milenio, se convierte en la música N°1 en Colombia [...] África entero desembarcó detrás de los Negros Cimarrones para escribir el Nuevo testamento de la música afroamericana (*Vibration*, Hors Serie n° 4, marzo de 2002, citado en Cunin, 2003: 189).

Existe en estos relatos de la industria musical

[...] un régimen de valor que postula este erotismo como resistencia política [...] este régimen promociona la champeta como folclor auténtico y resistencia política de los pobres negros colombianos a raíz de su pobreza y supuesto afrocentrismo implícito [...] este mercado político-cultural valoriza lo contra-moderno, lo raizal y lo contra-hegemónico –aquí planteado como la resistencia y la contra-modernidad negras [...] por eso adhiere un mito de origen en que se destacan actores de San Basilio de Palenque, un factor importantísimo en la creación de la champeta” (Birenbaum, 2006: 204).

A su vez, las voces de la academia, se encaminan en este reconocimiento. En un artículo citado por Birenbaum, escrito por una antropóloga asesora del ministerio de cultura, se caracteriza la champeta como:

⁶⁸Como aparece en http://palenquerecords.blogspot.com/2011_04_01_archive.html Consultado el 2 de noviembre de 2011.

[...] rituales audaces... la propuesta social, los mensajes de reconciliación. [La champeta y otros caribeños] tienen en común las huellas de africanía que reviven con toda la fuerza los recuerdos de la esclavitud y la sangre hirviente, alborotando cuerpo y espíritu... se ha convertido en una estrategia simbólica de supervivencia de grupos marginados y discriminados” (Birenbaum, 2006: 205).

En este mismo sentido, un aspecto que tendrá un trato especial más adelante en la sección de la champeta oficializada, Viviano Torres (como nodo que articula los distintos frentes mencionados) ancla en su discurso a Palenque, resaltando su denominación como patrimonio inmaterial de la humanidad y la causa afrodescendiente, la cual ha tenido una alta visibilidad por parte del Estado colombiano durante el 2011, en un intento por reivindicar marginación desde el activismo cultural:

[...] yo dije bueno, como ahora hay un proceso de afrodescendiente en Colombia. Yo trato de apoyar a los que vienen en ese proceso. Porque esos serían nuestros voceros, en, ante el Estado, hablar de nuestras cosas. Por eso le digo soy palenquero, Palenque es un pueblo que conserva sus raíces autóctonas y el trabajo que hemos hecho en palenque para volverlo patrimonio inmaterial de la humanidad, ha hecho que nosotros estemos mirando de otra forma, otra forma de proyectar nuestras músicas, de proyectar nuestra lengua, de proyectar nuestras expresiones. Eh, como que es por ahí. Y ya a nivel político y el que se identifica con nosotros que estamos seguros que nos va a apoyar, entonces se lo estoy dando. Porque soñamos con ir a los Grammy, yo he grabado en Francia, he grabado para Londres y de allá la música que viene para acá y tal. Y yo sueño que, de pronto antes de morir, la Champeta esté en los Grammy, yo trabajo para eso. Para lo que vienen y los que van⁶⁹

La encrucijada del presente.

En la actualidad el proceso socio-musical descrito hasta aquí se materializa entre el tejido social de los barrios populares, el espacio radial, virtual y televisivo, y las mediaciones institucionales y políticas. La metodología expuesta arriba permite seguir esos espacios donde se manifiesta el picó-champeta que van desde programas de televisión locales, *twitters* o *blogs* hasta plazas o teatros del sector turístico e histórico de Cartagena.

En la literatura sobre champeta es común enfocarse en 1993 para abordar el presente del género. El carácter administrativo que asumió el referente picó “Rey de Rocha” al realizar las primeras grabaciones para sí mismo, imitando música africana con músicos

⁶⁹ Entrevista Viviano, agosto 2010.

locales (Abril y Soto, 2004; Botero, Ochoa, Pardo, 2010), es visto como el precursor del sistema actual de producción, circulación y difusión. Al quebrarse, hacia el año 2002, el negocio de la venta de discos al mismo tiempo que sucedía el crecimiento vertiginoso de la piratería, “El Rey” adopta la mejor estrategia: producir canción por canción para ser tocadas exclusivamente en un calendario de presentaciones y solo después ser lanzadas gratis a la radio (de dónde los artistas derivan beneficios por parte de SAYCO ACINPRO) y al comercio pirata.

El presente de la producción de la champeta criolla que circula masivamente en la radio, se concentra principalmente en los picós que funcionan como “gran empresa”. Éstos, complementan la producción con varias presentaciones semanales en las ciudades de Cartagena y Barranquilla y municipios cercanos, lo cual integra una infraestructura propia de tecnología de entretenimiento única.

El presente circuito en que se encuentra la champeta, produce un desarrollo en cadena de pequeños negocios que imitan ese modelo de empresa; claro, no con el mismo rédito que “los grandes”. Las máquinas de tamaño medio, también financian producciones musicales que entran a circular como parte de la cadena del picó-champeta. Mientras los dueños del “Rey de Rocha” están promocionando “el top” de la champeta, éstos también lo hacen. A diario, los picós medianos sirven de plataforma para que incipientes artistas locales ganen reconocimiento y puedan dar el “salto” hacia los que monopolizan el negocio. Así, se diseña una práctica continua de producción permanente de CDs y de DVDs que alimenta el circuito de difusión y circulación de productos (Botero, Ochoa, Pardo, 2010), que son parte de la estructura base descrita.

El abanico de presentaciones en que se manifiesta el picó-champeta en el espacio social se configura como un proceso expresivo arraigado en una población significativa en las dos ciudades y otros lugares de la Costa colombiana. Es común que en varios poblados de la costa norte se hable de un picó cuando hay dos grandes parlantes, mientras en los centros urbanos se establece la existencia de comunidades consolidadas de seguidores de los picós de entretenimiento festivo. Éste es un proceso socio musical masivo.

Los años recientes del fenómeno muestran, por una parte, al picó de *dansal* como movimiento no dependiente de los grandes picós, pero que preserva el modelo básico con algunas diferencias. Por otra, están establecidas emisiones diarias y semanales de champeta por la radio y televisión por “Global T.V.” Al tiempo, es clara la constante referencia de los modelos *afro pop* internacionales de músicas, baile, moda, estilos, formas, presentaciones, etc. a través del internet. *Blogs* de champeta y sitios de internet alusivos al picós-champeta aumentan progresivamente, como lo veremos en el último capítulo en el que se toca el tema de la esfera de lo medios como un ciber espacio o una escena más. A esto se sumarán las presentaciones de artistas locales en la versión de la champeta como “expresión cultural” en lugares como el Teatro Adolfo Mejía o la reconocida Plaza de la Aduana, sitios representativos de la ciudad histórica.

Las posibilidades de crear sus propios discos, sus modelos de fiesta, de bailes, de seguidores, de estéticas... determinó la organización actual de los tipos de máquinas por su tamaño, tecnología y potencia, y por el género de música en que se especializan. El picó salsero, que se enfoca en “clásicos” de los 70 y 80 de música africana y salsa y no produce sus propios éxitos, sino que son aquellos que consiguió por medio de encomiendas o, en los últimos, años por internet. Además, aparecen en el mapa los dos a los que ya nos hemos referido antes: el picó de champeta especialista en la producción de champeta criolla y el innovador picó de *dansal*, que acoge músicas como el dance-hall y ritmos afines como el *reggae* y *ragga-muffin* (Sanz, 2010) y cuya fuente reside básicamente en las páginas de internet de música y videos de estas músicas que, aunque de origen jamaicano, son parte de las escenas discotequeras en el Caribe, en Norteamérica y en Europa.

Cabe resaltar que son sólo los sistemas de sonidos de entretenimiento masivo los que poseen una amplia infraestructura de montaje tecnológico, por eso son quienes concentran la producción de nueva champeta criolla en ciclos vertiginosos de semanas. El ciclo inicia con la composición de la letra y la melodía por parte de los cantantes. Los “picó empresa” financian la producción canción por canción en estudio, sobre formatos rítmicos digitales básicos o sobre elementos musicales de temas africanos, con un acompañamiento instrumental de guitarra, bajo y en ocasiones congas. En este circuito, los picós financian las grabaciones a los cantantes principiantes con la condición, a través de acuerdos

verbales, de tener total control sobre el producto, situación que es aceptada por los artistas locales pues lo que éstos buscan es que el picó actúe como agente promocional de sus carreras y ésto les signifique nuevos contratos para presentaciones en eventos (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 23).

Estos rasgos de la escena champetúa, como lo muestran Gilbert y Parson, están atravesados por la minucia en los cambios tecnológicos; factor imperante en la configuración de la escena. Las modificaciones técnicas en los aparatos y el desarrollo concomitante en la práctica han significado un cambio en las percepciones de la división del trabajo en el proceso de producción de la música popular (Gilbert, 1999:117). Los “súper picós” son una muestra actual de cómo se comporta la división del trabajo en localidades.

En el modelo de negocio establecido en la costa, participan “súper picós” como el “Rey de Rocha”, “El Imperio” y “Skporpión” (éste último de Barranquilla) y un grupo de picós con menor presupuesto y menor impacto en espectáculo y entretenimiento.

Al tener el control de la producción de champeta criolla y de las funciones semanales en los barrios populares de Cartagena y Barranquilla, nacen figuras como los Djs o bateristas, los cuales alcanzan el nivel de “estrellas”, pues son ellos quienes lanzan los éxitos del picó durante el evento semanal. El éxito masivo entre el público de éstas depende de la sinergia que resulte de la relación que tienen la actuación del DJ, la canción, el volumen del picó y la danza entusiasta de los asistentes. Al existir eventos semanales, la producción de champeta por parte de los picós es intensa y frecuente, dado que tienen que “sacar” productos discográficos de manera continua para alimentar los bailes.

El trabajo con samples, como lo hacen los Djs picoteros durante las presentaciones en vivo, envuelto en sus propios performances, crean un tipo de comunidad de producción (Gilbert, 1999). La idea de los sistemas de sonidos o *sound system* abarca la necesaria participación del público como interventor del performance y de lo tecnológico como posibilitador de la producción de entretenimiento de la escena. En las culturas de bailes como el *hip hop* y el acid house, afirma Gilbert parafraseando a Deleuze y Guattari, una

persona, una pila de discos y un par de cubiertas o un computador con samples, ya constituyen “una gran multitud” (Gilbert, 1999:117).

Éste mantiene ese proceso expresivo que históricamente se ha arraigado en una población significativa en la Costa Caribe colombiana. La actividad picotera, en cuanto a eventos o verbenas, corresponde a un entramado que se da territorialmente en dos epicentros urbanos y en poblaciones cercanas.

La reproducción de comunidades consolidadas de seguidores es cada vez más común con un público que oscila entre 18 y 40 años. La tendencia es que los seguidores de esta práctica festiva sea una población mayoritariamente afrodescendiente (Contreras, 2008; Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Las verbenas y las casetas son el escenario predilecto para el disfrute de esta población segregada y señalada por las clases medias y alta de la ciudad. Las máquinas de sonido operan predominantemente en la zona del suroccidente y el suroriente cartagenero, barrios que como vimos al inicio hacen parte de los más pobres de la ciudad.



Seguidor del picó “El Imperio”, Cartagena. Foto María Alejandra Sanz (2010).

La sólidas comunidades de baile, encargadas en gran parte de la significación de la escena (Madrid, 2008; Matsue, 2009), portan en ocasiones prendas como gorras, camisetas o manillas que llevan imágenes y letreros relacionados con el picó, hecho que revela la relación estrecha entre picó y seguidores. Si bien no todas las personas que ingresan a un picó o que le gusta la champeta son seguidores fieles de un picó, si existen una gran masa, en su mayoría de jóvenes, que hacen parte de la negociación de la escena.

Junto con la producción musical y la estructura de presentaciones que permite ir aumentando su fanaticada champetúa, el picó mantiene lo que desde un comienzo adquirió: el desarrollo de un complejo tecnológico cada vez más especializado. La apropiación

histórica de nuevas tecnologías por parte de las clases populares en la Costa Caribe colombiana han consolidado en la actualidad el hecho de que los picós “profesionales” – por llamarlos así– dispongan de unas características en sus equipos que amplían significativamente el espectro para manipular el sonido durante las presentaciones en vivo y de paso aumentar su prestigio y estatus.

Una de las diferencias más marcadas entre los “súper picós” y aquellos más pequeños que están fuera del negocio de producción de champeta, es precisamente la conformación de esa estructura tecnológica que se sustenta en los visibles montajes que hacen en los bailes semanales. La cantidad de vatios, por ejemplo, que necesitan hacen que éstas adquieran sus propias plantas de energía para la generación eléctrica y la regulación de voltaje de todo el sistema de amplificación que demanda un alto consumo eléctrico.



Dispositivos tecnológicos picó “El Guajiro”. Fotos Omar Romero (2010).

Asimismo, acceden a torres de aproximadamente 1.60 metros de altura en las que se agrupan las potencias, el *crossover* y el ecualizador, cuyo objeto es amplificar y “balancear” el volumen según las estéticas técnicas de sonido local, construido habitualmente entre la experiencia de los oyentes y las incidencias que en éstas tienen de las nuevas tecnologías utilizadas por los Djs, bateristas e ingenieros (Yúdice, 2007). Omar Romero (2010)⁷⁰ subraya como un “súper picó” como el “Rey de Rocha” maneja una capacidad de amplificación de unos 50.000 W (vatios).

⁷⁰ Informe técnico dentro del proyecto “Economías Musicales Informales en las ciudades de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla”, 2010.

Por otra parte, el fenómeno picó se da como un proceso renovado incesantemente por elementos de la escena musical y el espectáculo global de los modelos de músicas negras comerciales conocidos a través de internet. Artistas, músicos, Djs, arreglistas, seguidores, etc., encuentran en el ciberespacio marcos de referencia de aquellos modelos de “lo negro” que influyen la escena de la champeta, tal cual sucedió con los primeros grupos de música africana quienes sirvieron de referencia para los artistas locales que para entonces surgían. En los tres tipos de picós que coexisten ahora (salsa, champeta, *dansal*), es común encontrarse con composiciones musicales construidas a partir de contenidos del ciberespacio. De hecho, el picó de *dansal* es producto de estos modelos afrocaribeños que circulan por la web. El Dj “Deber”, promotor del “Passa-Passa”, compone con base en música que descarga de internet de los modelos de fiestas tipo jamaicanas que allí se encuentran. Ésto se manifiesta también en las coreografías del *pop afro* comercial que tiene una alta capacidad de circulación a escala global, copiadas del espacio virtual por parte de los artistas locales para sus presentaciones en vivo o para sus videos promocionales.

En este sentido, vemos cómo los medios transnacionales y globales configuran identidades e interacciones locales. Allí, se difunden mensajes y bienes culturales, circulando por satélites y redes electrónicas (Canclini, 2006) al alcance de cualquier habitante en el mundo. Lo local asimila lo global a su propia creación de significaciones puestas en práctica (Friedman, 2001).

Entretanto, es habitual en la actualidad la emisión permanente de champeta por radio. En Cartagena o en Barranquilla existen programas masivos en emisoras como “Olímpica Estéreo” o “Rumba Stereo”. “Latin Sur” es uno de estos programas que se emite a diario en Cartagena de 3 de la tarde a 7 de la noche realizado por los locutores Luís Alberto Funez, Julio César “El Emperador” Mercado y el DJ del súper picó “El Imperio” “Sonwill” Muñoz. El “Emperador” describe en una entrevista cómo se dan la relación entre los picós y los programadores radiales.

Cada picó manda hacer sus canciones ellos mismos, pagan la pista, pagan los cantantes y a veces como ellos ya saben, el ‘emperador’ es el firme para pegar cada canción entonces se la traen a uno en exclusiva, uno las escucha, si a uno le gusta, pues la coloca y bueno la coloca, en los programas de champeta donde más se pueden pegar y si uno ve que los oyentes tienen una percepción buena de que sí le gustó la canción, pues se coloca con mucha más consistencia, se coloca mucho mas durante el día [...]Y durante, ya los años que tengo

*aquí en Cartagena he pegado muchas como El Pájaro Macuá, yo no sé si tu lo has escuchado, Te Acabaste Mujer, La Loma de Turbaco también que yo le cambié el nombre ese es un africano que en Barranquilla para esa época lo carnavales estaba pegando y yo fui allá y yo me lo traje y le cambie el nombre, le coloque la Loma de Turbaco*⁷¹.

El papel que juegan estas emisoras en la difusión del género es fundamental. Los índices de popularidad de la champeta en los barrios de la periferia de la ciudad de Cartagena son los indicadores que utilizan las emisoras radiales para posicionar sus programas sobre este género. Dice “El emperador”:

*Porque antes lo estudios de medición de audiencia estaban desde el estrato 2 hasta el 6, entonces decidieron ingresar al estrato 1, entonces el estrato 1 son las personas que de pronto no tienen acceso de pronto a tener internet, a no tener de pronto cosas que de pronto te distraigan y que no escuchen emisora. Entonces se le metió la champeta que es lo que más estrato bajo, que es estrato uno que le gusta mucho a estrato 1 y estrato 2, el vallenato también gusta mucho en esos estratos y entonces la mayoría de las emisoras se abarrotaron a colocar champeta y champeta, no solo aquí sino en Barranquilla también y le ha servido mucho porque están ocupando los primeros lugares. Rumba cuando nosotros estuvimos allá era la emisora número uno aquí y casi el 80% de la programación era pura champeta. Pero ya se ha movido acá el interés por la música que ha bajado un poco la champeta, entonces se busca por el dansal y otros ritmos como el vallenato, pero la champeta no se puede dejar porque es el fuerte [...] bueno champeta pone Rumba, pone Tropicana, pone La Policía, pone La Mega que nada mas coloca yo creo que es El Celular y ya y Olímpica*⁷²

El panorama actual multiespacial de la champeta lo complementa, por una parte, el programa televisivo “El Show de Namy”, emitido semanalmente en el canal local “Global T.V.”, y por otra, la producción en masa de CDs y DVDs permanente y continua. “El Namy”, como veremos en el último capítulo, participa como productor local de todo lo audiovisual que tenga que ver con champeta. El picó, después haber producido canción por canción y promocionarlas en el evento picotero, arma unos meses después un compilado de varias canciones para sacar un CD (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Hasta éste punto, “El Namy” no participa, sin embargo, cuando el picó produce unos compilados con estos *exclusivos* a los cuales llama volúmenes, él cumple una función importante: grabar en las 10 ó 15 canciones de los compilados voces e imágenes de los Dj’s cantando, animando,

⁷¹ Entrevista Julio César “El Emperador” Mercado, locutor Olímpica Stereo Cartagena. 2010.

⁷² Entrevista Julio César “El Emperador” Mercado, locutor Olímpica Stereo Cartagena. 2010.

haciendo *cobas* y los efectos de *perreo* hechos por el baterista como si fuera un evento en vivo⁷³.

Los volúmenes se graban en un estudio casi en vivo. La producción de DVDs de video se efectúa poniendo en escena un evento picotero en el que llevan a los músicos para que aparezcan actuando en el video promocional del picó, pues de otra forma los cantantes nunca aparecen en las presentaciones picoterías. Los volúmenes muchas veces se entregan en DVDs con imágenes grabadas en las fiestas de picó. Estas grabaciones las hacen con cámaras *amateurs* (las cuales hoy en día tienen capacidad de grabar en alta definición) en un evento previamente promocionado. Luego de que se hace la grabación del audio y el video en el estudio se pasa a la postproducción. En esta etapa, el editor le pone efectos visuales al video, edita los pasos de baile favoritos, las mejores tomas sobre las canciones y generalmente hace un montaje del logo del picó detrás de los Dj's en el estudio. Finalmente se promociona un segundo evento llamado “Entregando volumen No. x”, donde la boleta para la fiesta es un poco más costosa pero con ésta se entrega el video o el DVD del volumen⁷⁴. Este tema de los medios y el ciber espacio será analizado en profundidad en el último capítulo.

Para finalizar, las múltiples manifestaciones de la champeta se complementan con su rol de “expresión cultural” adoptado gracias a la institucionalización del Festival Afrocolombiano de Champeta desarrollado desde el 2008 por el Instituto de Cultura y la Alcaldía de Cartagena, en escenarios como el Teatro Adolfo Mejía y la Plaza de la Aduana dentro de la ciudad amurallada. La actividad de presentaciones de artistas locales, sobre todo los de mayor reconocimiento, hace parte de la configuración de esta escena “oficial”. A pesar de que algunos de ellos también se presentan en eventos como bazares o bingos organizados para recoger fondos barriales o en presentaciones en municipios cercanos (similar al concierto organizado en Santa Rosa, Atlántico), éstos participan de tarimas y eventos enmarcados en las políticas culturales de la administración distrital.

⁷³ Entrevista “Namy Way”, productor audiovisual. 2010.

⁷⁴ Entrevista “Namy Way”, productor audiovisual. 2010.

En conclusión, vemos cómo la preeminencia de la dinámica de la mercancía como articuladora primaria del fenómeno picó-champeta (y de la música popular en general), necesariamente depende tanto de su soporte material, tecnológico, cómo de la dimensión simbólica que esas condiciones tecnológicas engendran a través de los productos y prácticas musicales.

Chun (2004), afirma que se debe prestar atención: “a las formas en que los valores culturales se diferencian por el modo de comunicación en relación con los sitios de geopolítica y cultural de donde la expresión emerge” (Chun, 2004:4) Los modos de comunicación en los que la champeta circula, en efecto poseen un soporte material y tecnológico único y diferenciado. A su vez, cada formación imaginaria, se articula con una serie de condiciones materiales. Como bien lo sostiene Chun, (2004), una genealogía de una formación imaginaria, Deberá verificarse en la constelación de formas materiales y prácticas y en las dimensiones simbólicas que distinguen una formación imaginaria de otras (Chun, 2004).

En la actualidad, la dinámica de la mercancía como articuladora primaria del fenómeno picó, depende tanto de la infraestructura tecnológica propia de circulación (Larkin, 2002), como de la dimensión simbólica también única que esta encarna en las formas materiales y prácticas (Chun, 2004).

La consolidación del picó-champeta como industria, es producto de lo que actualmente los medios y la tecnología han contribuido a aparecer, las llamadas culturas transnacionales o culturas de circulación (Lee y LiPuma, 2002). Éstas, emergen debido a los intercambios que las producen y las constituyen, al mismo tiempo que se constituyen en circulación de materiales simbólicos y económicos que las articulan. En este sentido, el fenómeno picotero actualmente se articula a través de su propia red de intercambios que incluyen, además de productos y recursos sonoros, diferentes tipo de información financiera, simbólica, política. Cabe agregar que “el valor no es sólo lo que se intercambia, es el proceso de intercambio en sí” (Botero, Ochoa, Pardo: 2010:7).

Después de esta detallada reconstrucción del surgimiento del picó-champeta, su consolidación en los barrios y sus múltiples manifestaciones que se replican en la

actualidad, a continuación, en los capítulos siguientes, se presentaran ilustraciones etnográficas de algunas de las expresiones socio-musicales y espaciales que integran el carácter multifacético del fenómeno picó-champeta. La institucionalización de forma de festival cultural en el III Festival de Música Champeta de 2010 y en escenarios culturales como el Teatro Adolfo Mejía, el activismo cultural de Viviano Torres como uno de los cantantes con más trayectoria y director del grupo Anne Swing, el concierto de veteranos cantantes de champeta en una población vecina a Cartagena, los programas radiales y de televisión de champeta, la producción de CD, DVD y videos, además de los espacios de champeta en internet, hacen parte del seguimiento que hacemos del fenómeno en el presente trabajo.

Capítulo II

ESCENIFICACIÓN INSTITUCIONAL

Aunque no patrocinado por entidades oficiales, la programación de presentaciones de picós en el centro de la ciudad, en algunas versiones del Festival de Música del Caribe, y las muestras de grupos y cantantes de champeta en el escenario principal de la Plaza de Toros, revelan los primeros intentos de legitimación y valoración de la champeta y los picós como expresiones artísticas locales, y aún más como íconos representativos de la cultura cartagenera.

Como se mostró en el capítulo anterior, una música popular como la champeta dentro del sistema económico del mercado, del sistema político del estado y de las instituciones (economía política) en la sociedad contemporánea, se da en variados tipos de escenarios entre los que se encuentran los de corte oficial. Las distintas facetas que articula y produce el picó se dan en distintos arquetipos de paisajes, uno de ellos distinguido por encarnar a unos sujetos etnizados o racializados (Appadurai, 1996). El 26 de octubre del 2000, siendo directora del Instituto de Cultura de la ciudad de Cartagena, Araceli Morales, junto con la antropóloga Gloria Triana, en ese entonces asesora de la Fundación BAT, organizan

“Champeta a la Plaza”, la primera presentación oficial de champeta en las calles del centro histórico de Cartagena, precedida por una discusión sobre el tema. Para el mismo año pero en el mes de diciembre, siendo Araceli ministra de Cultura, se instaura un evento análogo en Bogotá en el teatro Jorge Eliecer Gaitán denominado “La champeta despelucó Bogotá” (Cunin: 2003, 183). Éstas serían las primeras muestras materializadas en lugares destinados a la cultura y al recibimiento de gran parte del turismo que llega a Cartagena, como resultado de las dinámicas de la era global en el que el uso instrumental de la cultura es cada vez más común.

Desde entonces, en las actividades culturales-oficiales, particularmente las organizadas por el Instituto de Cultura de Distrito de Cartagena, los grupos de champeta figuran en diferentes actos como parte de la actividad musical de la ciudad apoyada por las entidades gubernamentales. La música, junto con otras formas locales como el dialecto local, el vestido y la historia (Williams, 1965 citado por Peterson y Bennett, 2004: 7), así como las diversas formas de conocimiento local, confluyen para construir, con “ráfagas de innovación”, los discursos oficiales sobre la identidad cartagenera.

El tipo de paisaje institucional acoge los componentes caribeños y africanos que han influenciado históricamente el picó-champeta, y los redefine bajo las nociones de autenticidad, de diversidad y multiculturalismo. Las nuevas configuraciones musicales basadas en la multiplicidad, que desarticulan el paradigma de la nación homogénea donde se promueve la idea simbólica de un género musical nacional único y en una progresiva disolución de las fronteras entre los géneros musicales locales (Santamaría, 2007), sirve de base para la mirada oficial sobre los distintos fenómenos que son incorporados a las políticas culturales gubernamentales. La champeta, a pesar de tener un carácter móvil, es un fenómeno localizado en prácticas socio-políticas y realidades institucionales, tal cual lo muestra Chun (2004).

La población de los barrios populares, en su mayoría afrodescendiente, que ha participado en la configuración de la escena del picó-champeta, son la base para la proyección de la imagen disímil, heterogénea y multicultural que quieren imprimirle al género. Lo anterior, está enmarcado en la tendencia contemporánea en que se orientan mundialmente las políticas culturales basadas en el lema de la diversidad, concepto que

tomará especial importancia en nuestro país con la aparición de una nueva constitución hacia el año de 1991 (Ochoa, 2003; Yúdice, 2004).

Esta ampliación del fenómeno picó-champeta a la escena institucional, puede ser abordada a partir de lo que Yúdice (2004) denomina: *la cultura como recurso*. Los procesos globalizantes han propiciado que la cultura se convierta en un recurso más que sirve dentro del ámbito político y económico⁷⁵. Ésta, se inscribe dentro de una política gubernamental cuya esencia fundamental es el concepto diversidad. Sus usos se encaminan entonces en la (i) atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, (ii) en servir de primer motor de las industrias culturales y (iii) en aparecer como parte de una inversión sensible a la raza y al género para fortalecer la fibra de la sociedad civil (Yúdice, 2004:14). Parece claro, y ya ha sido asimilado por quienes inviertan en cultura, que ésta puede servir para numerosos fines entre los que se encuentran el “rescate” y la revalorización de lo que antes era olvidado, invisibilizado y segregado. Así, ésto en términos de política social no sea claro, sí lo es en términos de visibilidad de productos culturales que se vuelven atractivos para la inversión, la generación de empleos, el desarrollo cultural, la ciudadanía y los derechos culturales. Afirma Yúdice;

Últimamente, empero, los mismos administradores de los recursos globales han “descubierto la cultura” y se ha referido, al menos de palabra, a las nociones de protección e inversión culturales. Por un lado, la idea de que para preservar la biodiversidad es preciso conservar las tradiciones culturales pertenece hoy al sentido común. Por el otro, se argumenta –y tal vez se piensa realmente- que una inversión en cultura sensible a la raza y al género fortalecerá la fibra de la sociedad civil, la cual sirve a su vez de anfitrión ideal para el desarrollo político y económico (Yúdice: 2004:14)

Las escenas musicales locales que emergen en el contexto de globalización actual son reinterpretadas para fortalecer la relación entre música y la historia cultural de la localidad. La política de promocionar las imágenes del lugar toma fuerza, siendo el turismo (oficial y comercial) el que se encarga de hacer usos de aquellos productos que emergen de la cultura como la música, el vestido, la comida, la raza, etc. para obtener beneficios en términos de la racionalidad económica.

⁷⁵ Carrasquilla (2009) habla, en el mismo sentido que Yúdice, de las implicaciones que ha tenido el descubrimiento de la cultura por parte del sistema capitalista. Para él, una de las características más sobresalientes de esta dinámica es que la cultura se toma como una actividad económica explotable.

A lo largo de este capítulo describiremos cómo la champeta es tratada como una música auténtica local que hace parte vital de los imaginarios que se construyen sobre “La Heroica”. La industria contemporánea del turismo, la industria musical, los órganos institucionales (tanto locales como globales), han promovido y apostado por unas escenas musicales en el que los significados de la champeta se diversifican, en parte motivados por una construcción local del lugar.

No obstante, como se señalará una y otra vez, esta preferencia por parte de algunos gobernantes en invertir más en el centro histórico y turístico, es visto desde una mirada crítica pues significó una multiplicación de las diferencias sociales y territoriales existentes. La expansión de la ciudad hacia afuera de las murallas determinó una fase de distanciamiento geográfico y por tanto de diferenciación territorial y social (Cunin, 2003). Ahora, los festivales y la promoción turística van de la mano, pretendiendo hacer una falsa inclusión de ese distanciamiento geográfico y territorial. La tendencia actual de hilar la construcción y la oferta de imagen de los lugares, para construir una aparente visibilidad que mejoraría las fibras sociales de los ciudadanos, no responde tanto a la ejecución de una verdadera política pública de inclusión más equitativa en términos sociales, sino más a un intento por aumentar la oferta cultural en la zona turística de Cartagena e incluir una música, que sin duda es de la ciudad, como referente de una imagen auténtica e innovadora.

Festival de la Champeta. Plaza de la Aduana.

Una ocurrencia reciente de estos actos son los eventos artísticos, académicos y culturales realizados tanto en la Plaza de la Aduana como en el Teatro Adolfo Mejía, durante la celebración del III Festival de Música de Champeta en agosto de 2010. Estos dos espacios responden a lo que Kiwan denomina “hubs institucionales”; es decir, “nodos” caracterizados por tener la prioridad principal de crear una política cultural efectiva para la disseminación de la cultura (Kiwan, 2001). En efecto, el evento, patrocinado por la Alcaldía Distrital de Cartagena de Indias, la Fundación para el Desarrollo “Surcos”, la Corporación de Champeta Criolla y el Instituto de Cultura y Patrimonio de la ciudad, se apunta en el

marco de la política cultural de “La Heroica”, para transmitir la champeta como parte de la cultura popular cartagenera. Los lineamientos en el que se asienta el concierto del 13 de agosto de 2010 y el foro discursivo llamado “Aportes de África al movimiento musical de América Latina y la música afro como elemento de resistencia espiritual, integración intercultural y hermanamiento entre los Pueblos”, hacen parte de una puesta en escena oficial e institucional de algunos de los componentes del picó-champeta.

Estos “nodos institucionales”, integran por lo común una red de artistas en circuitos de festivales. Aunque el caso que trabaja Kiwan sobre Madagascar y Marruecos habla de unos “hubs institucionales” manejados por organizaciones culturales extranjeras del norte global (en particular una red de institutos franceses y alemanes), distintos a las instituciones que organizaron el festival de champeta que son más locales, los lineamientos y los tipos de performances para músicos locales en estos espacios son similares, pues dentro de éstos se representan la cultura local mediadas por organizaciones e instituciones oficiales (Kiwan, 2001).

El III Festival de Música de Champeta es un caso de la figuración del género en este formato festival institucional. En él, se amplía la comunidad de seguidores y de artistas localizada en picós, a una escena institucionalizada que representa ciertos aspectos del fenómeno descrito, en términos de “cultura”, “multiculturalidad”, “patrimonio”, “identidad”, y otras categorías que validan la inscripción de elementos expresivos en acciones de política cultural. Estos eventos se desarrollan en lugares simbólicos y representativos de la ciudad, lo que de paso otorga y refuerza el estatus “cultural” que se quiere brindarle al género oriundo de las barriadas.

El grupo de artistas locales que participaron en el primer día del evento realizado en la Plaza de la Aduana, fueron aquellos que grabaron para los picós en años anteriores: “Elioo Boom”, “Monsieur Bogaloo”, “Melchor”, “Louis Tower el “Rasta” y “El Mantí”, hecho que ratifica en ese sentido la ampliación de una comunidad de artistas populares locales a una escena institucional. El amplio espectro de escenarios por fuera de la fiesta picotera en donde se presentan, van desde bingos, bazares barriales en Cartagena o en pueblos de la región, hasta escenarios nacionales, como el reciente caso del festival Colombia al Parque, en el que se presentaron Louis Tower y el proyecto ColombiÁfrica.

Este evento fue patrocinado por la administración distrital y realizado en el mes de julio de 2011 en Bogotá en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el parque Simón Bolívar y en el teatro al aire libre de la Media Torta.

Para empezar, nos centraremos en las incidencias del evento inaugural del III Festival celebrado el mes de agosto de 2010, para ver cómo se caracteriza, qué elementos retoma y cuál es el formato que posee la ampliación del picó-champeta al espacio institucional. El evento inaugural se dio con el concierto del circuito de estrellas y cantantes locales de este género musical, en la reconocida plaza de la Aduana, ubicada en el centro histórico de la ciudad. La champeta, género musical anclado a la geografía de los barrios populares de Cartagena y asociado a la población de grupos marginales Afrocolombianos (Muñoz, 2002, Contreras, 2003, Cunin, 2003), tiene un espacio como “expresión cultural” en uno de los lugares símbolo de la ciudad.

El evento convocado fue parte de una iniciativa de los órganos administrativos locales como el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC), la Alcaldía Distrital de Cartagena de Indias, y la Fundación “Surcos”, la Corporación de Champeta Criolla y el Instituto Distrital de Deporte y Recreación (IDER). Para la directora del IPCC en ese entonces, Gina Ruiz Rojas, el festival sirve de espacio para el reconocimiento de las raíces afrocaribeñas, siguiendo los lineamientos de la identidad y el patrimonio en los que comunmente se fincan estos espacios oficiales. Para ella, éste es un escenario para exponer la identidad cartagenera a través de un ritmo como la champeta, que nació hace más de 25 años y que en todo este tiempo ha pasado de ser estigmatizado a ser reconocido como emblemático de la cultura popular y parte del patrimonio inmaterial⁷⁶.

⁷⁶ Ver, <http://www.territoriochocoano.com/secciones/cultura-y-gente/990-mbilial-bel-dara-concierto-en-el-festival-afrocolombiano-de-musica-champeta-en-cartagena.html> Consultado el 9 de agosto de 2010.



Carteles patrocinadores evento Plaza de la Aduana, Cartagena. (Fotos propias).



Carteles patrocinadores evento Plaza de la Aduana, Cartagena. (Fotos propias).

Escenas musicales institucionales como la Plaza de la Aduana, buscan vigorizar la relación entre la música y la historia cultural de la localidad, para inscribirla como política del lugar. En la actualidad, estas prácticas se repiten incluso en eventos deportivos que suscitan la atención global, en los que también se

pondera la promoción de sus sonidos “propios”, locales y únicos de “su cultura”. Connell & Gibson llaman a este proceso la “mitologización” de lo local, considerando que:

(...) los sonidos específicos también están obligados en procesos más amplios a través del cual los lugares son mitificados: una fetichización de las localidades (Appadurai, 1990:16; Mitchell, 1996: 87) (...) los orígenes culturales de una escena o un estilo a menudo se remontan a determinados grupos de músicos, productores y público –la identificación de las diferencias musicales regionales a través de sonidos es un componente integral de la fetichización del lugar- aseguran la “autenticidad” de los productos culturales locales, en particular, los espacios físicos (...) (Connell & Gibson, 2003:110)

Es indudable como en la actualidad, músicos, instituciones, gestores culturales y órganos estatales hacen un manejo de la cultura con base en los intereses que cada actor persigue. Al “apropiarse” de la cultura, “editan” y crean los marcos de referencia que construyen la significación social de un sitio, de un lugar, de una ciudad o de un país. Los flujos globales y las redes para la construcción de narrativas particulares de los lugares, refuerzan las escenas musicales locales y las preparan para su presentación en escalas más amplias, tal como sucede con ritmos con el *country* en Nashville, el *jazz* en Nueva Orleans,

Los Beatles en Liverpool o Elvis Presley en Memphis (Connel & Gibson, 2003; Peterson & Bennett, 2004), por nombrar algunos.

Dowd, Liddle y Nelson aseguran al respecto:

Los festivales re-ensamblan las escenas locales y a medida que ocurren en un espacio delimitado, ofrecen en colectivo la oportunidad para artistas y aficionados de disfrutar experiencias musicales y de estilos de vida. Sin embargo, los festivales son también componentes del panorama musical más amplio que a la vez existen a nivel local, translocal y virtual (...) [Los festivales] también exigen el compromiso de los asistentes, ya que deben estar dispuestos a sumergirse en la cultura del festival, así como hacer arreglos para viajes, tiempos de vacaciones (...) (Dowd, Liddle & Nelson in Peterson & Bennett, 2004: 149).

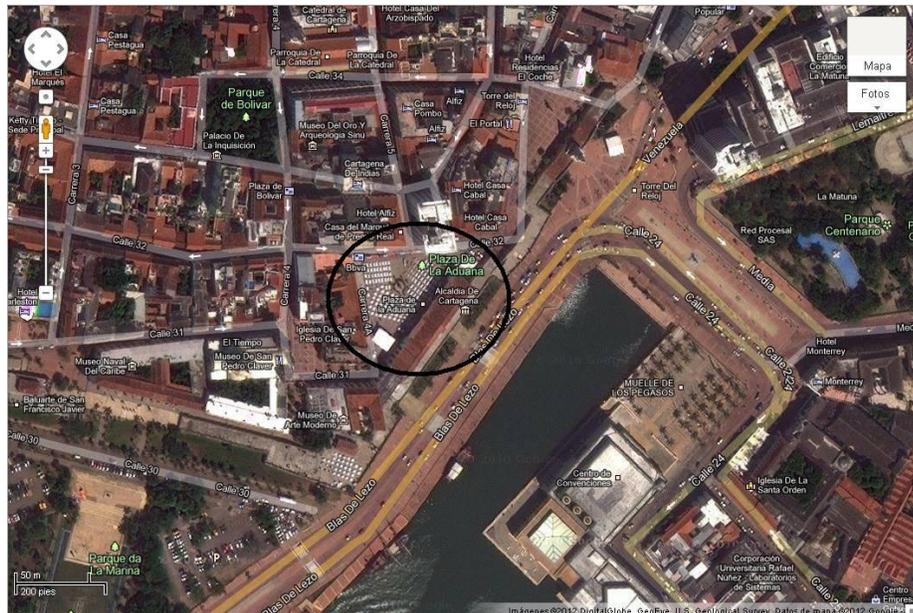
Para esta ocasión, como parte de la promoción oficial cultural y turística, el III Festival tuvo cabida en una de las plazas más representativas de la ciudad. No obstante, además de la primera presentación oficial de la champeta en el 2000, con Araceli Morales como directora del Instituto Distrital de Cultura de la ciudad (Cunin, 2005), y el festival realizado en agosto de 2010, esta plaza sigue siendo un espacio atípico para la presentación del género en cuestión. Para Dowd, Liddle y Nelson, ésto responde a la dinámica misma de los festivales cuya periodicidad de aparición se da con menos frecuencia que los eventos que constituyen las escenas locales, lejos de la cotidianidad y los espacios geográficos de éstas, que para nuestro caso, serían las fiestas picoterías semanales de los barrios periféricos.

Mientras que los festivales de música se producen con menos frecuencia que los eventos que constituyen escenas locales, la intensidad de un festival compensa su escasa frecuencia. Procedentes de ubicaciones geográficamente dispersas y lejos de las expectativas de la vida cotidiana, los aficionados y los artistas al reunirse pueden sumergirse en una cultura particular y experimentar con diferentes identidades⁷⁷

La célebre plaza de la Aduana está ubicada en el centro histórico de “La Heroica”, apartada del suroccidente cartagenero, la zona más deprimida de la ciudad. Este sector, denominado como “la muralla”, posee un alto reconocimiento producto de la incesante promoción institucional y turística. Sus calles y edificaciones son parte del lugar de esparcimiento de clases altas nacionales e internacionales. Parte de su importancia se centra en el valor arquitectónico que le dan sus construcciones heredadas de la colonia entre los

⁷⁷ While music festivals occur more rarely than do events that constitute local scenes, the intensity of a festival compensates for its infrequency. Drawn together from geographically dispersed locations and away from the expectations of everyday life, fans and performers can immerse themselves in a particular culture and experiment with different identities (Dowd, Liddle & Nelson in Peterson & Bennet, 2004: 149).

siglos XVI, XVII y XVIII. A diferencia del común de las plazas centrales de las ciudades, ésta no es cuadrática sino que exhibe una forma más triangular. En su centro se levanta la estatua del descubridor de América, Cristóbal Colón. Los edificios que la componen albergan instituciones administrativas y de gobierno, tales como la alcaldía de la ciudad, entidades bancarias, sitios de promoción cultural como el Museo de Arte Moderno de Cartagena y la casa del Marqués del Premio Real, y lugares de rumba nocturna.



Fuente: Google Maps. Centro histórico, Plaza de la Aduana. Cartagena de Indias. Consultado el 11 de febrero de 2012.

Entre la plaza de la Aduana y la plaza de los Coches existe un espacio utilizado por el afamado bar “Donde Fidel”, en donde figuran mesas con sombrillas al aire libre. El bar, se especializa en reproducir música y presentar videos de todos los sub-géneros de la salsa. A unos 50 metros se erige la Torre del Reloj, sobre la principal entrada de la muralla construida en el siglo XIX; uno de los mojones de más alto valor simbólico e icónico en la ciudad. Frente a la torre, dentro de la muralla, se alza la estatua de Pedro de Heredia, el fundador de Cartagena de Indias.



Entrada Plaza de la Aduana. Torre del Reloj, ingreso a la Muralla. Fotos Omar Romero (2010).

Este sector, como es común en estas zonas de las metrópolis, concurre un flujo de turistas y de extranjeros elevado y continuo, siendo un lugar ideal para escenificar promociones del patrimonio material-arquitectónico de una ciudad colonial, lo cual, suele ir acompañado de la promoción turística por parte de los órganos administrativos locales, en los que el fomento de la cultura se piensa sobre la base del desarrollo, el crecimiento, el mejoramiento sociopolítico y económico de la ciudad (Yúdice, 2004). Dirigentes políticos y empresarios locales, enfocados en el papel central que juega el turismo en Cartagena, procuran revitalizar la ciudad en este sentido, invirtiendo en una infraestructura cultural, de la que hace parte el III Festival, para atraer turistas y así, asentar las bases de un complejo económico destinado al servicio, a la información y a las industrias de la cultura. Como Manuel Castells lo expone: “...se ha generado una gran actividad urbana en la que, junto al trabajo de innovación, se desarrolla el tejido social de bares, restaurantes, encuentros en la calle, etc., que da vida a este lugar” (en Yúdice, 2002:35).

Las calles del centro histórico no acogen la champeta en su cotidianidad, situación que corrobora el hecho de que los festivales son realizados en locaciones geográficamente distantes de las prácticas cotidianas en que los géneros son protagonistas (Dowd, Liddle & Nelson in Peterson & Bennett, 2004: 149). Es extraño oír en sus bares, negocios, plazas y

espacios alguna canción de este género forjado en la “otra” Cartagena, razón suficiente para pensar que aquella percepción despectiva con la que se sigue mirando la champeta en ciertos sectores institucionales y sociales de las clases medias y altas, sigue inscribiéndola dentro de lo delincucional, de lo negativo, reiterando la exclusión y la subvaloración étnica y de clase (Mosquera y Provansal, 2000, Bohórquez 2001), a pesar de que se hagan anualmente festivales como el que se está describiendo. Al respecto, la estrella local Charles King expresa su inconformidad en este orden, pues considera que la ciudad amurallada, espacio donde se desarrolla el festival, es un sitio en el que habitualmente discriminan a la gente que hace y que sigue la champeta, marcando el pulso de lo contradictorio que puede llegar a ser este tipo de escenas donde se ejecutan las políticas culturales oficiales.

Al transitar por la plaza se hace evidente lo ajena que es la champeta al lugar, hecho que contrasta bruscamente con las calles de los barrios de las clases populares del suroccidente de la ciudad, en los que es evidente su presencia en cada uno de sus rincones. El sector histórico atiende normalmente músicas como la salsa, el vallenato y la electrónica, a la vez que se denota la presencia de grupos que interpretan músicas tradicionales como la cumbia, la chalupa, el mapalé, la música de gaitas y tambores; no obstante, para la champeta no hay cabida.

A pesar de esta realidad, es usual echar mano de la cultura como recurso; situación que explica en cierta medida la aparición del género en estos espacios históricos, simbólicos y representativos de “La Heroica”. Esta configuración, como política cultural, surge en parte como estrategia para mejorar las condiciones sociales que se piensan en el marco de una creación de la tolerancia multicultural, y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales por parte de organizaciones o instituciones estatales. Además, sus objetivos se centran en estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y la concomitante proliferación de museos o eventos oficiales cuyo fin es el turismo cultural (Yúdice, 2001:25). Como consecuencia, la ordenación de la ciudad amurallada articula una red de museos y centros de patrimonio para la cultura, a la vez que incluye un circuito de plazas e iglesias históricamente valoradas como las de San Pedro, de la Trinidad de Getsemaní, de la

Proclamación, entre otras, que ofrece una infraestructura destinada para presentaciones de música clásica, de cuartetos y de cámara, y músicas académicas presentadas en el marco de festivales internacionales como el *Cartagena Music Festival*.

Los asistentes al Festival de Champeta en la Plaza de la Aduana eran en mayor medida turistas del interior y de otros países, además de algunos habitantes de la ciudad entre los que había niños, jóvenes y adultos mestizos. Antes del inicio del concierto, un joven bogotano –que perfila el tipo de percepciones que tienen las personas que habitan los barrios más alejados la zona deprimida de Cartagena– asegura que los picós son focos de violencia en la ciudad, que no se comparan con el concierto celebrado en la Plaza de la Aduana: “Acá no hay violencia, en cambio allá uno no puede disfrutar de la champeta como pasa acá, como pasa hoy”.

Cerca de la tres de la tarde nos encontramos con “Nacha”, un antropólogo palenquero que trabaja en una organización como gestor cultural de este poblado. Hacia esta hora comienza el montaje técnico y logístico del escenario; uno de los aspectos diferenciadores entre estas escenas y los eventos picoteros semanales. El trabajo de los técnicos se enfocó en ajustar el sonido y el sistema de luces, junto con el levantamiento de la estructura base de la tarima, la ubicación de los pendones de los patrocinadores y la preparación de la plaza en general, con vallas de protección que separa una zona VIP de una abierta. Se reencarna así, un escenario dispuesto a la manera de las tarimas tipo espectáculo, en que se celebran festivales institucionales y oficiales de música y expresiones culturales, tales como los que promovía la alcaldía de Bogotá como el extinto “Septimazo”, o los conciertos distritales de “Colombia al Parque”, “Salsa al Parque”, “Rap al Parque” o “Rock al Parque”. Sobre este tipo de montajes formato festival, Dowd, Liddle & Nelson señalan:

Los festivales de música se enfrentan a unos retos logísticos particulares. Anticipar y satisfacer las necesidades de los artistas, técnicos y el público es aún más complicado por la naturaleza ambigua de los tiempos de los festivales. Su ocurrencia breve y poco frecuente ejerce presiones adicionales sobre los organizadores, como un manejo mediocre de problemas logísticos que pueden causar la muerte de los festivales⁷⁸

⁷⁸ ...music festivals face particular logistical challenges. Anticipating and meeting the needs of performers, technicians, and audience is further complicated by the time-bound nature of festivals. Their brief and infrequent occurrence places



Torres para el manejo del sonido evento Plaza de la Aduana (Foto

La tarima de la plaza de la Aduana, se equipara también con los conocidos festivales de expresiones culturales efectuados a nivel nacional por el Ministerio de Cultura. Vayamos atrás, a la década de 1980 para mirar cómo, las principales formas de escenificación en Colombia de las músicas locales, se

daban a través de festivales de música folclórica de las diferentes regiones del país. Al respecto, mediante una mirada exhaustiva al programa CREA: “Una Expedición por la Cultura Colombiana” realizado entre 1992 y 1998, Ochoa (2003) esclarece cómo, después de la Constitución del 1991, las políticas culturales del país se rigieron bajo el parámetro de la diversidad, eje para la articulación del proyecto multicultural y pluriétnico que demandaba la refundación de la nación colombiana después de un periodo de homogenización (Wade, 2002, Ochoa, 2003). Esto se va a traducir en la aparición de tarimas a nivel municipal, departamental, regional y nacional, con muestras de la cultura local y regional similares a las del concierto del III Festival Afrodescendiente de Música de Champeta, compartiendo entre ellas tanto las características técnicas y logísticas, como los programas de ejecución de las políticas culturales.

El escenario montado en la Plaza de la Aduana, sigue el carácter paradigmático de las escenas institucionales descritas por Ochoa (2003) en su trabajo crítico sobre las políticas culturales colombianas. Éste, difiere en gran parte de la estructura física básica del picó.

additional pressures on organizers, as poor handling of these logistical challenges can cause the demise of festivals (Dowd, Liddle & Nelson in Peterson & Bennet: 2004: 163).



Aspectos técnicos evento Plaza de la Aduana (Foto propia).



Tarima evento Plaza de la Aduana. (Foto propia).

Por un lado, la tarima está cubierta por una carpa que sostiene en su parte más alta un juego de 18 luces que se distribuyen 9 hacia el frente y 9 hacia atrás. El espacio es lo suficientemente grande para albergar a músicos, artistas y personal técnico al mismo tiempo, contrario a lo que sucede en los picós cuya tarima apenas alcanza acoger al Dj/animador, al baterista, y en ocasiones a un animador más que los acompaña. Por otro lado, la distribución del sonido se da en cuatro retornos y dos cabinas ubicadas en los costados por donde se amplifica al público asistente. En los picós, por el contrario, los bajos se ubican sobre el piso, puntualmente abajo de la tarima, mientras que en los costados se levantan dos torres que amplifican los medios y los altos, las cuales, a diferencia de las cabinas del concierto, están decoradas con letreros de múltiples colores que portan nombres y símbolos alusivos al picó. Hay picós que incluso arman torres compactas de sonido en las que están de abajo hacia arriba los bajos, los medios y los altos. Por su parte, en las cabinas del evento, ubican los pendones de los patrocinadores encargados de apoyar el concierto que hace parte del III Festival de Champeta.

Pero dejemos de lado estos aspectos técnicos y centrémonos en el formato festival y su incidencia en el uso del producto propio-exclusivo del picó: la champeta. Los locutores encargados de hacer la presentación aquel día, según nos dice Nacha, hacen parte de una organización cultural palenquera. Es común la participación de estas organizaciones en este tipo de eventos institucionales. Los dos hombres afrodescendientes vestían prendas acordes con la imagen ampliada al cosmopolitanismo de músicas caribeñas como el *reggae*, el *reggaetón*, el *dance hall* y *ragga muffin*, ritmos asociados al picó-champeta. La ropa de color blanco contrasta visualmente con accesorios como gorros o mochilas de colores amarillo, rojo y verde. Sus discursos, señalados entre canción y canción o entre el cambio

de un artista a otro, reconocen insistentemente la labor de los gestores institucionales y culturales que permitieron el desarrollo del III festival:

Muchas gracias a la alcaldesa Judith Pinedo Flores ¡María Mulata!, comprometida y metida con la cultura de Cartagena; al Instituto de Cultura y Patrimonio de la ciudad de Cartagena [...] estos patrocinadores han hecho posible esta presentación de todos los artistas de la música champeta--.

Este reconocimiento es acompañado por una exaltación de la champeta como portadora de una impronta política de resolución de conflictos sociales de raza y de clase, en la que la retórica y la promoción de la paz desde la inclusión o en nombre de la tolerancia y la convivencia, son comunes (Ochoa, 2003; Yúdice, 2004). Los locutores, buscaban deshacer en sus discursos la intrincada relación existente en Cartagena entre violencia y champeta.

Es de resaltar el comportamiento del público de Cartagena en el día de hoy, porque ese es el verdadero champetúo y la verdadera champetúa [...] no la que nos quieren mostrar en frascos de fachada [...] se han creado unas matrices de opinión donde la champeta se encuentra en unos niveles de inseguridad ¡Aquí está el comportamiento!, aquí está la gente ¡esta es Cartagena! ¡Cultura! [...] esto es para ustedes, con sentido de pertenencia [...] ustedes han defendido lo nuestro, lo afrodescendiente, nuestra identidad cultural en esta noche en esta plaza de la Aduana que ha sido testigo de gestas importantes en la ciudad de Cartagena

De esta manera, se enmarcan las primeras declaraciones que hacen eco de los intentos oficiales durante el concierto del festival para promover la champeta desde la órbita institucional. Al buscar replantear la relación de esta música con la violencia a la que se asocia cotidianamente al picó, se busca otorgarle a este género un nuevo estatus de “expresión cultural”. Para ajustarse a un imaginario cultural, los organizadores del festival “depuran” el estigma de música violenta que tiene esta música para poder inscribirla legítimamente dentro del campo cultural. No obstante, este estatus típico de escenarios tipo festival, funciona sólo para los días en que éste se celebra. Las políticas de restricción del picó, basadas en el argumento de que estos espacios son focos de violencia para delinquir, se vieron materializadas hacia el 2010 en varios decretos que afectaban el desarrollo cotidiano y popular del baile picotero⁷⁹.

⁷⁹ Decretos como el No 1023 del 14 de octubre de 2010 “Por el cual se adoptan medidas para restablecer y conservar el orden público en algunos en algunos barrios del D.T. y C. de Cartagena de Indias”. En este decreto la alcaldía argumenta a través de cinco artículos “la prohibición y realización de cualquier tipo de espectáculo público o eventos privados que

Por otra parte, la champeta ha sido descrita por el mercado general, la academia y los gestores institucionales a partir de unos discursos esencialistas de la negritud (Cunin, 2005; Birenbaum, 2006). El discurso de los locutores traza esa correlación entre lo africano, lo negro y la identidad de los habitantes de la ciudad. En consecuencia, la champeta, al ser legitimada a través de un valor identitario y cultural otorgado dentro de la escena institucional, retoma un carácter racial con elementos comúnmente obtenidos de su fuerte relación con lo palenquero y sus historia cultural (c.f. Bennett & Peterson, 2004). Lo anterior juega en beneficio por una parte, para las organizaciones estatales y sociales, y por otra, para los artistas locales. Varios de éstos ven en dichos espacios un lugar para validación no sólo comercial sino también cultural y social del género que ellos interpretan.

Una política clara a seguir para dichos músicos es promover estos espacios de validación cultural y social de la champeta, tal vez para así lograr una transformación de los lugares, formas y espacios de contratación y validación de los músicos. Además de ello, la champeta podría estar relacionada con otros espacios de afirmación colectiva de afrodescendientes como es el resaltar sus raíces africanas (algo que ya se da entre los músicos y muchos de los consumidores) y realizar procesos educativos y culturales relacionados, por ejemplo, con el desarrollo de Palenque de San Basilio como polo de articulación de procesos de afirmación de músicas afrodescendientes (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

La afirmación de la champeta dentro de las músicas afrodescendientes, se articula por parte de los locutores en el uso de aspectos como la lengua palenquera⁸⁰ o el anuncio del concierto de M'Billia Bell y Lokassa en el estadio de softball: “*De África para Cartagena [...] un solo cordón umbilical; ¡la cultura! Se hereda, la cultura corre por las venas [...] esta es la champeta*”

Los locutores paran su intervención. Mientras se ajustan algunos aspectos técnicos, nos sentamos a tomar cerveza con “Nacha” en el nombrado bar de salsa “Fidel”. Desde el sector de las sombrillas, se ve la presencia de jóvenes bailarines cartageneros de los barrios

conlleven la utilización de pick up o cualquier otra clase de equipos de sonido que generen alteraciones a la tranquilidad y convivencia ciudadana”.

⁸⁰ La lengua palenquera es la única criolla con base léxica española, producto de la diáspora africana en el mundo; este criollo recibió aportes de diferentes fuentes lingüísticas, entre éstos se destacan los elementos lingüísticos de lenguas romances (español y portugués) y lenguas del grupo lingüístico Bantú.

populares, quienes tocan música de tambores y géneros urbanos como el *hip hop*, acompañando esto con bailes folclóricos y *break dance*. Estas muestras “ambulantes” sirven para que los artistas urbanos recojan dinero de turistas del interior y de fuera del país, quienes se acercan para observar las muestras que exhiben éstos, como expresiones “exóticas” cartageneras.

Para ese momento, era evidente la marcada heterogeneidad de focos de música en toda la Plaza de la Aduana. En el bar de Fidel la salsa era protagonista, en un reinado popular patrocinado por la alcaldía –evento igualmente atípico como el de champeta– se escuchaba champeta, *reggaetón* y músicas electrónicas, mientras en el escenario central, cantaban los primeros artistas locales que abrieron el espectáculo.

Ya con el evento en marcha, se vislumbran desde el comienzo la familiaridad que tiene la champeta con su unidad de origen, el picó. El evento comenzaba a mostrar sus conexiones materiales y simbólicas con la estructura base picó-champeta. Los primeros cantantes que subieron a escena, algunos con poco reconocimiento, hacían su presentación sobre una pista de sonido no manipulada digital, ni tecnológicamente. Las canciones se reproducían de corrido, sin repetir el esquema de los bailes picoteros en el que los Djs hacen sonar secciones de canción repitiéndola en sus pasajes más representativos como el coro o el *perreo*. A pesar de esto, aspectos como las *cobas*⁸¹ y los típicos saludos festivos barriales se transmutaban del fenómeno picó a la escena institucional de la Plaza de la Aduana, siendo protagonistas durante la presentación de los artistas inaugurales del concierto o en las intervenciones de los locutores del evento, quienes en cada canción o intermedio de estas saludaban al reconocido productor de picó Yamiro Marín, a la reconocida estrella del universo picotero el DJ Chawala, o a familiares, amigos y conocidos.

Entre tanto, la afluencia de público era cada vez mayor. La tendencia inicial donde había una mayor presencia de personas extranjeras mermaba, siendo desde ese momento más visible la fiel estampa de un nuevo número habitantes de la ciudad de Cartagena. A

⁸¹ Saludos para seguidores, personas cercanas y patrocinadores.

pesar de que aumentaba en número la presencia de éstos, era muy poca su participación de la dinámica que se presentaba desde el escenario central. Algunos, apenas movían sus pies y acompañaban el compás de la música con una especie de marcha. Otros acompañaban el ritmo de la música con ligeros movimientos de la cabeza de lado a lado; sin embargo, era fácil detectarlos gracias al poco número de personas que seguía este patrón. “Nacha”, al preguntarle sobre la poca intervención del público en el baile, insistía en que esta situación se daba debido a que la estructura básica del picó mantiene dos personajes centrales: el Dj/animador y el pianista/ baterista. Para él, al ser ellos quienes transforman las canciones durante las presentaciones picoterías, son quienes estimulan el impulso automático a bailar de los espectadores. Para “Nacha”, el *perreo* y el *despeluque* son la sección de mayor impacto en la gente; la gente baila la música del picó porque son seguidores del picó, estas máquinas tienen todo para que la gente baile, el picó se convierte en su pasión y así ¿Cómo no bailar la música de mi picó?, se pregunta él.

El cambio de protagonistas y de funciones que existe entre la tarima de picó y la del concierto del festival de champeta, a la postre implica maneras de llevar la escena muy disímiles entre cada escenario/lugar donde se escucha, se baila y se canta la champeta. Sin embargo, esto no significa la separación total de aspectos o componentes de la estructura de sentimiento (Williams, 1977) picó-champeta que explicamos en el primer capítulo. Si bien, el evento hasta este momento sólo había hecho referencia a las *cobas* o saludos como componentes de la estructura de sentir, es a partir de la presencia en tarima de los cantantes locales más reconocidos, que florecen parte de estos componentes, sin dejar de lado, por supuesto, el esquema y el formato festival que enmarca a la champeta en la dinámica de la política cultural.

La última presentación del primer grupo de artistas estuvo a cargo de un joven cantante de *dansal*. Hasta ese punto, la impresión del evento era que no había “pegado” como se esperaba pues los asistentes no interactuaban con lo que pasaba en tarima, ratificándose así lo que “Nacha” había dicho antes. No obstante, la entrada del grupo Anne Swing⁸² marcó el camino del espacio institucional para que emergieran allí rasgos

⁸² . Anne Swing: se puede traducir aproximadamente como “Nuestro Ritmo” compuesto por un término en palenquero y otro en inglés. Anne: ‘nuestro’ en idioma palenquero.

provenientes de la escena localizada en los barrios; la ampliación del “mileu” (Dürshmidt, 2001) era inminente. Con la aparición de los artistas locales que tocaron para los picós como parte de la estructura de sentimiento picó-champeta, la transformación del lugar fue evidente.

Anne Swing subió a escena con un formato típico musical compuesto por una cuerda de vientos (trombón, saxo y trompeta), bajo, guitarra, batería, dos teclados, dos coristas (entre las que estaba una cantante de dansal), y unas bailarinas o coreógrafas. Desde el comienzo, la continua ampliación de la comunidad local festiva a una escena cosmopolita, se reflejaba en el formato y las danzas que las bailarinas llevaban a cabo para el público presente en la Plaza. Este espectáculo colectivo con músicos y bailarinas en escena, hacen parte de un modelo internacional utilizado desde sus inicios, hacía la década de 1980, por grupos como *Anne Swing* o *Champeta All Stars*, agrupación musical creada por el locutor Manuel Reyes Bolaño “Manrebo” del que hicieron parte artistas locales como “Louis Tower”, “Mister Bogaloo” y “Elioo Boom” (Cunin, 2006; Contreras, 2008, Botero, Ochoa, Pardo, 2010).



Músicos Anne Swing, evento Plaza de la Aduana. (Fotos propias).

Puesta en escena Viviano Torres, bailarías y coristas

Las coreografías de mujeres que acompañan este tipo de presentaciones musicales, reflejo de dicha ampliación, juegan un papel importante durante el concierto celebrado en el marco del festival. La *profesionalización* influenciada por los modelos icónicos mediáticos que mixturán el *pop* internacional con el *pop* transnacional africano y caribeño, definen la puesta en escena de tales coreografías. Por ejemplo, la manera uniformada de vestir de las tres bailarinas era con blusas cortas que revelaban el dorso de sus cuerpos, junto con unos pantaloncitos “calientes” o “cortos”⁸³, como los llaman en Cartagena, hechos en una tela

⁸³ María Alejandra Sanz (2010) lo cita en su informe de campo.

sedosa de colores verdes en diferentes tonalidades, semejando un uniforme militar camuflado. A esta imagen, se suman los pasos coreográficos colectivos con movimientos marcados del cuerpo enfatizado especialmente en las caderas, la pelvis y la cintura. Estos elementos son fácilmente reconocibles en vídeos encontrados en internet o en programas de la televisión local especializados en champeta, en los que las referencias de la escena internacional y cosmopolita tienen una fuerte presencia.

Observar estas coreografías presentadas ante el público asistente al concierto de la Plaza de la Aduana, es ver la fiel estampa de coreografías que aparecen en los *video clips* de artistas musicales de géneros como el *reggaetón*, el *ragga maffing*, el *hip hop* y músicas *pop* africanas. Los grupos de bailarinas que aparecen en la surtida oferta de videos que se difunden y circulan por *You Tube* de artistas internacionales *afro*, comparten maneras de vestir y de actuar durante sus coreografías. Casos como el del compositor, cantante y productor de



Flayer promocional concierto en Stockholmo del Docotor “Sakis” (2012).

la República del Congo Nsakala Emmanuel, más conocido como el Doctor “Sakis”, o el cantante de *dance hall* jamaquino Sean Paul, dos artistas de la escena cosmopolita, manifiestan en sus *video clips* promocionales bailes sensuales coreográficos de mujeres negras que comúnmente visten con *tops*, camisas ajustadas, pantalones ajustados o en su defecto “cacheteros” o los pantaloncitos “calientes” señalados antes.

Lo anterior, responde a la espectacularización del baile erótico de cuerpos negros (Cunin, 2005; Birembaum, 2006), que atañe en mayor medida el cuerpo de las mujeres negras, instrumentalizado en función de una escena o de la industria musical. La necesidad de relacionar a esta música con la cara multicultural y pluriétnica que se ha hecho dominante en los debates y en las políticas públicas culturales, concibe la apertura de espacios como el festival, en el que el baile y las conductas coreográficas y de coordinación colectiva, se convierten en una instancia fundamental dentro de las prácticas de socialización, comunicación, ritualización y referencia de un género musical (Cano, 2008). La champeta, en consecuencia es caracterizada en el baile como parte del género musical

que revaloriza la identidad *afroglobalizada* en sus diferentes facetas: africana, afroamericana, afrocaribeña y afrocolombiana.

Agregado a lo anterior, el panorama afro-globalizado es complementado con la imagen corporal que Viviano Torres proyecta. Su gorro de colores emblemáticos *rastafari*, verde, amarillo y rojo, en los que guarda su cabello tipo *dreadlocks*, asemejándose a la proyección corpórea de cantantes e intérpretes de *reggae*, *dance hall* y *ragga maffing* jamaquinos, manifiesta una vez más el papel que cumplen gestores culturales e intérpretes de la champeta como Viviano para proyectar un imaginario de la champeta anclado a unas redes transnacionales y del Caribe. La constante referencia en los discursos al poblado de San Basilio de Palenque se conjugan con imágenes del *pop* del Caribe internacional encarnadas en las maneras de vestir de locutores, bailarinas y artistas locales, para estructurar las claves raciales subyacentes en esta escena (Cunin, 2003), con componentes de nación diversa e incluyente, valoración de una autenticidad de *lo negro*, tropicalización de la nación y la caribeñización de la región costeña (Birenbaum, 2006).

Viviano Torres explica:

*“[...] este festival quedará institucionalizado en esta ciudad [...] gracias al apoyo de la administración y toda la gente de la alcaldía [...]) nosotros hemos venido de nuestro pueblo Palenque a hacer historia en esta ciudad lo que hemos hecho es aportar [...] desde que llegamos esclavizados hicimos, participamos en lo que es esa muralla y ese cerro San Felipe que hoy se muestra con orgullo; después vino Pambelé, glorificando, dándole gloria a Colombia con sus puños y los hermanos Cardona... ahora estamos acá en la plaza de la Aduana como afrodescendientes que somos ”*⁸⁴

Al vertebrar música, vestido, baile y discurso, dentro de una performance, ritual o evento unitario (Cano, 2008), se crean unos marcos de referencia que muestran la cultura local de la champeta tanto en el mercado del espectáculo erótico de baile y música de cuerpos negros (voyerismo racial), como en las directrices de una “*música negra*” que tiene un espacio de resistencia política. La invención de una especie de “folclor contemporáneo”, de una “expresión cultural”, retroalimentada de nociones de tropicalización de nación, de “caribeñización” de la región costeña (Birembaum, 2006), de

⁸⁴ El tono y el contenido del discurso de Viviano son consecuentes con su papel como uno de los principales impulsores de la realización del Festival de Champeta.

identidad cartagenera, y de relaciones de continuidad entre África y “La Heroica” (Cunin, 2005), son las bases que estructuran la ampliación de algunos de los componentes del picó-champeta.

A estos imaginarios que remiten a la champeta a un espacio ampliado cosmopolita internacional, se les suman las variadas maneras de vestir de los otros cantantes que comenzaban a subir al escenario. Melchor, Bogaloo y Louis Tower aúnan *jeans* anchos, pantalones $\frac{3}{4}$ y pantalones de pana, con camisetas de equipos de futbol americano, camisetas esqueleto blancas y tenis blancos. Estos modos se acercan más a las prendas de vestir utilizadas usualmente por los habitantes de los barrios populares de la ciudad de Cartagena, los cuales, son construidos con ciertos rasgos del estilo *hip hop* transnacional originado en los guetos urbanos afronorteamericanos, inmersos también entre los flujos comunes mundiales de “La Heroica”. Bogaloo parecía estar vestido como un habitante cartagenero, pero a su vez remarcaba la imagen de los cantantes *hip hop* pues vestía una gorra de un equipo de baseball estadounidense, una camiseta ancha de un equipo de fútbol americano, un pantalón $\frac{3}{4}$ ancho de jean y unas zapatillas de básquetbol de color blancas y rojas.



Maneras de vestir cantantes, evento Plaza de la Aduana (Fotos Propias).

Vemos entonces como, locutores, artistas y bailarinas, localizan y re-localizan la forma de llevar el cuerpo en la tarima del concierto de la Plaza de la Aduana. Esto se enmarca en las dinámicas de globalización que experimentan las ciudades cuyo despliegue se centra en las variadas características de la infraestructura política, social, económica, y cultural de la ciudad global (Kiwana, 2001). Las reproducciones de imágenes alimentadas por las maneras como estos actores visten, bailan y actúan en escena, definen la champeta desde múltiples marcos de referencia. A pesar de mantenerse en el “formato festival”, ésta entrevé la incesante ampliación que ha tenido el picó-champeta a una escena cosmopolita.

Las coristas que acompañaban al grupo *Anne Swing* eran dos jóvenes artistas locales cuyo principal objetivo es promocionar su carrera artística a través del reconocimiento que pueden ganar en las presentaciones, como la realizada con *Anne Swing* para el III Festival. La edad de estas jóvenes oscila entre los 19 y los 21 años y, su apariencia y actuación en escena, se diferencian de las bailarinas mencionadas antes pues cumplen un papel más musical que dancístico. Su aparición, proviene de la escena local del *dansal*, en la que ellas encuentran un medio para promocionarse a través del picó *Passa-Passa* del Dj “Deber”, hecho que revela la relación necesaria entre artistas e industria picotera en Cartagena, de la que los primeros no pueden escapar.

La presencia de *Anne Swing* en tarima, no sólo evidenció la constante ampliación del fenómeno picó-champeta a los modelos mundiales sino que también desplegó una reacción importante por parte del público, que denota el jalonamiento que tiene la champeta a su estructura base en la que nació. Niños, jóvenes y adultos se sumergían en el baile en la medida en que el concierto avanzaba. La percepción musical del público comienza a ser acompañada por un conjunto de acciones motoras que solemos desplegar mientras escuchamos música: seguir el ritmo con los dedos, pies o manos, bailotear siguiendo el ritmo o sugiriendo una coreografía que suele asociarse con determinada música, pero que no llega a ser plenamente un baile: mover la cabeza, chasquear los dedos, silbar o fingir silbar, entre otras (Cano, 2008). Era evidente el giro que había tomado el evento en la plaza con respecto a los anteriores artistas. Pareciese que a la gente le fueran más familiares estas canciones que escuchaba a partir de este momento. Con la aparición de Viviano y su grupo *Anne Swing*, se incrementó en la Plaza de la Aduana el ambiente festivo, con la participación dinámica de los asistentes sintonizados con lo que pasaba en el escenario central. Después de tres canciones el grupo bajó de la tarima, lo que ocasionó incluso la reacción de los asistentes para pedir al unísono la interpretación de nuevos temas. De esta manera, *Anne Swing*, abría paso dentro de la formalidad de la escena institucional a expresiones de la *estructura de sentir* (Williams, 1977) o alianzas afectivas (Grossberg, 1984 citado por Straw, 1991) del fenómeno picó-champeta.

Viviano Torres baja de la tarima y los músicos que tocaron con él permanecen allí arriba como *backing band* durante la presentación de los siguientes artistas locales: Louis Tower “El Rasta”, Melchor, Bogaloo, Elio Boom y El Mantí. Éstos repiten asiduamente

las *cobas* y saludos a los productores y Djs del universo picotero, que como se dijo antes, es una de las prácticas generalizadas de la actividad festiva del picó. Para este momento, la mayoría de personas en el público bailaban solas desde sus puestos, siendo pocos los que lo hacían en pareja. Varias mujeres mantenían sobre el ritmo de la canción el movimiento de caderas acompañado con las palmas. Algunos hombres, por su parte, hacían una especie de marcha con los pies marcando los tiempos fuertes de la canción, a la vez que movían de lado a lado los brazos. Era sorprendente el cambio de actitud por parte de los receptores del espectáculo, pues la práctica del baile era casi nula al inicio del concierto. La presencia de extranjeros y de turistas del interior disminuía en la medida en que el evento avanzaba.



Luis Tower, Melchor, Bogalooop. Concierto Plaza de la Aduana. (Foto propia).

Otros rasgos expresivos del fenómeno picó-champeta emergen en la escena institucional acá descrita. En particular, es con el segundo grupo de artistas locales en que este fenómeno se exhibió con mayor fuerza. Los distinguidos artistas repetían una y otra vez los saludos a productores, arreglistas, Djs y conocidos en general, como si no se estuviera en un evento institucional donde los discursos están dirigidos o a resaltar los órganos administrativos que posibilitan el evento o a enaltecer el carácter multicultural e identitario, sino como si se estuviera en plena fiesta picotera semanal.

De igual modo, el baile por parte del público comenzó a estar más asociado a la imagen familiar de la actividad picotera barrial. En un instante, mientras en tarima estaban los tres artistas champetúos, se inició el baile entre parejas siguiendo paso a paso la estructura dancística que se erige durante un fiesta de picó. Varias mujeres pasaban sus

manos sobre el cuello de sus parejas, quién al mismo tiempo sostenía las caderas, mientras ellas dejaban caer su cuerpo levemente hacía atrás. Las piernas de los dos permanecían semi-flexionadas. Las pelvis juntas marcaban un movimiento de vaivén en concordancia con el ritmo de la canción que estaba siendo tocada en tarima.

Para este punto, los asistentes demandaban a gritos los temas musicales de la comunidad de artistas locales “El Manti”, “Bogaloo”, “Melchor”, “El Rasta”, “Elioo Boom”, artífices de una larga trayectoria en la escena picotera barrial de mediados de los ochentas, con su participación en los grupos *Son Palenque* y *Anne Swing*, y de mediados de los noventas, cuando después de los éxitos comerciales iniciales para picó producidos por el “Rey de Rocha”, se continuaron produciendo discos con los cantantes más veteranos como Charles King con sus éxitos “*La Limosnera*” y “*La Llave de mi Corazón*”, y otros palenqueros reconocidos como Viviano Torres, Melchor y Luís Tower. Elio Boom aparece en el mapa musical hacía 1995 con la cifra record de 60.000 unidades vendidas (Botero, Ochoa, Pardo, 2010:90).

El público repetía al unísono las letras de las canciones de sus ídolos champetúos, situación muy disímil a los que sucedía minutos antes. Se les escucha a varias de las personas de alrededor, hablar de estas canciones que suenan en tarima como parte vital y central de su infancia. El inicio de un tema de cualquiera de estos cantantes era la causa de un jubiloso alboroto colectivo y de un baile en masa entre las personas.

Estas incidencias eran complementadas con el uso de cámaras fotográficas y de celulares por parte de los asistentes. Sin embargo, este uso se distanciaba de la intención que tenía el personal técnico de la Universidad de Cartagena, quienes, contratados por los organizadores del festival, tenían como objetivo filmar las imágenes del evento cultural y no capturar a los ídolos del género más popular de Cartagena, como sucedía con los asistentes.

El jalonamiento de la situación al formato festival se da una y otra vez por parte de locutores y artistas. Sus discursos disponen de palabras como “cultura” o “institucionalización” para hacer dicho jalonamiento. Al final de una de las canciones, uno de los locutores expresa “ya las cámaras están prendidas poniéndole el ojo a este espectáculo recogiendo todas las imagines de nuestra cultura”, a lo que Louis Tower responde:

[...] *este es el público que le gusta la champeta, ese gran público que se ha adherido a esa gran masa que sigue la champeta, que sienten la champeta su propio género [...] esperamos que el año que viene este público se duplique, se triplique porque a partir de esta noche esto queda ¡institucionalizado!*”



Público asistente fotografiando a los artistas, evento Plaza de la Aduana. (Foto propia).

A pesar de ser un festival oficial, el ambiente del concierto en la Plaza de la Aduana estuvo acompañado por el incesante consumo de licor tanto de artistas como por el público que asistió a la Plaza. Este hecho, una vez más, define la champeta como el vehículo que transporta la estructura picó-champeta, en el que la rumba hace parte de uno de sus componentes centrales.

El público que permanece hasta al final del concierto de la Plaza de la Aduana, aunque reducido en número con respecto al inicio, aparentemente está compuesto por seguidores de la champeta, algunos con cierta cercanía con los picós. Muestra de esto es que, el rechazo de Charles King a cantar en tarima, por ejemplo, hace que muchos seguidores se le acerquen a pedirle que cante, que suba, que se presente para la gente, lo que habla de la cercanía que tienen con el género. Pero además, en una conversación con un asistente cartagenero entre los 30 y los 40 años quien expresa su inconformidad con la no presencia de Charles en la tarima, surge el tema de los picó. “¿Cómo es que un rolo está en un evento de champeta!?”, me pregunta él. Yo le cuento sobre el proyecto que adelantamos con el grupo de investigación y él me responde enérgicamente refiriéndose a su hermano, propietario de un mini picó que hace presentaciones en el barrio Nelson Mandela, “¡Un picó reconocido por todo el mundo!” afirma. “En el barrio varios bailes los hemos hecho con ese picó, ese picó e’ firme” Su presencia en la plaza se da con un grupo de 10 a 15 personas, como me lo cuenta él, todos del barrio Nelson Mandela, una de las barriadas que mantiene un movimiento picotero fuerte, lo que ratifica esta ampliación de una comunidad de seguidores y actores del picó-champeta a una escena institucional.

Del barrio al Teatro Adolfo Mejía

El espacio de Cartagena en el que circula la champeta se caracteriza por tejer una red en diferentes escalas que se interconectan entre sí. Los discursos sobre esta música en los escenarios institucionales no son ajenos a este principio. Éstos, tienden a construir y a recurrir al discurso de la continuidad histórica y cultural entre África y América (Cunin, 2005), en el que coexisten las conexiones de la ciudad con redes regionales, nacionales y transnacionales, tomados de los intercambios sonoros experimentados con la dinámica de la industria musical y disquera desde comienzos del siglo XX (Contreras, 2008; Botero, Ochoa, Pardo, 2010). El picó, por ejemplo, como expresión de una comunidad localizada en los barrios de clases populares de Cartagena de Indias, se inició en los 1940 reproduciendo la música de la industria disquera y de la radio local, y en 1960 se comenzó a conectar con otras redes por medio de productos discográficos musicales de EEUU, del Caribe francófono y anglófono y de África (Muñoz, 2002, Contreras, 2008, Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

El afán que existe ahora por parte de las instituciones estatales por rescatar toda expresión cultural-popular, resulta en acciones para traer el fenómeno picó local a la escenificación institucional. Con ésto, la construcción de foros dedicados a la champeta surge como producto de ese jalonamiento que promueven los órganos oficiales al género, que vislumbran el potencial catalítico y de cambio que pretenden promover los festivales. En este sentido, Down, Liddle y Nelson consideran que los foros transforman sustancialmente la escena.

Los festivales, pueden proveer un foro para crear, movilizar y rejuvenecer tanto a artistas como al público (...) también pueden facilitar cambios que podrían no ser considerados como positivos, tales como su contribución a la comercialización de la música popular⁸⁵

⁸⁵ Festivals can provide a forum for creating, mobilizing, and rejuvenating both performers and audience (...). They can also facilitate changes that may not be viewed as positive, such as their contribution to the commercialization of popular music (Seiler 2000 citado por Down, Liddle & Nelson, 2004).

El segundo evento programado en el marco del III Festival de Champeta en Cartagena, se centra en esta pauta común que tienen los festivales en la actualidad: los foros o charlas destinadas a discursar los géneros musicales. El teatro Adolfo Mejía de la ciudad amurallada, sirve de espacio oficial para esta escenificación discursiva de la champeta, situación que no deja de ser ambigua considerando la clara mirada clasista, racista y marginal a la que está expuesta el género, por venir de los barrios populares de dicha ciudad. Como lo deja ver Cunin en ese sentido:

La champeta cuando se inscribe en las relaciones sociales de Cartagena, reproduce y exagera la marginalización y la exclusión de lo “negro”, características de la ciudad. La champeta nos muestra el proceso de designación racial de una cultura popular. Seguramente la champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas en el modelo de la élite de la ciudad. Al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado del salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural, del “negro” contra el “blanco”. (Cunin, 2005, 181)

El punto central de estos “hubs institucionales” como el Teatro Adolfo Mejía, es que toman los aspectos raciales que comúnmente son utilizados para exacerbar esa marginalización reiterada, y pasan a responder al diseño de una política cultural hecha por la administración distrital enfocada en rescatar los productos artísticos y culturales de las expresiones de la Cartagena popular, como parte de la capacidad de cambio y transformación al que son expuestas las músicas populares en dichas escenas.

Para esta tarea, se debe valorizar el género y sus discursos dentro de un lugar que posea un alto valor simbólico para la ciudad, como parte de una migración fugaz de la champeta durante esos días del festival a “nuevos espacios” de la ciudad amurallada, los cuales no concuerdan ni temporal ni espacialmente con la configuración cotidiana de la escena picotera (Down, Liddle & Nelson, 2004), como se dijo en la anterior sección. Su ejecución tan sólo dura un lapso de tiempo que no concuerda con la dinámica de la escena local de donde salen las músicas que son tema central del festival.

Al ser una música asociada al delincuente que viene de los barrios pobres, al negro que habita esta geografía periférica de “La Heroica”, la champeta debe pasar por los filtros que sean necesarios, pues al atravesar aquellos espacios en los que la conservación y promoción de la cultural son claramente visibles, sus cargas negativas buscan ser

suavizadas y convertidas en aspectos de la cultura que deben ser valorizados, conservados y reconocidos.

Para la administración local es imprescindible promover y transformar una subcultura estigmatizada y señalada social y geográficamente, en fenómeno mundial digno de interés de académicos, activistas, intelectuales y universitarios, pues esto en últimas es “muestra” de la inclusión y la diversidad de la “otra” Cartagena. La champeta entra al reconocido teatro Adolfo Mejía, al que nunca visita a excepción de este tipo de festivales culturales, con la necesidad de tener un discurso propio que la legitime como “expresión cultural”. No deja de llamar la atención el hecho de que aquella música que suena en los buses de la ciudad, en las emisoras más populares, en los bailes de picó de los barrios cada semana, en el canal local de cable, en el mercado de Bazurto, en las casas de los cartageneros que habitan la ciudad alejada de aquella que es promocionada turísticamente, sea objeto de conversación en el teatro Adolfo Mejía de la ciudad amurallada⁸⁶, para el segundo día de Festival.

Ya habíamos visto como en los 80 el Festival del Caribe junto con la industria musical contribuyeron para la transformación de la champeta en terapia, un cambio que buscaba ampliar el género a nuevas clases sociales (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). El evento propuesto para el año 2010 en una alianza entre órganos institucionales y la Organización Musical “Rey de Rocha” (OMR) se enmarca también en virar la mirada de esta música. Al presentarla en uno de los teatros y en una de las plazas con un declaración cultural evidente, logran otorgarle el carácter de “expresión cultural” similar a la situación experimentada en Bogotá en diciembre del 2000 en el teatro Jorge Eliécer Gaitán (Cunin, 2005).

A pesar de lo evidente que es para nuestros ojos la poca representatividad real que hay en estos espacios de la escena picotera y lo contradictorio de las políticas culturales distritales que pretenden visibilizar exclusivamente lo cultural de estos sectores pero sin tener en cuenta políticas sociales, en esta sección miraremos a la champeta como materia que no logra desprenderse del picó y de toda su dinámica festiva y afectiva, a pesar de estar enganchada en el formato de foro institucional.

⁸⁶ Anteriormente, la champeta ya había sido parte de una presentación realizada para el segundo festival de champeta.

El nombre atribuido al conversatorio marca las claves temáticas que se establecen para el desarrollo del programa en el Adolfo Mejía: “*El aporte de África al movimiento musical de América Latina y la música afro como elemento de resistencia espiritual, integración intercultural y hermanamiento entre los pueblos*”. El foro, se compone de discursos provenientes de gestores culturales, académicos y locutores, para resaltar las conexiones imaginarias y reales entre la música de champeta con lo africano. Como vemos, esta escena se construye sobre la base de una constante referencia de la champeta con África y el Caribe, con el objetivo de cambiar el estatus social al que cotidianamente está expuesta (Cunin, 1998, Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Como consecuencia, se valoriza la presencia del *soukus* congolés representado en las estrellas de la música comercial africana de los 80: M’Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo. Su música internacional difundida por el fenómeno picó en las ciudades de Cartagena y Barranquilla, sirve de bisagra que nutre sustancialmente la relación que pretenden plantear los actores que participan del foro de continuidad, referencia y de hermandad entre un continente y otro. Este proceso Cunin lo explica de la siguiente manera:

Cuando la champeta se viste de aparato, cuando la música africana se transforma en música caribeña [y viceversa] adquiere un nuevo estatuto y, en esa ocasión, un nuevo público y una difusión más amplia (Cunin, 1998: 381).

Los discursos de la champeta en el *Adolfo Mejía* responden a un fenómeno semejante de las músicas populares en el contexto global: la patrimonialización. En este sentido, Slobin (2002) revela como la música klezmer⁸⁷ (entendida como una micro-música⁸⁸ del tipo hoy en día llamado músicas patrimoniales) para sostenerse a sí misma como patrimonio musical, debe tener en cuenta factores centrales entre los que sobresalen: mantener un canon, una historia (a veces mítica) de sí misma, una apelación a un público

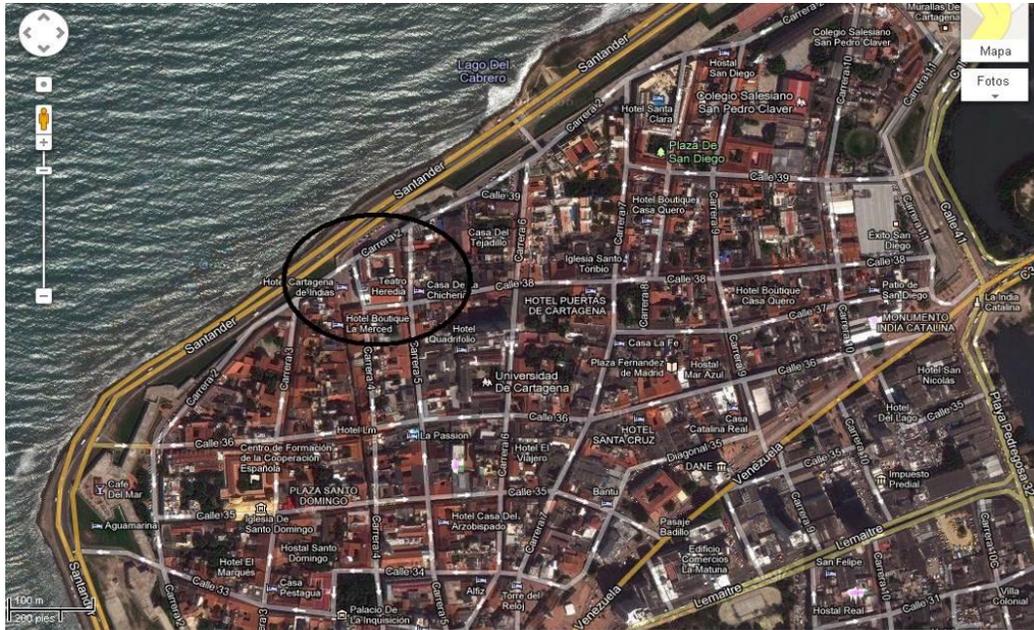
⁸⁷ Palabra que viene del yiddish y se refiere a un instrumentista profesional que se ganaba la vida tocando lejos de las comunidades judías que existían en el este de Europa hacia finales de los 30. *Klezmer music* es un término inglés acuñado en 1980 en Estados Unidos para definir un limitado repertorio y un estilo de toque. El Klezmer se ha extendido por todos los judíos y no judíos de Europa y en todas las comunidades judías de otras partes como Buenos aires, México, Johannesburgo, Sydney, etc.

⁸⁸ Pequeñas unidades dentro de las culturas musicales grandes (Slobin, 1992:11).

contemporáneo que responde a unos sonidos y unos estilos de música, un performance, y una difusión que se irradia a partir del trabajo de un conjunto de activistas.

Dado que la champeta responde a lo que Slobin (1992) llama la patrimonialización de la música, ésta toma varias de las características que dicho autor describe. Por una parte, los panelistas del conversatorio en el que la champeta se transforma en foro, la música en palabra y la danza en explicación (Cunin, 2005), son el intelectual Enrique Muñoz Vélez, dos locutores de radio y el cantante, gestor cultural y activista Viviano Torres. Ellos, se encargan de los discursos que alimentan el canon de “expresión cultural” de la champeta, su función es edificar la historia del género a través de su cercanía con los ritmos africanos internacionales que el picó promocionó y la historia cultural local (Bennett & Peterson, 2004). A ellos los acompañan los músicos congolese M’Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo, quienes portan y legitiman esa conexión de la champeta con el continente africano. Los panelistas reviven una y otra vez en este escenario oficial las múltiples conexiones que tiene la champeta, para mantener un sabor de exotismo y rescatar al otro venido de África (Cunin, 1998) y así aportar elementos para construir la identidad local. En este sentido, Bennett & Peterson aseguran que,

Además de la música, esos discursos de la identidad local emergente incorporan aspectos de otras formas culturales locales (Williams 1965), como por ejemplo el dialecto local, el vestido, y la historia, así como diversas formas de conocimiento local, que a menudo se utilizan como estrategias de resistencia a las circunstancias locales (...) la música se convierte parte de un proceso creativo mediante el cual los miembros de determinados escenarios locales crean la construcción de narrativas compartidas de la vida cotidiana. Como Harris señala: "La industrialización y la globalización han puesto a disposición una gama cada vez mayor de recursos musicales que han permitido una creciente gama de grupos e individuos para su uso en el construcción de la identidad y la ubicación "(2000, 26).



Fuente: Google Maps. Centro histórico. Cartagena de Indias. Consultado el 11 de febrero de 2012.

El teatro *Adolfo Mejía*, llamado anteriormente Teatro Heredia,⁸⁹ se encuentra cerca a los límites de la muralla, hacía el sector de la avenida Santander, entre las carreras 4° y 5° rodeado de distintas edificaciones que poseen en su mayoría una arquitectura colonial. Es un sitio admirado en virtud de su alto valor simbólico, emblemático e histórico para la Ciudad. Su construcción



Fachada Teatro Adolfo Mejía. (Foto propia).

data del año 1905 basada en una arquitectura republicana, para albergar la intensa actividad cultural que en ese momento acontecía. La historia de su levantamiento se relata en la página del Ministerio de Cultura como la de una obra erigida sobre la base de las ruinas de la Iglesia de la Merced por don Felipe Jaspe, arquitecto quien se inspiró en el Teatro Tacón

⁸⁹ El teatro clásico de la ciudad fue terminado en 1911 como parte de las obras de celebración del centenario de la independencia. Inicialmente se llamó Teatro Municipal y en 1933 el Concejo de la ciudad lo denominó Teatro Heredia, según el nombre del conquistador español fundador de la ciudad. En 1998 el Concejo lo rebautizó con el nombre de Adolfo Mejía (1905-1973), quien fuera uno de los músicos más insignes de la ciudad.

de la Habana. En su interior, pasando el *lobbie*, se ubican formas de herradura con balcones, tribunas y celosías divisorias que lo hacen un sitio con un alto valor estético, donde, como se enfatiza en la página del Ministerio, se ofrece un espacio artístico y cultural de primer orden⁹⁰.

Por lo general, el teatro comparte la estampa de lo que Kiwan denomina como “hubs institucionales” (Kiwan, 2001). Las presentaciones de grupos internacionales, regionales y locales de danza y folclor son habituales en el teatro. En un evento desarrollado el 19 de julio de 2010, por ejemplo, se presentaron grupos como *Lindwurm-Klagenfurt* de Austria, *Ballet Ara* de Madrid, *Coatlaxopeuh* de Zacatecas de México, *Yawar Chicchi* Danzantes de Tijeras de Perú, *Troyanda Ukrainian Dance Ensemble* de Ucrania, *Danzas Mari-Quitar*, (Venezuela), *Herencia Viva* (Bogotá, Colombia) y el grupo *Danzas Unicartagena*, cuyo trabajo se basa en temáticas relacionadas con el Palenque San Basilio, como lo son los ritos religiosos del *Lumbalú*.

En el teatro también se hacen conciertos de orquestas filarmónicas, festivales de música internacional como *Cartagena Music Festival*, obras de teatro, encuentros literarios como el *Hay Festival*, y otros artísticos que son gestionados por entidades como Comfenalco, el Instituto de Patrimonio y Cultura, la Embajada Francesa, la Alianza Colombo Francesa, la Alcaldía de Cartagena de Indias y el mismo Teatro *Adolfo Mejía*, Esto último, marca la tendencia de la que habla Kiwan sobre los “hubs institucionales” de ser comúnmente financiados por entidades u organizaciones del norte global en países del sur (Kiwan, 2001:6).

La oferta cultural del Adolfo Mejía incluye también grupos de *jazz*, como la banda europea *Ignasi Terraza Trío*, que se presentó con motivo del centenario de fundación del Teatro y el Día Nacional del Patrimonio Cultural el 11 de septiembre del año 2011. Este evento comparte la misma singularidad de lo anteriores: ser concertado entre una entidad internacional como la Embajada de España en Colombia y el Teatro.

La importancia que tiene para Cartagena este recinto se centra en su valor histórico y su disposición como espacio cultural en donde se resaltan distintos tipos de presentaciones que van desde danza contemporánea o folclórica, hasta eventos musicales de música clásica

⁹⁰ Ver, <http://www.mincultura.gov.co/> visitada en noviembre de 2010.

orquestrada, de *jazz*, o de músicas tradicionales o folclóricas “negras”. No hay que olvidar que la única vez que este escenario había sido prestado para una presentación de champeta, fue en el marco del II Festival de Champeta. Aquella vez, se presentaron Louis Tower, Charles King y Viviano Torres. Al igual que la Plaza de la Aduana, el Teatro Adolfo Mejía es una de las escenas institucionales que recibe alto flujo de eventos diseñados por las políticas culturales de la administración distrital.

El edificio alcanza una altura entre los 8 y 10 metros aproximadamente. En su parte frontal, se pueden diferenciar tres secciones que componen un juego de balcones, ventanas y puertas, que permiten el ingreso al lugar. La sección del medio, que es la más alta, están alzadas las banderas de Cartagena y de Colombia. El color de la edificación es una mezcla entre el blanco de los bordes con el amarillo pálido del frente, a los que se suman algunos detalles en dorado. Al ingresar al edificio, lo primero que uno encuentra es el *lobbie*. En este espacio, para el día del foro, una organización palenquera tiene un puesto en el que promocionan camisetas, gorros de colores verde, amarillo y rojo, y accesorios como manillas y mochilas que mantienen los colores de la “caribbeanidad” (Cunin, 1998), como parte de la continua asociación que se hace al poblado de Palenque y los procesos de afirmación de músicas afrodescendientes que tiene la champeta en estos espacios (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). El mayor impacto visual en términos estéticos se da justo en la entrada a la parte destinada para el desarrollo de las actividades artísticas, con una edificación que habitualmente sería valorizada como patrimonio arquitectónico.

Pero pasemos a los detalles del foro programado en el marco del III Festival Afrocolombiano de Champeta. Al teatro se registra una asistencia muy parcial. Entre el público asisten académicos, amantes de la música africana, coleccionistas, cantantes locales de champeta, organizadores del festival y estudiantes. Varios de los asistentes eran afrodescendientes. También asistieron miembros de la organización “El “Rey de Rocha””, el administrador Humberto Castillo y su DJ estrella “Chawala”, debido a que “El Rey” hacía las veces de coorganizador del concierto que darán los africanos en el estadio de softball. En principio el foro estaba programado para las 8:30 de la mañana, pero empieza hacia las 10:30 con la llegada al lugar de los cantantes congolese M’Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo.

Entre el público asistente, las mujeres llevan vestidos, jeans o pantalones ceñidos al cuerpo, acompañados con blusas escotadas y bordados. Portan un atuendo algo más elegante que el de camisetas y pantalones cortos que usan las mujeres cartageneras habitualmente. Los hombres, por su parte, visten pantalones de pana de color crema o blanco y camisas polo o de cuello redondo. Algunos, usan camisas blancas con pantalones del mismo color y sandalias. Estos modos de vestir se equiparan con el de los asistentes a eventos sociales de clase alta que se referencian continuamente en la prensa nacional en las secciones de farándula, quiénes toman como lugar distinguido para esos eventos sociales la ciudad amurallada.

Los discursos aparecen tempranamente en el foro con la intervención del mismo locutor que presentó el concierto de los artistas locales la noche anterior, en la Plaza de la Aduana. Los saludos a los patrocinadores del festival y algunas consideraciones sobre el primer día de festival, son los primeros temas que se tratan.

Recordarles que esto es un evento organizado por la Fundación “Surcos” y la Corporación Champeta Criolla, con el respaldo de la administración distrital por intermedio del Instituto de Patrimonio y Cultura de la ciudad de Cartagena IPCC [...] al igual que la Secretaría de Integración y convivencia [...] muy contento porque anoche el evento fue muy bueno, excelente el comportamiento... se institucionaliza de esta manera con el festival y creemos que vamos poco a poco ganando espacio en la ciudad de Cartagena.

Posteriormente, irrumpe otro locutor haciendo alusión al estrecho vínculo de *mamá África*, como la llama él, con la ciudad de Cartagena a través de unas “características” particulares de lo negro, expresadas en los materiales sonoros cosmopolitas que comenzaron a sonar en Cartagena desde los 70 gracias a los picós. La ampliación del fenómeno picó-champeta a esta escena institucional, mantiene el retoque cosmopolita ajustándolo a lo “negro”; así, África, y en peculiar los músicos africanos, legitiman ese ajuste y esa nueva condición que se le adjudica a la champeta. El locutor afirma:

Esto es lo que está aquí... somos paganos, somos gozosos, somos extrovertidos, somos alegres, ese es el legado principal que nos dejó mamá África cuando con los negros llegados en el área del Atlántico... nosotros tenemos un evento muy interesante en lo que es mamá África y Cartagena [...] tenemos a unos artistas muy importantes de la música del área del Congo, de la música de África.... La música ésta es un caviar en Europa, nosotros a veces vemos la música champeta... la vemos muy despectiva, pero en África es la madre y en Europa, especialmente en Francia y Alemania, tiene una connotación muy importante, en los mejores clubes siempre están estos artistas haciendo sus interpretaciones.

La champeta, surge como un estilo musical urbano resultado de una interconexión de tendencias locales y transformaciones cíclicas con la industria musical internacional, situación semejante a la experimentada por género como el *hip hop*. Se da no sólo por el hecho de que las dos hayan sido una músicas constituidas a partir de modelos ensamblados por esas conexiones con lo global, sino porque tanto el *hip hop* como la champeta han experimentado una reelaboración local, utilizadas para comprometerse con las cuestiones de la raza, la identidad y la configuración regional (ver Mitchell 1996; Bennett 2000; Forman, 2002).

En este sentido, el estatuto otorgado a la champeta sobre la base de la doble continuidad con África y con la América negra, inventan un imaginario transnacional afroamericano con tintes afrocolombianos, incluso en los discursos diseñados desde la academia (Cunin, 2005), como veremos más adelante. Éste, además de incluir el hilo de la continuidad del Atlántico negro, exalta el papel que tuvo el *afro beat* y el *afro pop* en ciudades europeas, y destaca así la música que difundió y circuló el picó desde los años setentas, hecho con el que ratifica las características de escena translocal (Bennett & Peterson, 2004) que mantiene la música oriunda del picó.

El público del *world beat* en los Estados Unidos y Europa tiende a ser bien educado y cosmopolita desde un punto de vista cultural (Pacini, 1993). Este carácter es retomado por uno de los locutores en su intervención, quien conjuga este aspecto con las referencias de transmisión y legado africano como valor añadido a estas músicas transnacionales, sin olvidar, como ya es costumbre con la champeta, el tinte “caribeñizado” (Birembaum, 2006). Así, se enlazan en sus discursos disímiles acentos de modelos afrocaribeños que circulan globalmente en las escenas locales. Afirma el locutor:

Esa señora nacida el 30 de Agosto de 1959 [...] desde los años 80's viene haciendo parte de la coyuntura que a nosotros por ser caribeños se nos infiltró, aquí en esta tierra, un pedacito de África en Colombia que somos Cartagena, ¿verdad?... Lokassa Ya Mbongo [...] está considerado entre los dos mejores guitarristas que hay ahora mismo en África [...] ha tocado con infinidad de artistas y ha tocado con varias agrupaciones como: Soukus Stars [...] Cartagena mama África calling, mama África en Colombia

En este mismo sentido, la directora del IPCC Gina Ruz Rojas, se refiere a los artistas africanos como parte de los recuerdos musicales de la infancia y la juventud de varias generaciones cartageneras, subrayando así el papel que tuvo, por una parte, el proceso picó

en la difusión y circulación de estas músicas, y por otra, en la configuración de una estructura de sentir (Williams, 1977) en los barrios cartageneros. La ampliación al escenario institucional del fenómeno picó se da en lo que Gina Ruz denomina la hermandad de dos pueblos a través del puente musical de la champeta que “nos hace hervir la sangre negra y nos invita a bailar”⁹¹. La orientación que da la funcionaria al género de la champeta se da a partir de la cercanía de esta música con las músicas africanas internacionales, lo que señala el tipo de vínculos construidos en los hubs institucionales.

Este festival, agrega la directora del IPCC, es un espacio para el reconocimiento de nuestras raíces afrocaribeñas. Éste, es un escenario para mostrar nuestra identidad cartagenera a través de un ritmo como la champeta, que nació hace más de 25 años y que en todo este tiempo ha pasado de ser estigmatizado a ser reconocido como emblemático de nuestra cultura popular y parte de nuestro patrimonio inmaterial”⁹²

Este discurso, revalida los aspectos anteriormente señalados por Slobin y por Bennett & Peterson en que resaltan la dinámica en que se encuentran las músicas populares en la actualidad, enmarcadas en prácticas políticas e institucionales. Las palabras de la directora del IPCC integran aspectos de la historia cultural del picó en Cartagena, a pesar de que no lo nombra. Se basa principalmente en los artistas africanos y la música afrocaribeña difundida por las máquinas picoterías, para así argumentar el hecho de que la champeta es una música que identifica a los cartageneros, más allá de ser un ritmo estigmatizado – situación real a la que se enfrenta el género– y así hacerlo parte en el presente del patrimonio inmaterial de “La Heroica”.

Con el arribo de M’Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo, al prestigioso teatro de la ciudad amurallada, el lugar toma nuevos rumbos. Su presencia se da junto con otros dos músicos congoleños, su guardaespaldas personal, el cantante local y gestor cultural Viviano Torres. Los asistentes, quienes hasta este momento habían permanecido sentados escuchando lo que desde la tarima se decía, se paran de sus sillas para acercarse al

⁹¹ Ver, http://www.ajacartagena.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=3383:tercer-festival-afrocolombiano-de-musica-champeta&catid=21:culturales&Itemid=68 Consultada el 3 de Noviembre de 2011.

⁹² Ver, <http://www.territoriochocoano.com/secciones/cultura-y-gente/990-mbillia-bel-dara-concierto-en-el-festival-afrocolombiano-de-musica-champeta-en-cartagena.html> Consultada el 5 de Noviembre de 2011.

escenario y así fotografiar a los artistas africanos. Los aplausos y gritos de saludo por parte de los asistentes, se apropian del espacio mientras la artista congoleña agita su mano para saludar. El público toma asiento de nuevo. El inicio de la entrevista a los congoleños se ve atada a un problema de comunicación entre los artistas y los panelistas: el único que habla inglés es el guardaespaldas, el resto de los congoleños sólo hablan francés.

Caber resaltar como, a través de las maneras de vestir de los panelistas, se refleja la mixtura de aquellos aspectos cosmopolitas de la música comercial africana de los 80, de la música afroamericana como el *hip hop* y la música *afro Caribe pop*, que han alimentado una y otra vez la estructura picó-champeta.

M'Billia Bell porta un vestido largo de color amarillo decorado con una especie de mosaico verde y dorado que lo atraviesa horizontalmente, acompañado por unos tacones altos de color plateado. En su cabeza lleva un turbante, decorado en su parte con colores verdes y dorados similares a los que porta en su vestido. Pareciese que ella estuviera vestida como en la época en que grabó varios discos en París hacía la década de los ochentas. Sus accesorios, tales como anillos, cadenas y pulseras de oro, armonizan con todo el atuendo que lleva puesto. Lokassa, por su parte, lleva un vestido gris, una camisa blanca y una corbata de colores. Michael, uno de los músicos congoleños, porta una gorra, camisa larga y extendida, pantalones anchos y zapatillas *Nike* blancas, equivalente al estilo de cualquier artista de *hip hop* de cualquier lugar del mundo, o cualquier protagonista del circuito picotero, tanto de seguidores como de artistas locales de champeta como Bogaloo o Melchor en el concierto de la Plaza de la Aduana.

Por su parte, Viviano Torres, con su ropaje ya común de artista con *dreadlocks*, gorros rasta, y prendas con colores *caribeñizados* (Cunin, 1998), complementa este cuadro armado de múltiples referencias locales, regionales y globales. Al centrar la mirada en las formas de vestir se reconoce cómo la champeta, convoca incluso en las ropas de sus panelistas las imágenes transnacionales y translocales a las que siempre ha estado expuesta.

El foro prosigue con la presentación de los locutores ante los asistentes de Viviano Torres, calificado como uno de los principales exponentes y precursores de la música de champeta en Cartagena. Viviano toma el micrófono y después de algunos aplausos del público, saluda a los que están en el escenario del teatro, y luego inicia su discurso sobre el género. Entre los temas tratados, Viviano rescata la filiación existente entre África y

Cartagena, el apoyo brindado por parte de organizadores y gestores para la realización del festival, y la limpieza de la champeta como género envuelto entre la violenta red que viven los barrios periféricos de Cartagena:

Muchas gracias a todos ustedes, este es un sueño que empieza hacerse realidad, son muchas las propuestas que queremos mostrar [...] estamos pensando en un inicio de un camino que queremos fortalecer, que todos sepamos de dónde venimos y para dónde vamos, porque hacemos las cosas, nuestra razón de ser en la parte musical, en nuestra cultura. Este hermanamiento se debe a un personaje que es un sueño ya hecho realidad para mi, para mis compañeros de la champeta, y quiero dar gracias a la organización OMR que se comprometió con esta causa, a “Surcos” que es una organización nuestra, a la Corporación Champeta y a lo más grande a la Alcaldía Local de Cartagena por su apoyo con el Instituto de Patrimonio y Cultura [...] gracias a todos los que han creído en nosotros [...] necesitamos mucho de ustedes para salir adelante en este trasegar [...] hoy estamos haciendo este festival “con la uñas” con sacrificio, esperamos que en unos tres años más podamos cuadruplicar la asistencia, anoche en la Plaza de la Aduana, fue muy buena, muchas gracias por el comportamiento, no hubo siquiera un herido y eso me llena de regocijo a pesar de que no había autoridad policiva, hemos demostrado que no necesitamos de autoridad para portarnos bien, me complace mucho, y bienvenidos una vez más.

Los temas tratados por el cantante palenquero y gestor cultural, están inscritos en el marco del activismo cultural cuyo objetivo es buscar la validación social de la champeta. Como veremos más abajo en la sección del activismo cultural,



Viviano Torres Foro Teatro Adolfo Mejía. (Foto propia).

Viviano responde a lo que Kiwan (2001) llama “hubs humanos”: artistas nodos que articulan múltiples personas, espacios, lugares, escenarios, organizaciones, etc. a lo largo de su historia de vida alrededor de un género musical particular. Él, amplía retoma el hecho de haber pertenecido a los primeros grupos influenciados por el picó, para afianzar la relación de música y lugar. Los anclajes con otras escalas regionales y globales en el marco de las “expresiones culturales” y el activismo cultural, se hacen bajo la concepción una champeta “negra” y caribeña como parte de la revaloración de la identidad afrocolombiana. Su objetivo es apuntalar los vínculos entre música, lugar, identidad espacial y posicionamiento social del género. Pero sobre este tema nos extenderemos más adelante en el segmento

dedicado al activismo cultural, el cual, como veremos, comparte muchos de los contenidos de la escena oficial.

Por ahora, en este punto, cabe prestarle una especial atención a la manera como estos aspectos anteriormente señalados, tanto de la escena oficial como del activismo cultural, también se enmarcan y se refuerzan en lo que Kiwan llama los “hubs accidentales”. Para Kiwan,

Los “hubs accidentales” son aquellos en los que los investigadores están implicados en la construcción de las estructuras de la red misma que estamos investigando. La literatura antropológica sobre la “paradoja del observador” es sustancial, y diferentes soluciones han sido ofrecidos por los principales escritores en el campo (ver, entre muchas otras diversas publicaciones de Marcus, como Fischer y Marcus 1986, Clifford y Marcus 1986, Marcus 1998 y Armbruster 2008 para una visión general) (...) en el trabajo con artistas profesionales o con los aspirantes a serlo, la posibilidad de construir hubs accidentales es sin duda más fuerte en la antropología que en las prácticas cotidianas. Los artistas, por definición, buscan cualquier oportunidad para la práctica y el apoyo de las artes, y nosotros, como investigadores de las artes (...) decidimos hacer uso efectivo de estas interacciones en nuestro diseño de la red”



Enrique Muñoz en el foro de champeta, Teatro Adolfo Mejía (Foto propia).

Para el segundo día de festival Enrique Muñoz Vélez, académico costeño que ha investigado músicas de su región entre las que se encuentra la champeta, aparece bajo la base de este esquema que propone Kiwan (2001). Su discurso toma los marcos de la academia para

reforzar la relación de hermandad entre África y Cartagena. Muñoz, diseña un presuntuoso paralelo entre la historia de los esclavos negros llegados a Cartagena durante la colonia y la presencia actual de los músicos africanos que animaron las fiestas picoterías populares presentes en el III Festival Afrocolombiano de champeta. Para él, los hijos de “la madre África”, se hermanan con la historia cartagenera a través del encuentro musical de los dos lugares. Dice Muñoz:

[...] momentos como éste, que enaltecen al espíritu humano y más cuando en este escenario creado para el arte en sus diversas formas, hacen presencia personas cumbre de la músicas como M’Billia Bell, el maestro Lokassa, Charles, Alex... y llegan al puerto de Cartagena,

paradójicamente bajo el reconocimiento de devoción de nuestra cultura afrodescendiente que ve en ellos, en su quehacer estético, el espejo dentro de la cual la cultura colombiana se va configurando [...] la ironía y la paradoja es que hace 500 años este puerto los recibió en unas condiciones que marcaron la diáspora como un criminal donde los hombres y mujeres de África no fueron vistos como personas sino como animales de carne. Hoy, a manera impositiva en tiempo moderno, les permiten a estos hijos de la madre África ser reconocidos en el encuentro de la música y la hermandad

El alto flujo de esclavos negros traídos a las Américas durante la colonia, y el hecho de que éstos y sus descendientes conservaran características propias de música, baile, espiritualidad y tradición en esa diáspora, son la base para la construcción de los “hubs accidentales” de los cuales Enrique Muñoz es el protagonista central en el foro de la champeta. Las prácticas de baile y música de los esclavos negros en la Cartagena colonial son fundamentales en los procesos de afirmación de músicas afrodescendientes, a las cuales se articula la champeta. Dice Muñoz:

[...] toda esa herencia, toda esa tradición de la oralidad convertida en poética a partir del puerto de Cartagena de Indias [...] toda esta historia que se inicia con la diáspora africana tiene una explicación en ese mismo vocablo porque diáspora también significa semilla, que también significa sembradura, ellos que no eligieron estas tierras [...] crearon con sus manos riquezas inmateriales y riquezas culturales a partir de su honda espiritualidad y su producción colectiva fundamentalmente en la música. En el siglo XVI, XVII y XVIII en los edictos coloniales era común encontrar las prohibiciones de los bailes negros [...] bunde de negros, en las leyes coloniales las prohibiciones de estas fiestas, de estos bailes, donde la música con los romances de negros les sacaban la rítmica y melodía a los tambores [...] el termino bunde proviene de la naciones de Guineas, catorce de ellas asentadas en Cartagena de Indias. Bunde es un referente lingüístico africano maleado del proceso lingüístico de los portugueses y en la lengua bunde deriva de ¡bunda! Que significa anarca, trasero, caderado, por eso nuestros bailes negros y negros personifican los tambores que despertaban molestia en el español colonizador y en la iglesia católica [...] que trajo a esta arena a los hijos de África en la condición de esclavizados y ellos con su memoria y oralidad, emocionalidad y sentir, hicieron música [...] los lleva a un nivel de alta espiritualidad para profetizar su dolor a través del canto

Pero este objetivo no sólo hace parte del festival celebrado en el 2010. En el plano nacional, las políticas del Ministerio de Cultura giran en el mismo sentido de los discursos de Muñoz y los panelistas del foro: visibilizar “lo afro en Colombia”, la cultura negra, raizal y palenquera. Por ejemplo, la idea del Ministerio para el concierto del día de la independencia del año 2011 fue “...hacer un concierto que homenajeara a las culturas que hoy conservan ese lazo fuerte de tradición afro en el color, en el sabor, en la tradición y en las costumbres”. Para el Director de Poblaciones de este Ministerio “el planeta tiene la impronta negra. La

diáspora africana lo marcó y le dio el sabor necesario para que la riqueza cultural extraída de África, siguiera resonando y evolucionando en todos los continentes”⁹³. Esta promoción de lo negro en los discursos del Ministerio, retrata la tendencia actual de las políticas culturales con respecto a los temas afro a nivel nacional. Éstos, se convierten en la estampa fundamental de los programas de festivales de músicas y expresiones culturales, tales como el foro celebrado en el Teatro Adolfo Mejía.

La radio universitaria no se queda atrás en esta reivindicación actual de lo negro. En la página *web* de la emisora de la Pontificia Universidad Javeriana se dedica un programa al concierto tributo a la Cultura, Afro, Negra, Raizal y Palenquera, celebrado el 20 de julio de 2011, aniversario de la declaración de independencia; el día más institucional del almanaque para Colombia. El concierto transmitido por la red, está orientado a enaltecer las raíces negras y africanas, como sucede en el foro del III Festival de Música de Champeta. Esta tendencia marca la notable visibilidad que tienen por esta época los temas Afrocolombianos, tanto a escala local como nacional.

La champeta durante el foro del Teatro Adolfo Mejía es enlazada con los aspectos actuales que desde el Ministerio de Cultura, la radio y los festivales de expresiones culturales, conservan en sus contenidos. La música colombiana como el folclor negro tradicional sirve para caracterizar el género acá descrito y así responder a las lógicas de valoración de una autenticidad africana; sin embargo, como lo explica Cunin:

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 *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, los modos de producción se inventaron en los años ochenta y la difusión se hace a partir del picó, heredado de la salsa (Cunin, 2005: 178).

Aun así, como lo podemos ver en el conversatorio programado para el festival, la valorización que se hace en el marco de los *hubs accidentales*, acudir a la denominación de la tradicional “música negra” es una de las estrategias empleadas en las escenas institucionales. La champeta pasa entonces a ser comparada e igualada al estatus del folclor,

⁹³ Ver, <http://sonidoenvivo.org/2011/10/13/tributoculturaafronegraraizal/> Consultada el 7 de noviembre de 2011.

situación semejante a lo que experimentaron grupos como *Son Palenque* y *Anne Swing* entre los 70 y los 80, durante el proceso de ampliación del fenómeno picó a la escena institucional. Hoy en día, el ritmo popular/barrial, comúnmente estigmatizado por las clases altas cartageneras, es reivindicado en las escenas institucionales apoyadas en la academia, al mismo nivel de las músicas “negras” tradicionales, constando en la champeta una sensualidad primaria, una resistencia política y una autenticidad folclórica (Birembaum, 2006). Afirma Enrique Muñoz:

[...] estoy seguro que la forma de percutir del africano y de todo aquello que tengan que ver con sus tradiciones, tiene un profundo sentido de resistencia y lenguaje para reorganizar una cultura más allá de sus propias negaciones, negaciones de algunos que cayeron en la trampa a partir de la voz del blanco. [...] África dispensa cultural por el mundo con profundas raíces [...] crea en el canto y en el baile una danta estética y poética del cuerpo [...] con los rituales de ancestrales [...] en la cumbia la mujer lleva el mazo de vela en simbología del fuego en su mano derecha y con la izquierda toma un pedazo de su falda para danzar con unos pies que dan la sensación visual que no van en una unidad y toda cadencia y toda percusión la va marcando en un movimiento de caderas [...] en nuestros tamboreos, tanto para el porro como para la cumbia, mantienen una célula rítmica (tin, tin, tin), que acentúa el frenesí de nuestros ancestros y los bailadores, en plena reunión entre el lenguaje percetivo y sus lenguajes internos corporales asumen respuestas con gestos, con mímicas y con inflexiones que no llegan a la sonoridad de la verbalización, sino que [...] llamaron [...] para expresar que el negro y el afroamericano generan una sonoridad de resistencia que es independientemente de un valor léxico

Incluso, las conexiones de Muñoz llegan al enlazar la música africana y sus artistas con la música colombiana orquestada de los salones de baile de mediados de siglo XX. El ritmo “pata cumbia” creado por Lucho Bermúdez tiene una declarada influencia del súper *hit* internacional “Pata Pata” de Miriam



Enrique Muñoz y los cantantes africanos. Teatro Adolfo Mejía. (Foto propia).

Makeba, la cantante africana más celebrada de todos los tiempos, exilada por más de 30 años hasta 1990 cuando volvió a su país Sudáfrica, tras la liberación de Mandela. Para Muñoz, en este encuentro musical, es que se hallan los precedentes para el nacimiento del Festival de Música del Caribe, escena central para la aparición de los primeros artistas locales de champeta criolla:

[...] *entrado el siglo XX Cartagena muestra signos de fiestas como fragmentos de una tradición carnalera propiciada por el culto a la Virgen de la Candelaria, nuestra virgen morena o negra [...] el poder hispánico impone como santo patrón a los cartageneros a San Sebastián, pero una población en alto porcentaje negra o mulata, no reconoce al patrón que España impone, sino a la virgen que es morena, a la virgen de la Candelaria [...] es Lucho Bermúdez quién alterna con Miriam Makeba en el año de 1960. Makeba trae el “Pata Pata” y Lucho Bermúdez crea una fusión con cumbia y aire de Pata Pata y lo bautiza “patacumbia” [...] ahí están los precedentes para que en 1982 emergiera un fenómeno musical en el Caribe auspiciado por José Antonio Escobar y Paco de Gómez. Allí las culturas afrodescendientes dispersas en América [...] mostraron su variada riqueza rítmica y musical, mostraron sus armonías y sus timbres y surgió una generación de músicos nuestros, entre otros, comandada por Viviano Torres, El Bogaloo y otros. Y es ahí donde se va dando paulatinamente el fenómeno de la champeta. Por eso es histórico y es ruidoso y emocionante que ustedes hermanos de África hoy signifiquen este escenario de alta cultura con su presencia y reciban el reconocimiento de todos aquellos que hemos nacido en este solar del Caribe ¡Gracias!*

Hasta este punto, la escena institucional del Teatro Adolfo Mejía está enmarcada en la interacción de múltiples discursos enfocados en construir, diseñar y proponer una mirada oficial de la champeta. A pesar de que el papel de los locutores y de artistas como Viviano Torres son centrales, Enrique Muñoz, como nodo accidental (Kiwán, 2001), cumple una tarea especial en su condición de académico. Los contenidos de sus discursos, en efecto, giran alrededor del legado y la herencia de la música africana que porta este género popular, en el que se refuerza la imagen de la Cartagena africanizada, esclavizada y negra mediante un elemento *propio* de la ciudad: la champeta.

Al finalizar su intervención en el foro, se da paso a la participación de los artistas congolese en el teatro, lo que significa un cambio sustancial para el desarrollo de la charla. Es manifiesto como, cuando M'Billia Bell aparece durante el conversatorio, aflora parte de aquella *estructura de sentir* o de ese “*mileux extendido*” (Williams 1977; Dürschmidt 2000) que reconstruimos en una de las secciones del primer capítulo.

Dentro del teatro, en principio y hasta este momento los asistentes permanecemos sentados en nuestros puestos, como sucede durante un foro corriente en el que las personas escuchan atentamente lo que se dice desde la tarima. No obstante, cuando la cantante africana comienza a recitar algunos versos de sus canciones, la gente reacciona y acompaña al unísono los temas que la artista congolese canta, a pesar de no entender ni saber los significados de lo que declaman a la par de ella. El público repite lo que ha escuchado y bailado desde años atrás en incontables sesiones de picó, lo que ratifica, por una parte,

aquellas conexiones globales que ha tenido un centro urbano como Cartagena, entendidas en esta tesis como un fenómeno de ampliación de una comunicad localizada a la escena cosmopolita. Y por otra, ratifica también el argumento central de este trabajo, en el que se afirma que los componentes del picó-champeta tienden a ser jalonados por su estructura base a pesar de que ésta se manifiesta en polifacéticos espacios. Con la reacción que tiene la gente al pararse de sus puestos, al aplaudir, al gritar y a exclamar cosas dirigidas a M'Billia en son de gratificación, se confirma cómo varios individuos que participan de esta escena “mantiene(n) activamente un grado distintivo de familiaridad (...) sobre la base de la continuidad y consistencia de las disposiciones personales, hábitos y rutinas que se experimentan como una sensación de situacionalidad” (cf. Grathoff 1989: 344, 434 citado por Dürschmint, 2009) con el fenómeno socio-histórico picó-champeta.



Asistentes fotografiándose, Foro Teatro Adolfo Mejía.

Traductor y Lokassa YaMbongo, Foro (Fotos propias).

La situación revela nuevos elementos cuando se propone que suban a la tarima dos bailarines que sepan bailar cumbia como parte de una muestra del folclor local a los artistas congolese. Dos parejas acceden a subir mientras varios comienzan a cantar a capela “La Pollera Colorá”, una de las cumbias colombianas más conocidas. El público reacciona de inmediato cuando ven que la cantante congolese baila siguiendo los pasos de una de las bailarinas, las personas estallan en júbilo y suben al escenario central para fotografiarse con los cantantes africanos, en especial con M'Billia Bell.

Ante el evidente cambio con respecto al formato de foro que hace unos minutos, hasta la intervención de Enrique Muñoz, se tenía en el Adolfo Mejía, los organizadores piden insistentemente en que se desocupe la tarima para poder seguir con el protocolo del evento; sin embargo, son pocos quienes atienden a este llamado cautivados por la importancia de la

presencia de estos artistas africanos internacionales, que animaron los bailes picoteros de la década de los 80.

Lo anterior, responde a lo que Dürschmidt (2000) denomina como *microglobalización interna*, que no es más que el producto de unas fuertes dinámicas y manifestaciones de procesos globales incrustadas en aspectos de la vida cotidiana y ordinaria de los sujetos, los cuales reaccionan ante esa situación de familiaridad dentro de la escena institucional. En este sentido, a pesar de la inconformidad de algunos –tal cual sucede con una mujer blanca cartagenera que está a mi lado– en temas como la logística del lugar y el tipo de inconvenientes y de “desorden” que se da por parte del público en un recinto dispuesto para actos culturales, se puede ver cómo la configuración de estas situaciones observadas con la aparición de los artistas congolese responde más a la fuerza histórica que tiene la estructura de sentir (Williams, 1977) del picó en los barrios populares cartageneros, que a un “desconcierto” casual en la escena institucional. El público se rebela ante la presencia de los artistas congolese promocionados por la dinámica picotera de los años ochentas, sin poder escapar de uno de los componentes del picó-champeta: la música africana.

A partir de estas disposiciones que toman los actores en el teatro, es posible ver como un evento oficial de una música popular como la champeta, se sobreponen hechos que están ceñidos a la dinámica que ha experimentado el género musical históricamente, con los marcos de referencias de los “hubs institucionales” como el Heredia; de tal forma que se puede pasar de una situación como la anterior a retomar el curso del evento “oficial” con sus características de foro.

Algunas personas bajan de la tarima y vuelven a tomar asiento por pedido de los locutores y organizadores; aún así, a pesar de esto, hay quienes se mantienen allí filmando y documentando el momento exaltados por tener en frente a sus ídolos picoteros de los 80. M’Billia toma la palabra de



Homenaje a la “Reina del soukus”, Foro Teatro Adolfo Mejía. (Foto propia).

nuevo y por medio de un traductor agradece particularmente a la Organización Musical “Rey de Rocha” (OMR) por el esfuerzo que han hecho para traerla a ella, al guitarrista Lokassa y su grupo. Dos jóvenes asistentes suben a la tarima para entregarle un retrato a la cantante, como muestra de agradecimiento por su visita a la ciudad de Cartagena. Uno de los locutores interviene diciendo: “... *¿qué somos en Cartagena?, Somos negros, somos herencia de mama África, a pesar de que tenemos un arcoíris de colores y de sabores, siempre se refleja más nuestro color*”.

Los locutores retoman los hilos del discurso y confirman una vez más los agradecimientos a los patrocinadores del evento por traer a los cantantes congolese, y la insistente conexión entre África y la ciudad de Cartagena de Indias:

[...] en nombre de la Fundación “Surcos”, de la corporación champeta Criolla queremos agradecer a la Alcaldía de Cartagena a través del Instituto de Patrimonio y Cultura, la Secretaría del Interior y de Convivencia, agradecer a la Organización Musical “Rey de Rocha”, a Humberto, a todo el equipo por hacer posible que la ciudad de Cartagena pueda tener nuevamente a los exponentes de la música nuestra, la música de nuestra madre África. M’Billia Bell, Lokassa Ya Mbongo de parte nuestra mil gracias por estar aquí. Para nosotros es un significado muy grande y nosotros queremos solamente hacer entrega de estas camisetas que dicen “amo las lenguas criollas” es la lengua de Palenque [...] Viviano es palenquero, Viviano maneja la lengua [...] quisiera que por favor que le tradujeras cada una de las palabras que hay impresas en la camiseta para que ella pueda entender

Después de esto, Enrique Muñoz entrega a Lokassa Ya Mbongo una camiseta en conmemoración del 21 de mayo como Día de la Afrocolombianidad. Algunas de sus palabras están dirigidas a la explicación de lo que fue el Palenque de San Basilio en la época colonial, signo de la ancestralidad africana en esta música.

En el transcurso del foro, no se ha hecho mayor alusión a los picós como lugares fundamentales en donde históricamente ha sonado la champeta en Cartagena. A pesar de que éste hace su presencia simbólica a través de los artistas invitados, su discusión no se toca en ninguno de los dos escenarios del festival; pareciese como si la champeta hubiera surgido como una música tradicional y folclórica por ancestros o antepasados que la concibieron. Cabe resaltar que sin estas máquinas de sonido animadoras de bailes populares por más de 60 años, los artistas africanos no habrían tenido tal reconocimiento que tienen en “La Heroica”; hecho que revela la poca representatividad que hay de la red de actores que pertenecen a la champeta barrial dentro de esta escena institucional.

Un suceso que no es destacado en la ceremonia se da cuando al final del evento Viviano presenta a los artistas locales de champeta Melchor, Bogaloo, El Encanto y Rafael Chávez ante los artistas africanos M'Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo. No obstante, éstos no llegan a ser reconocidos como actores fundamentales para el desarrollo del fenómeno de la champeta. En el teatro se encuentran otros pocos de los protagonistas de la champeta cotidiana barrial. El productor Humberto Castillo, el Dj "Chawala" del picó "Rey de Rocha" y uno de los pianistas que lo acompañan en las presentaciones. Su presencia se debe a que hacen parte de los patrocinadores del festival. El camarógrafo y periodista "El Namy" también asiste al evento. Lo anterior, confirma lo dicho al inicio del capítulo sobre lo paradójico que puede llegar este tipo de festivales, donde destacan la champeta como expresión de la cultura, a partir de los puntos resaltados hasta aquí (herencia africana, lo negro, lo caribeño, etc.) pero en los que no se reflejan cambios reales y materiales en las condiciones de existencia de estas comunidades a las que valorizan.

Al final del evento, hablo con Humberto Castillo y él afirma que lo que se está viviendo en el teatro, y en general en el festival de champeta con la presencia de los cantantes congolese, es un aporte de él cómo gestor cultural a la historia de Cartagena. Antes de que el evento termine, la tarima ya está ocupada de nuevo por varios de los asistentes a este ambiguo escenario, quienes buscan fotografiarse con los artistas congolese. Mientras esto ocurre, detrás se proyectan videos musicales africanos. La tarima se convirtió en la zona donde la mayoría de las personas quieren estar, dejando los puestos del teatro vacíos.

M'Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo "despelucan" a Cartagena

La ampliación de la comunidad y de los artistas locales a unas escenas cosmopolitas, se ve reflejada en el evento que tuvo lugar el último día de festival de champeta, realizado en el estadio de softball de la ciudad de Cartagena. Además de las estrellas africanas M'Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo y el grupo local Anne Swing, se presentó el popular picó "Rey de Rocha" con su estrella carismática a la cabeza: el Dj "Chawala". El picó

permanecía armado al lado de la tarima en que se presentaban los artistas, en un arreglo escenográfico muy peculiar.

Las escenas de festivales institucionales se enmarcan en los ciclos, en movimientos repetitivos de vaivén translocal que las ciudades poseen. Éstas, a través de sus infraestructuras y la concentración de humanos y hubs institucionales [...], funcionan como hubs (nodos), para recorridos translocales y ofrecen la posibilidad de acceder a la industria musical nacional y transnacional, actuando como trampolín para el salto internacional y como nodos de retorno (Kiwani, 2001)⁹⁴. La señalada proyección del picó-champeta como una parte de un fenómeno local extendido a una escena cosmopolita, se repite en la actualidad con cierre del evento del III festival, el cual, en el sentido de Kiwani, funciona como nodo para viajes translocales tanto de músicas como de imágenes.

El desaparecido Festival de Música del Caribe celebrado por primera vez en 1982, fue creado para convertirse en una escena crucial de la música africana y caribeña (Cunin, 1998). Además de acoger a una comunidad de seguidores y de artistas locales dentro de una escena cosmopolita, éste logró la participación de numerosos artistas africanos como la *Soukus Stars*, Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina, M'Billia Bell y Mahotella Queens (Cunin, 2003: 178). El domingo 15 de agosto de 2010, después de 28 años, reaparecen dos de los artistas africanos que se presentaron en aquel festival pero ahora en el marco del III Festival Afrocolombiano de Música de Champeta: la cantante M'Billia Bell y el guitarrista Lokassa Ya Mbongo, provenientes de la República Democrática del Congo.

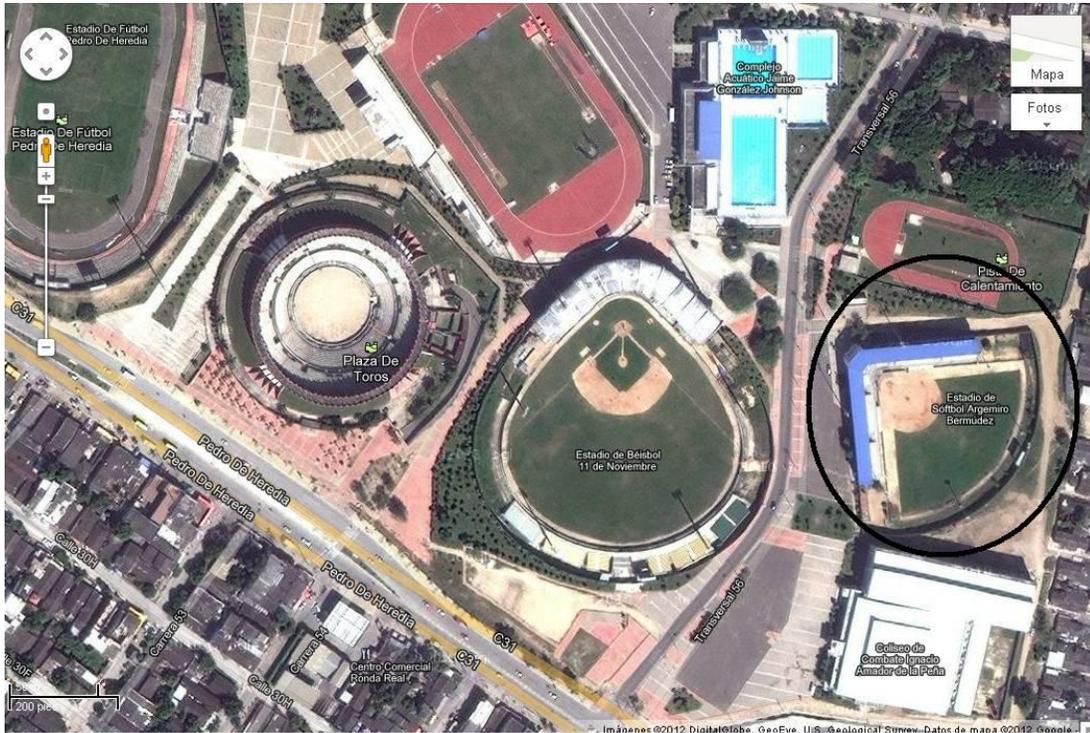
La importancia de estos artistas en el fenómeno picó-champeta radica en la recordación que tiene tanto en Barranquilla como en Cartagena, gracias a dos elementos centrales que se retroalimentan entre sí para su difusión en las dos ciudades: la radio local y el picó.

⁹⁴ Transnational migration begins in the country of origin and is often preceded by translocal migration to the major or capital cities, often in repeated cycles of to-and-fro movements. These cities through their infrastructures and the concentration of 'human' and 'institutional hubs' within them can offer national recognition to aspiring musicians, function as hub for translocal touring and offer the potential to access the national and transnational music industry, and act as international jumping board and nodes for returnees. Antananarivo and Casablanca, alongside many sub-Saharan cities such as Dakar, Cape Town and Johannesburg, are hubs in their own right, linking musicians in the South as well as between North and South through migration, return migration and cyclic migration flows (see, for example, Hegasy 2007; Lemanski 2007).

Para la década de 1980, la “*Soukus Stars*”, con Lokassa a la cabeza, tenían varios de sus temas musicales “pegados” en los dos epicentros urbanos costeños, a pesar de que pocos reconocían exactamente quién era el artista que interpretaba esa guitarra rítmica que tanto gustaba en los bailes. Los programas radiales especializados en estas músicas como el realizado por Manrebo en Cartagena llamado “African Beat”, o los de los locutores Ralph Polo y Luís “El Chino” Higuera en Barranquilla llamados “Arriba Caribeño” y “Salsa Soca”, éste último en los noventa (Muñoz, 2003; Cunin, 2005; Botero, Ochoa, Pardo, 2010), van alimentar el papel que venían cumpliendo los picós de circular y difundir los éxitos del *soukus* en la geografía de las dos ciudades. “El Satanás”, “El Enano” “María y José” (al parecer el único disco se conoce que es cantado por el célebre guitarrista), “Mónica”, “Sin Bola.”, “Beyanga”, “Nakei Nairobi” (El alambre), “Faux Pas” (Los tres golpes), “Eswi Yo Wapi” (El guapiyé), “Yamba ngai” (El mañoso), “Mobali na ngai wana” (La granada o La bollona)⁹⁵, por nombrar algunos, hacen parte de los éxitos de las producciones musicales africanas que sonaron en la radio y en los picós de estos dos artistas.

Esta popularidad, que aún tiene robusta vigencia, incentiva la masiva asistencia de seguidores al concierto de agosto de 2010 celebrado en el diamante de *softball* de la ciudad de Cartagena de Indias, dentro del marco del III Festival de Champeta. Éste hace parte del tercer evento programado con el que se cierra el festival.

⁹⁵ Ver, <http://acbia.wordpress.com/2010/07/09/mbilia-bel-lokassa-ya-mbongo-will-arrive-to-colombia-cartagena-colombia/> Visitado en noviembre de 2011.



Fuente: Google Maps. Complejo deportivo Cartagena de Indias. Consultado el 11 de febrero de 2012.

El estadio de softball “Argemiro Bermúdez” se encuentra en la zona deportiva de la ciudad, espacio en la que también se localizan el estadio de fútbol “Jaime Morón”, el estadio de Baseball “11 de Noviembre”, el coliseo de combate “Ignacio Amador de la Peña” y el parque de atletismo “Elías Gutiérrez”, además de la plaza de toros, lugar de varios bailes picoteros y de algunos eventos del desaparecido Festival de Música del Caribe. Este sector de la ciudad está alejado del centro histórico en donde quedan ubicados la Plaza de la Aduana y el teatro Adolfo Mejía, en donde transcurrieron los otros dos exhibiciones programadas para los días del festival. Éste hecho, ratifica el espectáculo en el diamante de softball, como una de las promociones en el marco de los hubs institucionales (Kiwán, 2001), que exhibe mayores conexiones con la estructura básica picó-champeta.

Los reconocidos cantantes palenqueros de champeta, Charles King y Louis Tower, junto con sus esposas y algunos acompañantes, nos reciben hacía las 8 de la noche, para que pasemos juntos el cierre del III Festival de Champeta. A las afueras del estadio, se observan varios grupos de personas diseminados que esperan para entrar, entre los que se destacan intérpretes de la champeta, músicos, arreglistas, organizadores de eventos picoteros, público que he visto en los bailes barriales y asistentes en general que parecen

pertenecer a una Cartagena más popular en contraste con los asistentes de los otros dos escenarios del festival, cuya presencia era en su mayoría extranjeros o personas que no hacen parte la escena picotera.

En las bases laterales de la estructura del estadio se ven los pendones de la cerveza nacional que patrocina la exhibición. No se ven pendones del Instituto de Cultura de Cartagena, ni de la alcaldía, ni de la Corporación Champeta Criolla, como sucedía en los otros dos escenarios del festival. La presentación de los artistas congolese junto con el picó “Rey de Rocha” es mucho más un concierto comercial o un evento picotero más, que un evento institucional, acto que fortalece la línea argumentativa de esta tesis en la que el picó-champeta es visto como una estructura de sentir ampliada a distintas escenas, en las que se encuentran las oficiales o institucionales. A pesar de que este concierto se hace en el marco de un evento institucional con las características que hemos descrito hasta este punto, los organizadores saben que forzosamente deben programar una presentación con quien forjó la aparición del género de la champeta: el picó.

La entrada se hace por dos puertas que conducen a tres localidades diferentes. La policía y el personal de logística requisan a los asistentes e indican por cual entrada ingresar. No existe ningún contratiempo en la entrada, mientras que si es evidente la innovación del ambiente del fuerte estruendo que genera el volumen del “Rey de Rocha”, máquina que está tocando dentro del estadio.

Tras ingresar, sorprende el tamaño, la potencia de sonido y la estética visual del picó. Se ven luces, láseres, humo, colores ácidos distintivos del picó, grandes pantallas de video, y el retumbe del potente sonido caracterizado por el golpe que dan los bajos cuando uno está cerca de éste (el popular meke). Cada una de estas características funciona como parte de los componentes básicos estéticos, de los signos culturales particulares que mantiene el picó-champeta, dentro de su ampliación a uno de los programas del festival.

Pese a esto, cabe aclarar que esta experiencia difiere de una manera notable con el ingreso a un baile picotero corriente. Las luces del estadio están encendidas, el escenario del espectáculo ocupa un lugar central y la división de gradas secciona el espacio, aspectos distintos a un baile de picó. Nos ubicamos en la zona sur de la gramilla del estadio en donde se encuentra ubicada la tarima destinada para el concierto de los africanos. Ésta es la localidad más cara con un valor entre los 70 y los 90 mil pesos. Al lado, separada por unas

vallas, está el sector en el que el “Rey de Rocha” tiene su estructura de espectáculo. El valor de éstas boletas oscila entre los 30 y 50 mil pesos. Finalmente, la tercera localidad se halla en las tribunas del estadio, con un valor para el ingreso entre los 15 y los 20 mil pesos. No hay policías dentro del evento pero sí personal de logística.

El programa de cierre del festival, el “Rey de Rocha” es uno de los protagonistas centrales. Su estructura física para ese día consiste en dos columnas de metal que sostienen las cabinas de las frecuencias altas y medias. En ellas, está escrito en multicolores el nombre del picó. Sobre la base de la estructura general, están ubicados 16 parlantes bajos, lo cuales, según uno de los ingenieros que trabaja para el picó, representan una potencia de unos 30.000 vatios de los cuales se utilizan nada más que 15.000 o 20.000⁹⁶. Hay tres pantallas de video, un aviso de luces que lleva el nombre del picó, un mezclador o mixer usado por el Dj durante el baile, una batería digital, tres luces láseres y aproximadamente un juego entre 25 a 35 luces, tal cual aparece en algunas de sus presentaciones cotidianas en la escena local-barrial picotera.

Hasta este punto, el tercer día del festival se convierte en una actividad festiva mucho más cercana a la fiesta picotera, distinta a lo acontecido en las dos escenas institucionales descritas arriba. El Dj “Chawala”, encargado de animar y programar la música, por ejemplo, jalona las dinámicas picoterías barriales a un evento programado dentro del marco del III festival. El Dj reproduce *cobas* y saludos a las personas del público, pone placas o *loops* digitales grabados desde su consola para publicitar al picó, hace sonar los éxitos picoteríos a la manera estética del picó-champeta, lo que genera una particular empatía por parte de los bailarines, quienes celebran los temas que reproduce “Chawala” desde su “cabina” musical.



Picó “Rey de Rocha” Concierto estado de softball (Foto propia).

El baterista/pianista, por su parte, se encarga de ejecutar las mismas prácticas musicales que tiene durante la actividad picotera: interpretar las secciones del *perreo* y el *despeluque*, acompañamiento

que se hace a las pistas musicales reproducidas por el DJ, con efectos digitales. Estas cimas musicales de la champeta, son celebradas por los asistentes al concierto de cierre del festival con baile y aplausos que aprueban lo que en el picó se toca.

Las canciones que hace sonar “Chawala” parecen ser conocidas por los asistentes. En su reproducción, repite el mismo procedimiento que en los picós: hace sonar una canción, luego la detiene, pone una placa, se dirige al público y finalmente, reproduce la canción de nuevo. Hay personas del público que empiezan a subirse a la tarima del picó para mandar saludes, quitándole por momentos el micrófono al DJ sin que esto sea motivo de disgusto o molestia por parte del DJ. Suenan canciones de M’Bilia y la gente aplaude, grita o se disponen a bailar cuando se escuchan las primeras melodías. En las pantallas se pasan videos de grupos africanos. En las tres localidades en las que se divide el interior del estadio, los asistentes bailan. Hay quienes lo hacen desde sus puestos, otros con sus parejas igual a como lo hacen en un toque picotero. Entre “Chawala” y un animador más que está sobre el picó, cantan los textos incomprensibles de un tema musical de la artista africana que se presentará en minutos. La escena cotidiana local champetúa, de los barrios populares cartageneros y sus diferentes componentes a la manera en que Bennett y Peterson lo señalan se revive con fuerza para esta presentación:

Vemos una escena local como una actividad social enfocada, que tiene lugar en un espacio delimitado y en un lapso de tiempo específico en el que las agrupaciones de productores, músicos y aficionados se dan cuenta de sus gustos comunes, de manera colectiva se distinguen de otros por uso de la música y los signos culturales a menudo apropiado de otros lugares, pero se recombinan y se desarrolla en formas que viene a representar la escena local (...) estilo particular de música (...) estilo propio de baile (...) (Bennett y Peterson 2004: 8)⁹⁷

El picó deja de sonar, y “Chawala” y el locutor, quien está en el escenario central, intercambian palabras de tarima a tarima en las que comentan sobre la importancia de la presencia de los artistas congolese en Cartagena. El locutor del concierto de los congolese

⁹⁷ We view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but such music scenes characteristically involve other diverse lifestyle elements as well. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dress, politics, and the like.

toma la palabra y conjuga el papel de la Organización Musical Rocha, con el “ingrediente” de integración racial e identitario que se ha hecho referencia en las escenas “más” institucionales. “Pero pudo Rocha, sí señor, Rocha con Rocha Disc y OMR... ésta es mamá África, es mamá África la que estará en unos minutos acá y sólo gracias a Rocha Disc”

El alto número de personas que hay en tarima, se debe saludar y fotografiar a los artistas congolese, respondiendo así a la familiaridad de antaño, gracias al picó, que tienen muchos de los asistentes. El presentador reacciona ante este hecho distanciando la tarima del espectáculo usual de los picós:

Hay que hacer que los artistas estén metidos en el cuento... papá, esto no es picó, esto no es picó, hay mucho atrevido que cree que esta vaina es el “Rey de Rocha”...el “Rey de Rocha” es democrático cuando está allá, pero aquí cuando estamos en espectáculo con M’Billia Bell y lo que hace Lokassa hay que respetarlo

El público responde con aplausos la intervención del locutor. Posteriormente, él complementa agradeciendo a los patrocinadores del concierto. “*Gracias a Cerveza Águila, Ron Tres Esquinas, Emisora Olímpica Estéreo y la Organización Musical “Rey de Rocha” (OMR) patrocinadores del espectáculo*”.

En la localidad en la que nos encontramos se encuentran personas que parecen tener una mejor posición económica que los que están en los otros dos espacios. Las personas que hacen parte de estas dos últimas localidades comparten características similares con los asistentes a un baile de picó, lo que contrasta notablemente con los dos eventos anteriores del festival. En general, las mujeres, visten con jeans, pantalones cortos (“mochos”) ceñidos al cuerpo, camisas escotadas, tacones, tenis y faldas. Los hombres, visten jeans, pantalones de drill, camisas de colores y tenis de marcas como “Nike”, “Adidas” y “La coste”. Son muy pocos los hombres que llevan cortos. Se consume whiskey “Old Parr” y “Sello Rojo”, además de cerveza “Águila” y “Costeñita”.

La mayoría de personas bailan solas, y las pocas parejas que bailan lo hacen como en el picó. Hay grupos compuestos entre 5 o 7 hombres que bailan solos desde sus puestos, situación que es compartida con lo que acontece en un toque picotero. Hay mujeres que bailan solas entre ellas con movimientos de caderas bien marcados. Varias personas están borrachas antes de comenzar el concierto de los artistas africanos.

Charles King y Louis Tower, que se encuentran entre el público de la localidad preferencial frente a los escenarios, son asediados todo el tiempo por los asistentes quienes les piden que firmen fotografías.

El picó “Rey de Rocha” sigue tocando. “Chawala” pone varias canciones africanas y de champeta criolla, y en menor medida de salsa y de vallenato. En general, la reacción del público que está en la localidad en la que nos encontramos se da con mayor frecuencia con las canciones de africana, situación diferente a las otras localidades, en la que el público se le ve más animado con las canciones de champeta criolla. Es frecuente que entre las personas se comente sobre los temas que suenan en el picó.

Después de unos minutos, “El “Rey de Rocha”” deja de sonar y la tensión se centra en la tarima central, con la aparición del guitarrista congolés Lokassa Ya Mbongo, con un grupo mixto integrado por músicos locales y africanos. El formato instrumental se compone de bajo, batería, congas, dos teclados, tres guitarras, saxo, trombón y trompeta, y dos coristas y un cantante.

El número de personas que hay en tarima impide el inicio del espectáculo, situación que motiva al locutor a volver sobre la distinción entre una tarima y otra: *“Tenemos que bajar la gente... insistimos, me baja toda la gente que no tiene que ver con el evento, este es un espectáculo, no es un picó ¡por favor! ¡Orden en este lugar!”*. La situación se sale de control, razón por la cual el locutor llama varias veces a las personas de seguridad y a Viviano Torres. Éste suceso en particular demuestra lo difícil que puede llegar a ser la separación de alguno de los componentes de la estructura de sentir (Williams, 1977) que reencarna el picó-champeta. A pesar de que éste es un concierto que hace parte de la tercera edición del Festival de Champeta, los asistentes no hacen la diferenciación entre evento institucional y evento festivo. Por el contrario, los unen y los vuelve uno sólo reencarnado en la *estructura de sentir*.

Mientras se retoma el control de la situación, los locutores aprovechan y vuelven a nombrar a los patrocinadores de espectáculo. A la vez, los músicos están cuadrando su sonido, afinando sus instrumentos y dejando listas todos los materiales para el inicio de la presentación. Debido al poco espacio que hay en tarima por la situación que se viene resaltando, Lokassa asume una actitud de fastidio con los hechos, lo que impulsa al locutor

a replicar de nuevo esa situación. Mientras eso sucede, la gente parece tener una gran expectativa, algunos se comienzan a impacientarse por la demora.

Después de una larga espera se da inicio al concierto. Aun M'Billia no sale sino que sólo toca la banda junto con el guitarrista congolés. La primera impresión es que no existe una reacción colectiva ante la presencia de los artistas africanos; a pesar de esto, algunas personas bailan.



Guitarrista congolés Lokassa YaMbongo. Concierto estadio de Softball. (Foto propia).

Viviano, quien está sobre la tarima, no canta, sino que hace las veces de animador y las estrofas que recita son pocas. No viste igual que los cantantes de champeta que están con nosotros, sino que porta su ya acostumbrada indumentaria Caribe *pop* descrita ya en los apartados anteriores.

El ánimo del público comienza a subir cuando Lokassa interpreta algunas de sus canciones reconocidas en Cartagena, ésto se acentúa aún más cuando entra La “Reina del *Soukus*” al escenario mientras los músicos tocan. El público aplaude, agita los brazos y grita ante la presencia de la cantante congoleña.

En un momento durante el concierto, se hace un homenaje a M'Billia Bell entregándole las llaves de Cartagena de Indias y denominando a los dos artistas como visitantes ilustres de la ciudad. En el discurso realizado se nombra en repetidas ocasiones a la alcaldesa mayor Judith Pinedo como una de las promotoras del evento. Cuando M'Billia Bell comienza a cantar de nuevo, el público estalla en éxtasis. El baile, los aplausos, los saludos transforman la escena. La mayoría de asistentes repiten al unísono el coro que la cantante interpreta en francés, revelando la fuerte recordación que han tenido sus canciones en las generaciones de los 80 de los barrios populares cartageneros. Las personas se suben a las sillas para poder ver a sus artistas de antaño, los del picó.

Después de algunas canciones aparecen nuevas coristas. Una de ellas barranquillera, hizo parte de un grupo de Bogotá llamado *Sidesteper* y ahora trata de hacer carrera cantando champeta, *soukus* y ritmos africanos. La corista toma la palabra y gritando afirma: “¡Con esto crecimos! ¡Viva África, viva el Congo! Ésta es la artista de los picós”, mientras

mira a M'Billia. La estructura- proceso picó, a pesar de que no está tocando el sistema de sonido con el Dj y el baterista/pianista realizando sus modificaciones digitales, está presente para varios de los asistentes al concierto de cierre del III festival.

Los artistas africanos, resultado de un proceso de la industria musical global, nutrieron musicalmente, sin saberlo, a una comunidad localizada en la geografía de los barrios populares en la costa Caribe colombiana. Tanto M'Billia como Lokassa, entre otros, hacen parte de la estructura básica picó forjada por más de 40 años encarnada en la actitud de los asistentes y de los cantantes locales, frente a las canciones que se interpretan en tarima. Aun así no deja de sorprender el hecho de que tanto coristas como asistentes vocean al unísono los coros que realiza la cantante congoleña en francés.

El grupo de seguridad de los artistas africanos sube al escenario para controlar de nuevo las personas que se han colado a la tarima. El locutor, por supuesto, pide una vez más la salida de quienes no tienen nada que ver con el espectáculo. Los guardaespaldas de M'Billia y Lokassa dan instrucciones de quién se acerca y quién no a los artistas africanos. M'Billia los invita a bailar frente a los espectadores.

Los espectadores ya están en una euforia colectiva respondiendo a la presentación de los cantantes africanos. Algunas canciones generan un mayor impacto en los asistentes que otras. El espectáculo en el escenario pasa ahora por el baile colectivo que hacen las coristas junto con M'Billia. Los músicos tocan una base musical en la que se mantienen varios compases. La artista congoleña pasa el micrófono a los asistentes para que canten estrofas de sus canciones y uno de los espectadores entre los 30 y 35 años le arrebató el micrófono y repite toda la estrofa de la canción. Cuando él retorna el micrófono antes de devolverlo grita emocionado “¡Palenque!”. Después de dos canciones, M'Billia propone la misma dinámica y el mismo señor de antes le quita el micrófono para cantar lo que ya había cantado antes, situación que pone en alerta al grupo de seguridad del evento el cual se abalanza sobre él para quitarle de nuevo el micrófono. Más allá de este hecho, lo interesante de este caso es observar cómo existen generaciones en Cartagena que en efecto son seguidores de estos artistas gracias a la radio y a los picós más famosos de los años ochentas que pusieron a sonar a estos artistas africanos en los barrios.

A través de Humberto Castillo y los hermanos Iriarte, la Organización Musical Rocha juega un papel central en la traída de los artistas africanos al III Festival

Afrodescendiente de Champeta. Operan como productores del evento y detienen el inicio de una de las canciones para preguntarle a M'Billia cómo se siente en la ciudad de Cartagena. Lucas Silva⁹⁸, más conocido como “Champeta Man”, quien está cargo oficialmente de la filmación por parte de la OMR, se acerca a la artista africana justo cuando los músicos comienzan a tocar un nuevo tema y le dice algo al oído. En ese momento M'Billia hace un gesto a toda la banda para que dejen de tocar. Lucas toma la palabra y afirma “una pregunta que toda la gente de Rocha quiere saber... ¿cómo M'Billia Bell se siente en Cartagena?” Luego pregunta en francés y termina mandando saludos a algunos de los asistentes.

Al igual que en la Plaza de la Aduana y el Teatro Adolfo Mejía hay muchas personas que están filmando el evento, entre los que se destacan grupos de la Universidad de Cartagena, de la Alcaldía distrital, algunos grupos de investigación como nosotros, un pequeño número de extranjeros que está aquí y por supuesto muchas personas filmando con sus video grabadoras amateurs.

El final del concierto se da con la presentación de los músicos por parte M'Billia mientras ellos permanecen tocando. Los intérpretes de los vientos hacen sus improvisaciones, pasa el trombonista, luego el trompetista y el saxofonista. Además de los músicos, M'Billia también presenta a los productores del evento, dentro de las que se destacan Humberto Castillo y Lucas Silva.

A la salida hay personas que nos alertan sobre el cuidado que debemos tener en este lugar. Hay muchas personas borrachas. Algunos caminan de un lado a otro mientras salen del estadio. Otros, incluso, permanecen botados en el piso por su alto grado de alicoramamiento. Le pregunto a Charles King sobre cómo es la seguridad a las afueras del estadio de softball en este momento y él me dice que lo mejor es coger un taxi pronto. Hay un señor que nos previene sobre la salida del evento, argumentando que este tipo de eventos cuando terminan son peligrosos, más aun esta zona de la ciudad.

⁹⁸ Lucas Silva es un productor e investigador que busca internacionalizar la champeta insistentemente a través de proyectos musicales con artistas africanos y colombianos como Viviano torres, Louis Tower y Justo Valdez.

El activismo cultural

Los grupos *Son Palenque* y *Le Group d'Abelard* dirigidos por Justo Valdez y por Abelardo Carbonó respectivamente, fueron precursores de la champeta en una época en que los sellos discográficos producían canciones africanas idénticas a las originales con artistas locales (Abril y Soto: 2004). De manera que realmente, las primeras champetas criollas son obras de estos grupos de Carbonó y de Valdez. (Contreras, 2003: 37). Pero a diferencia de Carbonó⁹⁹, que apuntaba a la interpretación de ritmos africanos por artistas locales y que como experimentado artista comercial, apuntaba al éxito discográfico, Valdéz lideraba un grupo cultural de personas palenqueras y aspiraba a llevar las músicas locales a formatos con elementos de los bailes mediáticos contemporáneos, como de las danzas vernáculas, y de los ritmos locales de las músicas del *pop* internacional africano.

El poblado de San Basilio de Palenque en donde había una afición fuerte por los picós, no sólo aportó el capital humano para el surgimiento de la champeta, sino que también determinó la ampliación de la comunidad localizada festiva picotera al espacio del activismo cultural con las actividades de Son Palenque¹⁰⁰. El carácter “cultural” se plasmaba por las danzas y los ritmos tradicionales folclóricos como la chalupa, la cumbia y el bullerengue, aspectos que eran resaltados por Valdéz en reivindicaciones discursivas que se inscribían en el estilo de la gestión cultural.

En efecto, muchos de los trabajos que reseñan la historia del fenómeno popular picó del Caribe colombiano, resaltan ese papel de *Son Palenque* en el surgimiento del género



Foto cuadro oficina Viviano Torres Foto Omar Romero (2010).

⁹⁹ Carbonó era el bajista de Aníbal Velásquez uno de los músicos costeños más exitosos de la época.

¹⁰⁰ Artistas palenqueros que después tuvieron sus carreras como notables cantantes de champeta como Charles King, Luis Towers y Viviano Torres, se iniciaron en Son Palenque. Ha sido Viviano quien ha continuado desarrollando la línea del activismo cultural que caracterizó a son Palenque desde sus comienzos.

musical de la champeta criolla. El grupo, a finales de los 70 y durante casi toda la década de los 80, componen y graban canciones mezclando fragmentos de ritmos brasileños y africanos, con letras en lengua criolla palenquera y ritmos tradicionales.

El grupo se conforma hacía el año de 1974 con la dirección de Justo Valdés Cáceres y con la participación de los futuros cantantes de champeta criolla Viviano Torres, Charles King, Louis Tower y Melchor (todos palenqueros). Viviano Torres habla sobre sus inicios en este grupo y la intención que en ese entonces los convocaba:

Yo me inicié como bailarín para exteriorizar las danzas de mi tierra y en un momento cuando nace el Festival de Música del Caribe el grupo Son Palenque era muy reconocido en la parte tradicional en Colombia, había tenido la oportunidad de salir algunas veces al exterior a representarnos con sus danzas y de esa música tradicional salieron¹⁰¹.

Son Palenque marca el camino para ampliar la comunidad localizada festiva picotera al espacio del activismo cultural. De este grupo, nace la agrupación musical *Anne Swing* hacía mediados del 80, liderada por Viviano Torres y acompañado por los mencionados intérpretes locales ex integrantes de *Son Palenque*: Louis Tower, Charles King y Melchor Pérez (Muñoz, 2002; Abril & Soto, 2004). Dentro de su propuesta musical y de danza, sobresalen algunas raíces de la rítmica palenquera folclórica en las que matizan un acercamiento a la música popular, representada en una clara influencia de la música africana que tocaban los picós como El Conde. Viviano Torres y su grupo articulan la soca martiniquense con la chalupa, una variante palenquera de los fandangos de lengua (Contreras, 2006).

Al acoger elementos rítmicos del folclor y fusionarlos con las músicas antillanas que circulaban en el picó, *Anne Swing*, brota como grupo musical que conjuga el activismo con la proyección comercial de la industria. Viviano afirma:

La música africana que gusta mucho aquí, la música del Caribe como el jibaro, la soca, el calipso, el compas y el reggae, no tanto el reggae. El compas y el calipso, la soca y el jibaro que se escuchaba mucho acá desde la época del mediado del sesenta para acá [...] yo dije bueno si esta música tradicional que hacemos en Palenque, le metemos armonía, guitarra, bajos, metales eso debe sonar como un disco, porque yo escuchaba la percusión que venía de esa música del África y del Caribe, sino que le injerté armonía y ya [...] la gente lo va a

¹⁰¹ Entrevista Viviano Torres. 2010.

*bailar como bailar un disco además nosotros tenemos un medio de comunicación que es bantú, y yo voy a grabar en esa lengua y en español*¹⁰².



Carteles oficina de Viviano Torres. Foto Omar Romero (2010).

La sumatoria de unos elementos de origen palenquero tales como las rítmicas de la música palenquera en sus aires de puya, mapalé y chalupa, una lengua propia como el criollo palenquero al que se refieren como bantú, y de otros elementos de procedencia internacional como el baile, la música africana y antillana promocionada por los las máquinas picoterías, sirven entonces como base para la ampliación del desempeño de los primeros artistas al espacio del activismo cultural. En algunos pasajes de los discursos de Viviano, están dirigidos a exaltar y reconstruir la doble continuidad con África (garantía de autenticidad percibida como inmediata e innegable) y la América negra, en particular el pueblo de Palenque de San Basilio de donde como se ha dicho, son originarios algunos de los primeros cantantes de champeta, mientras inventan un imaginario transnacional afroamericano en el cual se inscribiría la champeta (Cunin, 2003). No en vano Viviano Torres se posiciona actualmente como uno de los principales gestores culturales de la champeta en Cartagena.

Un diseño actualizado de este tipo de discursos se esboza recientemente en el III Festival Afrodescendiente de Música Champeta, en el que Viviano Torres, además de participar como cantante del grupo Anne Swing, lo hace como el presidente de la Corporación Champeta Criolla (CCC).

El papel que ha cumplido y sigue cumpliendo Viviano en el proceso picó-champeta puede ser comprendido a partir de la categoría utilizada por Kiwan (2001) de “*hubs humanos*”. La historia de vida de este palenquero junto al picó-champeta se entiende por múltiples facetas que lo definen como un “nodo” al que se articulan varios componentes del fenómeno.

¹⁰² Entrevista Viviano Torres, 2010.

Hasta aquí, hemos visto cómo Viviano ha hecho parte de los primeros cantantes locales de champeta que conformaron los grupos pioneros del género. También, hemos visto su participación en el grupo cultural de música y danza *Son Palenque* y en la creación de una de las agrupaciones de mayor renombre, Anne Swing, grabando un disco que vendió más de 50.000 ejemplares en el mercado nacional e internacional en 10 países (Abril y Soto, 2004: 15). Del mismo modo, se ha repasado contribución como miembro de la Corporación Champeta Criolla, puesto desde el que realizó la gestión para el desarrollo del III Festival de Champeta.



Viviano Torres. Gestor cultural, cantante y Activista Palenquero. (Foto Omar Romero).

En este sentido, podemos tomar elementos que utiliza Kiwan en su trabajo con músicos africanos y la construcción de sus identidades, para comprender el papel de “*hubs humanos*” como Viviano:

En nuestro propio trabajo con músicos africanos en un proyecto anterior sobre *capital cities*, pudimos encontrar fácilmente lugares, espacios y discursos los cuales respondían a este patrón: personas cuyas identidades se forman por la retención de lazos étnicos con su “patria” y la concentración étnica en el nuevo lugar de residencia. Sin embargo, mediante el seguimiento de cada artista a través de sus diferentes espacios de participación, con diferentes tipos de público, y envolviéndolos en una serie de largas conversaciones acerca de sus historias de vida, rápidamente se hizo evidente que la etnicidad es solo una, aunque poderosa forma de identificación, posicionándose junto a tendencias cosmopolitas más globalizadas. Esto nos llevó a sugerir que las identidades de los músicos fueron construidas a través de múltiples discursos con registros simultáneamente compuestos en función del contexto de la narrativa (ver Meinhof y Triandafyllidou 2006; Meinhof 2009). Este análisis nos llevó al rediseño de nuestro trabajo posterior, en donde individuos específicos en lugar de espacios pre configurados, provieron el punto de entrada. Timoteo Rice (2003) abordando cuestiones similares desde el punto de vista de un etnomusicólogo, promueve una “*subject-centred musical ethnography*” como una forma de crear “coherencia narrativa”¹⁰³

¹⁰³ In our own work with African musicians in a previous project on capital cities (www.citynexus.soton.ac.uk) we could easily find places, spaces and discourses which answered to this pattern. However, by pursuing individual artists across their different spaces of engagement, with different types of audiences, and by engaging them in long conversations about their life histories, it quickly emerged that ethnicity is only one, albeit powerful form of identification, sitting alongside more globalized cosmopolitan tendencies. This led us to suggest that musicians’ identities were constructed through multiple discourses which simultaneously comprised registers depending on the context of the narrative (see Meinhof and Triandafyllidou 2006; Meinhof 2009). This analysis led us to a redesign of our subsequent work, where specific individuals rather than preconfigured spaces provided the entry point. Timothy Rice (2003) in addressing similar issues from the point of view of an ethnomusicologist promotes a ‘subject-centred musical ethnography’ as a way to create ‘narrative coherence’ (Kiwan, 2001: 3).

Este modelo propuesto por Kiwan, vale para seguirle el rastro a los espacios, lugares y discursos de Viviano, los cuales, como vimos en el párrafo anterior y a lo largo de la tesis, están anclados a una red que lo convierten en un “nodo” humano con una multiplicidad de movimientos translocales y transnacionales. Los *hubs humanos*, afirma Kiwan, difieren de otros músicos no tan bien conectados, ya que son los nodos claves que vinculan a todos los demás parámetros en nuestro modelo de red, el picó-champeta.

Prosigue Kiwan,

[Los “*hubs humanos*”] son los principales agentes que constituyen el eje central de todo el mundo en la red y son ellos los que conocen y son conocidos por todos, a pesar de que no todos los demás miembros de la red estarán familiarizados con los otros. Es importante destacar que es en la naturaleza de los “*hubs humanos*” que sus redes sociales se cruzan y conectan espacios geográficos muy diferentes a través de países emisores y receptores, así como diferentes tipos de espacios sociales en una variedad de actividades culturales, institucionales, profesionales y otro tipo de contextos¹⁰⁴

En esta sección, nos enfocamos en discursos de la instancia del activismo cultural, uno de estos variados espacios nombrados por Kiwan. Desde su aparición hacia la década del 70 como artista local influenciado siempre por las músicas que difundía el picó, Viviano posicionó la música popular cartagenera surgida gracias a esta máquinas de sonido, en el espacio del activismo, que lo permitió a tener presentaciones en países como Holanda y Francia en una gira de conciertos celebrada hacia el año 2002¹⁰⁵.

La articulación de su historia de vida con otros actores de la red cartagenera, muchos de ellos palenqueros, lo explica Rice como una coherencia de la biografía de los sujetos. Afirma Rice “que la coherencia se encuentra en las biografías de sus sujetos y en la interacción de las personas que ocupan posiciones ligeramente diferentes, que interactúan en tiempo y lugar” (Rice, 2003: 156-7).

Viviano, en la dimensión del activismo y del festival, intenta desatar la relación de la champeta con la violencia y el estigma a la que está expuesta comúnmente en la ciudad, a través de la visibilidad y las bondades que tiene este género, parecido a las estrategias

¹⁰⁴ They are the main agents who provide the focus for everyone in the network and it is they who know and are known by everyone, even though the other members of the network will not all be familiar with one another. Importantly, it is in the nature of ‘human hubs’ that their social networks cross over and link very different geographic spaces across sending and receiving countries as well as different types of social spaces in a variety of cultural, institutional, professional and other kinds of contexts (Kiwan, 2001:4).

¹⁰⁵ Ver <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1360376> Consultado en agosto 20 de 2011.

desplegadas por varios de los actores que participan de las escenas institucionales que hemos expuesto arriba.

Las circunstancias de su trayectoria de vida en las distintas facetas que encarna (músico, gestor, activista), pueden pensarse en el marco de lo que Madrid explica para el fenómeno del *Nor-tec*. Al igual que los individuos de la escena *Nor-tec*, Viviano se enfrenta a una continua negociación de la identidad del género de la champeta; él negocia su pasado, su presente y sus imaginarios futuros en la producción, regulación y consumo de ésta. Según Madrid, estos procesos se constituyen bajo las presiones desafiantes de la globalización (Madrid, 2008). Para Viviano,

“[El festival] pretende visibilizar la champeta y mostrar las bondades de este género musical [...] sacarla de ese estigma de algún sector de la sociedad que todavía lo quiere encasillar [...] gente que aún desconoce esta música [...]”

Los elementos que se resaltan están estrechamente vinculados a la manera como algunos sectores de la élite cartagenera han pretendido criminalizar, acabar y estigmatizar la champeta. Como resultado, se desvaloriza a esta música proveniente de los barrios populares frente a otros géneros asociándola con la violencia que existe en los picós. Para los gestores culturales como Viviano es imprescindible un evento como éste en el que se abre un espacio para la *otra* imagen de la champeta, una música que no está asociada a la violencia habitual del picó.

La criminalización del género popular barrial, es reseñada una y otra vez en la entrevista de Viviano. Para él, la estrategia de visibilidad gracias a su organización y a la gestión cultural, ayuda a navegar el género en los mares del activismo cultural y la transformación social.

Hubo un alcalde que puso problemas al principio y después que estaba la champeta encumbrada trató de opacarla, sin embargo yo busco invitar a las reflexiones en mis canciones [...] en un noticiero se estaba denigrando de la champeta y yo me preguntaba, pero ¿por qué esto? ¿Qué pasa con esto? Entonces a mí en este momento se me ocurrió: esta es la champeta, la música linda, la que si te mata, pero de alegría. Te transmite siempre su gran energía, para que la goces ahí toda la vida [...] la criminalizan para que se apague, pero con gran fuerza ella vuelve y sale [...] ella se pregunta por qué dicen que hace daño [...] Como me vas a decir que una música te hace daño ¿si tú no la ves? ¿Me la vas a encasillar en algo lesivo? Que no nos hagan creer que los problemas generados en el país con la ciudad son generados por la champeta, [...] no quiero que la champeta sea el idiota útil para justificar lo que está sucediendo [...] entonces no van a matar, no va pelear, no van a, si prohíben la Champeta, prohíben los bailes. Para no echar a los policías a trabajar. Entonces eso es lo que pasa aquí en la ciudad desafortunadamente. Y hemos tenido una

lucha contra eso, hemos dado una pelea contra eso. Gracias ahora porque el movimiento afrodescendiente me apoya, entonces el vocero siempre me vas a ver a mí. He salido en cualquier cantidad de noticiero peleando eso. Afortunadamente soy visible porque aquí cuando uno se pone a estar peleando así, lo matan. Entonces, soy muy visible. Y ya estoy dispuesto, si tengo que morir por una causa mía lo haré, con todo gusto. Porque pienso que no le hago daño con cantarle a la gente, con poner a bailar a la gente, con alegrar a la gente no le estoy haciendo daño. Entonces se están metiendo con mi hija, porque yo soy el papá de este género musical, fui quien lo creó. Entonces si se van a meter con mi hija ni modo. Puede no haber los muchachos, que si me apoyan, pero yo doy la cara, siempre la voy a dar. Entonces ya poquito a poquito ha ido entendiendo que por ahí no es el camino. Entonces esta administración como que, está pensando que por ahí no es el camino. Incluso, estoy apoyando, estoy resocializando jóvenes, con el género musical. Jóvenes de pandilla, les estoy dando música, porque sé que les gusta porque esa es una forma de sensibilizarlo. Y poder demostrarle que el camino no es ese, sino este, el camino es el derecho¹⁰⁶.

Como otro punto a resaltar, Viviano Torres repite en sus discursos la imagen de los “hubs institucionales” de la Plaza de la Aduana y del Teatro Adolfo Mejía: asociar la música de champeta a un lugar como representación de éste. Similar a lo que sucede con otras músicas y expresiones locales colombianas que son presentadas en este tipo de festivales para fortalecer la imagen e identidad local que se muestra hacía afuera, Viviano, trabaja en correspondencia con las políticas del festival. Su mirada de la champeta, se enmarca en la tendencia actual de las políticas culturales y de turismo en el país, de construir una imagen de lugar a partir de música e historia local, como se mostró en detalle antes.

En el mismo sentido, además de aspirar limpiar y revalorar la imagen de la champeta que algunos medios (periódicos, tv) han construido, Viviano Torres ancla al género en la construcción de nación:

Valorar los elementos que posee el género musical y ponerlos al servicio de la sociedad a la construcción de este país que necesita eventos como este que puedan ayudar en su reestructuración [...] Colombia necesita saber sobre la champeta [...] cualquier problemática, cualquier situación yo busco que hacer [...] yo hice una canción para Ingrid cuando estuvo secuestrada [...] la champeta tiene que ayudar a la sociedad, a la comunidades, al pueblo general en Colombia [...] es un género que la escucha el negro y el blanco y se identifica con facilidad, entonces ¿por qué no utilizarla como un vehículo hacia el bien? [...] la champeta es algo que está construyendo, no criminalizando [...] Ahora estoy participando de programas de formación de jóvenes en riesgos con esta administración aquí en Cartagena de la alcaldesa Judith Pinedo, yo tengo un grupo de jóvenes que van a

¹⁰⁶ Entrevista Viviano Torres, agosto 2010.

participar en la parte aficionada del festival, por qué el festival tiene aficionado y ya profesionales- esa oportunidad de mostrarse en otra dimensión [...] ¹⁰⁷

La consolidación del fenómeno picó-champeta para 1970, como eje central de circulación, difusión y flujo de músicas populares del Caribe francófono y anglófono y las músicas africanas como el *juju* nigeriano y el *soukus* congolés (Botero, Ochoa, Pardo, 2010), sirve de apoyo para que Viviano, en este sentido, se refiera a los cantantes africanos M' Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo (partícipes de estas música traídas por el picó), como los portadores de las raíces musicales cartageneras. Afirma él:

Los orígenes [...] la gente de nuestras raíces, lo que más ha inspirado el hacer posible que este género musical pueda tener éxito [...] porque uno debe saber de dónde viene y para donde va [...] los personajes que vienen son grupos y músicos que han hecho canciones que han sonado en nuestra Cartagena y en nuestra costa en general y en algunas ciudades en el interior [...] ¹⁰⁸

El repetido enlace de la continuidad histórica y cultural entre África y América, es usado también en la esfera del activismo que Viviano suscita. La champeta se “camufla” como la música que *porta* esa herencia africana, en simultánea con los intentos de folclorización. El hecho de que los protagonistas que forjaron la champeta criolla tengan una fuerte relación con el poblado de San Basilio de Palenque, determina la asociación de este género popular con el folclor. Viviano Torres relata así su participación en el grupo de Son Palenque:

[Son Palenque] necesitaba ser el medio por el cual la gente reconociera los ritmos y las danzas tradicionales de Palenque, así que me di cuenta de unos elementos importantes para hacer la música de champeta que eran la oralidad, la tradición oral de nosotros los palenqueros, una lengua que nosotros mantenemos [...] si aquí se está bailando la música de África [...] en francés y hasta en inglés, por qué yo no utilizo la lengua palenquera para hacer este mismo tipo de música, pero con los ritmos tradicionales de mi tierra armonizados [...] porque en Palenque sólo se tocaba música folclórica y está solo sonaba en noviembre o diciembre en época de carnaval

Para Viviano, el género nace de la estructura del *soukus*; no obstante, el elemento que la diferencia de la música africana es el carácter o régimen del folclor de Palenque que se incorpora a esta música popular:

Aquí en Palenque, en la Costa se oye hablar de la puya, del mapalé, de la chalupa –que tiene sus raíces en Palenque- es un ritmo tradicional [...] ¿qué hago yo?, remplazar algunos

¹⁰⁷ Entrevista Viviano Torres, agosto de 2010.

¹⁰⁸ Entrevista Viviano Torres, agosto de 2010.

toques del tambor, por la batería y el tambor pasa acompañar [...] cuando la gente escucha eso... el común y corriente dice: no, esa vaina suena bacano y se parece a algo que yo he oído, que he escuchado [...] es la transmisión desde los genes de esa herencia cuando uno escucha la banda sudafricana y uno se identifica con eso, es un cordón umbilical porque la trae desde su nacimiento.

Sobre estos discursos que relocalizan tanto elementos locales como caribeños y africanos, Elizabeth Cunin afirma en sus análisis que:

[...] en Cartagena la relocalización de la música africana se efectúa en un espacio muy cargado de referencias a África y a las identidades raciales y étnicas [...] la champeta se presenta al mismo tiempo como una música localizada que se inscribe en las prácticas sociales y la estigmatización racial asociadas a Cartagena, una música étnica que juega con el atractivo del exotismo e incluso del primitivismo del pensamiento occidental, una música planetaria que moviliza a una diáspora global y obliga a sobrepasar, y a coexistir, las oposiciones binarias: local y global, bricolaje y naturalización, hibridación y tradición, mestizaje y afrocentrismo, homogeneidad y diferenciación, cultura y comercio, Norte y Sur... (Cunin, 2007:191).



Cuadro oficina Viviano Torres (Foto Omar Romero).

Al igual que algunas músicas tradicionales colombianas concebidas en los últimos años como *world music* (músicas tradicionales del Pacífico, llaneras, o de la Costa norte – Vallenato, gaita y tambores), la intención de los organizadores del festival es destacar “lo negro” en la champeta, para direccionarla dentro de una dinámica de la *fusión* que se puede enlazar con cualquier música del mundo y puede participar de la categoría de la industria musical destinadas para las músicas vernáculas, tradicionales o locales. Para Viviano, su objetivo ha sido mostrar,

[...] características diferentes porque también he querido demostrar que la champeta se puede fusionar entre las músicas que existen en el mundo, yo he hecho canciones de champeta que empiezan como balada, reggae, salsa, como lo hace africanando y como lo hace Ricardo Lembo, yo he intentado no aislar el género de todas esas formas de fusión [...]

La importancia de esta sección radica en comprender como la oralidad utilizada por Viviano, en su faceta de gestor cultural, transita varios conjuntos discursivos que cubren a la champeta y la significan. Esto hace que, por ejemplo, por momentos se busque ubicar al género en escenarios más internacionales, a pesar de que también lo recubren de folclor, de resistencia social o de afrodescendiente. Viviano cuenta cómo productores estadounidenses

le propusieron en los 1980s cambiar el nombre de champeta a *terapia*, para así poder comercializarla más fácilmente. Él explica que:

[...] por medio de un compañero que representaba una empresa de cubanos con norteamericanos con sede en Miami, me pidieron una muestra de lo que yo hacía y la llevaron allá y cuando regresó él bien contento y me dice: mira Viviano ¡sí! Aquí dicen que sí, que esto es futuro [...] anda vamos hacerlo esto ya. Tú tienes que grabar y sacas el producto y después de esto, te llevan a Miami [...] cuando me llevan a mí a ese escenario en la Calle Ocho a promocionar ese trabajo, fue una sorpresa muy grande, toda esa mano de gente cantando una canción que yo había hecho, pero ellos me dijeron “antes debemos cambiarle el nombre, no sabemos si con este nombre pegue, debes cambiarla a terapia africana, eso me dijeron...”¹⁰⁹

Charles King, añade sobre este proceso:

[...] apenas hice el primer trabajo discográfico, el grupo nace el 1985 finales en 86, en el 87 grabo. Y enseguida ningún, ningún productor discográfico en Colombia quería el producto, porque decía que estaba muy reducido. Entonces un amigo que yo tenía, Moisés De la Cruz tenía amistad con una gente en Miami, ahí le mande el producto y la gente dijo: ahí sí, esta vaina tiene futuro. Y entonces Miami me llamaron después lo publicaron fui a la Calle 8, hice lanzamiento y eso un “batazo” entonces las compañías aquí andaban detrás de mí y eso un “bombazo” como dicen. Después entonces sí me ponían atención aquí, pero las compañías de aquí tuvieron que comprarle el producto, lo sacaron en 10 países, claro aquí compraron los derechos para publicarlo, y llego un momento donde la compañía me exigía que yo me fuera para Miami”¹¹⁰

Por otro lado, Viviano otorga una importancia particular al festival a raíz del desarrollo de éste en una de las plazas más importantes de la ciudad, lo que para él le otorga un mayor reconocimiento al género por fuera de los límites del picó.

Y alguna vez lo hice pero en la plaza de toros, y yo no quiero allá, quiero hacerlo aquí, lo voy hacer este año en la Plaza de la Aduana. Ya que la administración está un poquito afines conmigo, eh yo apoyé y he conseguido el respaldo de ellos. Porque para nosotros ha sido muy difícil hacer el festival aquí. Porque, porque yo quiero que el festival lo conozcan ustedes, conozcan quiénes son los intérpretes, quiénes son los buenos músicos, quiénes son los compositores. Eh que giran alrededor de la Champeta. Para poder hablar ya, no solamente de mí ni de los que suenan, sino detrás de la Champeta qué hay, eh quiénes son la expresión corporal o coreógrafos o bailes. Que la gente conozca eso, tenga un conocimiento de eso, puedan venir a encontrar información. Eso no se puede hacer un Festival de Champeta con picó, porque ya es de picó, que han hecho mucho de picó. Entonces dicen Festival de Champeta y meten un poco de picó, eso no es. Es tener la información a primera mano¹¹¹.

¹⁰⁹ Entrevista Viviano Torres, agosto de 2010.

¹¹⁰ Entrevista Charles King, 2010.

¹¹¹ Entrevista Viviano 2010.

A su vez, este desplazamiento de la champeta del picó a la escena del festival, es explicado por Viviano como un de las causas principales para que otro público diferente a los picotereros conozca la champeta.

Todos los festivales. Entonces, lo que han hecho antes es un festival de picó. Entonces han confundido a la gente con eso. Entonces al hacerlo en aquel sector, en donde nació la Champeta, donde la gente conoce, no va a trascender porque es la clase popular la que vive de ese lado. Y va a llegar la gente esa, y ya la conocen. Pero ya hacerla aquí en el centro, ya tú llegas, como turista tú llegas y miras, investiga, como antropóloga, como turista, como transeúnte, tú te vas a dar cuenta lo que pasa. Y tú vas a encontrar información, de lo que está pasando y de lo que va a pasar en esos dos días que van a ser en el mes de agosto¹¹²

Para finalizar, el cantante palenquero termina su entrevista reseñando que la champeta dentro del picó se ha visto perjudicada pues éste hace que desaparezcan los escenarios donde los artistas se presentan con músicos en tarima. En la actualidad, dice Viviano, no hay casi grupos de champeta debido al picó y al problema que se da por la piratería,

[...] se busca muchachos, de pronto algunos inexpertos con desconocimiento musicales, para hacer música [...] a ellos les hacían la pista, el arreglo musical, pero lo que hacen es buscar lo más fácil [...] el picó busca hacer que un artista pegue una canción africana similar, pero yo soy los que piensa que uno debe mantener la originalidad [...] entonces cuando a mi me pedían que tomara una canción africana y la copiara, yo lo que hacía era tomar la canción y miraba que era lo que decía la canción y a partir de eso componía, pero eso se volvió en un problema para los picotereros porque que ellos no querían que hiciera esto [...] de pronto yo en un momento cuando entré a la parte comercial, unas compañías pequeñas y algunos picós me decían: yo quiero que tú hagas esto pa' vender, hazte otra vaina me decían, haz lo diciénte de aquí, hazte lo que está en el vacile aquí. Yo no puedo hacer eso y por eso he tenido algunas dificultades, porque eso no me gusta [...] entonces buscan otra persona que monten eso ahí y ¡ya!, hacen cualquier cosa ahí en eso que se pegó y ¡ya! [...] la mayoría ha buscado hacer las formas más fácil, que es pegarse a lo que ya está, buscar que el picó pegue una canción [...]¹¹³

Como conclusión de esta sección, el papel de Viviano Torres es visto como un nodo que articula aspectos de músicas cosmopolitas de artista caribeño de *reggae*, el activismo cultural y parte de la mirada oficial de la champeta. Es común que en los espacios públicos, él preserve la auténtica imagen afrocaribeña. Viviano debe negociar su manera de agenciar con reconocidos académicos, periodistas, empresarios, industrias de la música y del entretenimiento, funcionarios de fundaciones, etc. Su multiplicidad de facetas, lo

¹¹² Entrevista Viviano 2010.

¹¹³ Entrevista Viviano Torres, agosto 2010.

impulsan a trabajar en muchos frentes, en ocasiones valiéndose de estrategias contrapuestas (Yúdice, 2002:15).

Ya se señaló antes como, el referente de las estrategias institucionales y del activismo cultural, ha sido el cambio de legislación del año 1991. Con la entrada en vigor de una constitución política que diera paso a una diversidad más “amplía”, el activismo cultural tomó protagonismo lo que hizo posible visibilizar muchos de los usos culturales por parte de grupos o movimientos. El proceso organizativo de las comunidades negras del Pacífico, sirvió como elemento para diferenciarse como grupo social. A través de la Ley 70 de 1993, se ordenó salvaguardar los territorios, la cultura y la sociedad de las comunidades negras del Pacífico, para así, revertir la situación de exclusión vivida durante años (Pardo & Escobar, 2005). No obstante, esta legislación no fue asumida de la misma manera en la Costa Caribe colombiana. Con la construcción de otras categorizaciones raciales y étnicas, ésto en parte al periodo colonial que vivió Cartagena¹¹⁴, los habitantes de esta región no se reconocieron como negros debido a la carga negativa que esto mantiene de esa herencia colonial. A pesar de esto, la champeta en los discursos de Viviano es reconocida dentro del “saco” de los ritmos musicales “negros”; su estrategia se dirige en emparar al género del mismo carácter de otras músicas tradicionalmente reconocidas como *músicas negras*.

La cercana relación entre Palenque y la estructura picó-champeta, entrecruza en los discursos las intenciones que tienen sus actores. Viviano, hace manifiesto un salto de la lucha racial a su intención de participar, a través de ésta, en una escena más cosmopolita. A pesar de que el fenómeno picó se amplía al espacio del activismo cultural, reclamando la lucha negra como parte de su bandera política, este aspecto no llega a tener una marcada injerencia, ni una fuerte visibilidad en el cambio social. Es preciso ser cautelosos. Viviano Torres y su Organización Champeta Criolla, utilizan este lenguaje del activismo para ganar visibilidad en los escenarios institucionales. Sus demandas, responden al marco de referencia que en los festivales se construyen, a diferencia de otros grupos u organizaciones de base que han logrado tener una

¹¹⁴ Ver Cunin, Elisabeth. “De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo entre identidad rechazada e identidad instrumentalizada”. En: RESTREPO, Eduardo y ROJAS, Axel (eds.). Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia Editorial Universidad del Cauca, 2004, pp. 141-156.

movilización mucho más amplia a través del activismo. Las posibilidades de acción se contrarrestan tanto con las dinámicas locales que experimenta Cartagena en términos de exclusión y segregación, y con las intenciones de sus actores, que como vemos buscan entrar a circuitos de la industria musical más amplios a través del discurso del activismo. Casi que el reclamo por la marginalidad y segregación de esta música, se inscribe limitadamente en el marco de la industria y la necesidad de una aparente visibilidad durante unos días en espacios institucionales por excelencia. Yúdice afirma:

Aun así, la construcción de este tipo de lenguaje también hace parte de la tendencia contemporánea que tienen los grupos marginados y subordinados de negociar en la esfera transnacional (Yúdice, 2002).

EN CONCIERTO

PRESENTACIONES Y CONCIERTOS DE LOS CANTANTES

En la década de 1980, el circuito de negocio musical incluía la producción de grabaciones de artistas locales y presentaciones para su promoción, de esta manera el fenómeno picó intenta ampliarse a la actividad de músicos en grabaciones y presentaciones. Hacia 1987 el grupo *Anne Swing* alterna sus actividades entre grabaciones discográficas, algunas de las cuales alcanzaron éxito internacional efímero, y presentaciones en vivo en las que las coreografías de las bailarinas en tarima son parte del evento central (Botero, Ochoa, Pardo, 2010). Desde entonces la promoción y contratos para estas presentaciones o conciertos comerciales constituyen un medio importante para el ingreso y ganancias de los cantantes de champeta.

A lo largo de su historia en la región de la costa Caribe colombiana, el picó se dinamiza continuamente tanto en el espacio social como en el geográfico. Es así como en los años 90, éste se consolida paralelamente en un circuito de presentaciones, grabaciones de champeta criolla y adaptación tecnológica de los sistemas de sonido, ampliándose así los ámbitos de su actividad festiva. Su extensión es creciente a varias ciudades, municipios y poblados incrementando su popularidad en el espacio geográfico de la Costa Caribe colombiana. La escena local y regional se dilata y se mantiene en movimiento por una

serie de conciertos o presentaciones, noches de bailes, una red de productores, cantantes locales y un grupo consolidado de seguidores que convergen, se comunican y refuerzan su sentido de pertenencia a la escena champetúa (Peterson & Bennett, 2004). Alrededor de los epicentros urbanos de Cartagena y Barranquilla, se instituye un intercambio comercial, cultural y social, con municipios como Soledad y Malambo (Atlántico) con Barranquilla, y Palenque, Turbaco, María la Baja, Rocha (Bolívar), Santa Ana, San Antero (Córdoba) con Cartagena.¹¹⁵ Explica Alberto Arias, DJ del “Rey de Rocha”:

*Y entonces así duramos como 4 años yendo todos los años, íbamos en el mes de junio, como 4 años duramos como yendo así, para Venezuela. Y ajá, hemos como le digo, hemos tocado en casi toda la Costa, Santa Marta, Barranquilla, Riohacha, Maicao, Magangué, Mompox, Lórica; Montería, Sahagún, estuve en playa Coveñas, todo San Antero todos esos pueblos casi de Córdoba y de Sucre los hemos tocado*¹¹⁶

Chisga champetúa en Villa Rosa:

Hacia los días del III Festival celebrado en agosto de 2010, tres de los cantantes palenqueros con un reconocimiento en el surgimiento de la champeta criolla son contratados por políticos regionales para animar una fiesta popular en el vecino corregimiento de Villa Rosa, municipio de Repelón, en el departamento de Atlántico.

La serie de conciertos que hacen parte del intercambio cultural y social en la costa, forjan la diseminación de la champeta, en tarimas de escenarios populares locales de la región norte colombiana. Los 3 músicos palenqueros que grabaron para los picós (Charles King, Louis Tower y Melchor), son contratados para hacer conciertos de champeta en corregimientos, municipios y poblados cercanos a las ciudades de Cartagena y Barranquilla. Para éstos, algunos músicos locales que viven y trabajan de las presentaciones en vivo o de las grabaciones de éxitos picoteros, son contratados por los reconocidos cantantes para desplazarse al corregimiento de Villa Rosa, y así “montar” las

¹¹⁵Ver en http://www.45-rpm.net/antiguo/zonadistension/Escenas_champeta.htm. Consultado el 29 de agosto de 2011.

¹¹⁶ Entrevista Alberto Arias, DJ picó Rey de Rocha.

presentaciones que hacen parte de uno de los modos de expresión más que tiene la champeta, dentro de su variado abanico de formas que hemos descrito hasta este punto.

El evento se instala sobre la base de lo que varios músicos bogotanos denominan como *chisga*: una oferta especial determinada por la oportunidad y la retribución (Goubert, 2009). El inicio de ésta forma de conciertos, se da en la casa de Melchor Pérez, ubicada en el Barrio Nariño, en el noroccidente de la ciudad, punto de encuentro entre algunos integrantes que participarán del evento.

La llegada a este sector de la ciudad, se hace por una vía pavimentada y el inicio de una marcada pendiente, con caminos de tierra y arena, y algunos tramos de escaleras que facilitan el acceso hasta la parte más alta. El lugar posee unas construcciones similares a las de un barrio popular de cualquier ciudad colombiana: techos de zinc, paredes de ladrillo descubierto, lotes a medio construir. Del “Nariño” se dice que es un barrio exclusivo de palenqueros.

Al bajarnos del taxi, aun en la calle pavimentada, se ven hombres adultos jugando dominó, una práctica muy común en varias poblaciones colombianas. Mientras subimos la pendiente para llegar a la casa de Melchor, nos internamos en las calles empolvadas en las que lo más común es ver grupos de niñas y niños jugando. La fachada de la casa del artista palenquero es la excepción con respecto al resto de casas que tienen el color naranja del ladrillo o del bloque con las que son construidas, pues su frente tiene una capa de pintura que la distinguen del resto. En el barrio “Nariño” son evidentes las condiciones de pobreza sociales de pobreza en las que está sumida Cartagena.

Después de unos minutos de espera, Melchor sale junto con tres jóvenes mujeres, entre las que se encuentra su hija, cuyas edades oscilan entre 13 y 17 años, quienes hacen parte de la presentación como bailarinas estelares de esta noche. Mientras esperamos a que arriben los cantantes para dirigirnos hacía el corregimiento, conversamos con las muchachas sobre el grupo de danzas palenqueras al que pertenecen desde hace más de dos años. Para ellas, el poco apoyo que ha habido para mantener el grupo se convierte en una de las razones principales para experimentar en otros grupos como el del caso de la Tripleta Palenquera, en donde encuentran un espacio para exhibir sus muestras de baile.

Las chicas y Melchor hacen parte de la comunidad de artistas localizada en los barrios populares que se amplía a unas formas cosmopolitas, en las que la proyección de

grupos de baile como el conformado por la hija del cantante y sus amigas del barrio Nariño, es común la participación de distintas jóvenes cartageneras.

La referencia de los modelos *afro Caribe pop* que influenciaron a grupos como *Anne Swing* a mediados de los ochentas, la ampliación de la escena local de la champeta a la conciencia nacional en los noventas, junto con los continuos vistazos a los modelos internacionales del internet en la actualidad, aportan los elementos que influyen la proyección de este tipo de colectivos de bailarinas. Los espacios en los que *Anne Swing* participó como los de la Plaza de la Aduana y del estadio de *softball*, son un ejemplo de espectáculos en los que estos grupos de bailarinas, similares a las que se presentaron en el concierto de la Tripleta Palenquera en el corregimiento de Villa Rosa, se circunscriben en una escena de concierto.

El concepto de *multi-track* de Best (2009) utilizado para esta tesis, permite comprender cómo los productos actuales de la música caribeña, entre los que está la champeta, se construyen sobre la base tecnológica de música, sonidos y filmes (Best, 2009:6) de modelos globales reconstruidos en lo local, que se manifiestan durante las presentaciones en vivo, en las que el cantar y el actuar hacen parte de una puesta en escena musicalizada y bailada.

Kiwan (2001)¹¹⁷ por su parte, muestra cómo los artistas locales pueden llegar a participar en distintos espacios que albergan variados tipos de audiencias. Al igual que Viviano, los palenqueros Melchor, Charles King y Louis Tower, han saltado de un espacio a otro, haciendo parte al mismo tiempo de grabaciones pioneras para los picós barriales, presentaciones con los grupos pioneros en escenas nacionales e internacionales y más actualmente, los programas del III Festival de Champeta realizados en la zona histórica y turística de Cartagena. Cada espacio acoge diversos tipos de público, ubicados en distintas escalas geográficas por las que los músicos locales se mueven.

La presentación de “La Tripleta Palenquera” en Villa Rosa, está atada a un performance pago a unos músicos locales por parte de un grupo influyente de la región, con

¹¹⁷ However, by pursuing individual artists across their different spaces of engagement, with different types of audiences, and by engaging them in long conversations about their life histories, it quickly emerged that ethnicity is only one, albeit powerful form of identification, sitting alongside more globalized cosmopolitan tendencies (Kiwan, 2001:4).

una intención clara: hacer proselitismo político. En este marco, el concierto se inscribe en la dinámica *chisguera* (Goubert, 2009) que va desde la conformación del grupo, el punto de encuentro de los músicos, los retrasos, el presupuesto, los pagos, hasta la presencia de unos aspectos técnicos particulares que significan musicalmente la escena. En el caso de Villa Rosa, vemos situaciones que expresan los avatares de la chisga manifiestos en la esfera de eventos festivos, en los que se promocionan personajes políticos del Atlántico.

El concierto celebrado en el corregimiento del Atlántico para los días del festival, es muestra de una clara actividad laboral de corta duración inmersa en una alta inestabilidad laboral, donde los músicos ofrecen sus servicios en eventos sociales, restaurantes, bares, hoteles, etc. (Goubert, 2009) o tarimas populares como las de Villa Rosa. A continuación mostraremos un conjunto de prácticas *chisgueras* por parte de músicos locales que participan de una escena de propaganda política regional.

La espera para salir del barrio Nariño se prolonga hasta las 6 de la tarde pues los músicos citados no aparecen. Los primeros artistas locales llegan al punto de encuentro con el objetivo de aprovechar una oportunidad laboral en la que encontrarán una retribución económica. El primero en llegar es el baterista; un joven de 28 años que estudia música en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena y trabaja administrando un lugar de ensayos. Él asegura no ser ni seguidor ni músico de champeta. Por el contrario, es un cartagenero clase media que tiene como profesión la música y que se gana la vida interpretando la batería en grupos de *reggae*, *rock* y en este caso de champeta. Su llegada al improvisado grupo que musicalizará el concierto de la “Tripleta Palenquera”, se dió gracias a un amigo bajista que lo invitó a vincularse para ganar unos pesos¹¹⁸.

Los siguientes en arribar al barrio son el “carguero” (persona asignada a subir, bajar, levantar y armar los instrumentos) y el percusionista, éste último un músico que trabaja tocando en orquestas de salsa y merengue en los bares de la ciudad amurallada, en el que se presenta en espectáculos musicales en vivo en la noche. Vemos cómo el baterista, el percusionista e incluido el carguero son una especie de *chisgueros*, que encuentran en estos

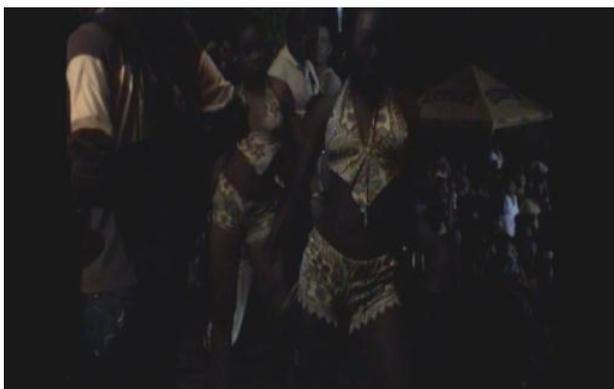
¹¹⁸ Cabe aclarar que este joven se diferencia de los llamados bateristas de picó, pues él interpreta sus movimientos musicales en una batería común mientras que los bateristas de picó lo hacen sobre un aparato compacto de batería digital. Cada instrumento tiene unos patrones y funciones distintas en las presentaciones en vivo con músicos y en los toques picoteros.

grupos conformados en poco tiempo, una entrada económica extra para sobrevivir. Los músicos locales pueden ser o no seguidores de champeta, eso no está en lo que negocian; lo realmente importante es que puedan encontrar un pago o salario por su presentación para tener con qué autosostenerse.

Después de casi cuatro desgastantes horas de espera (algo muy común en este tipo de trabajos), nos dirigimos al bar de *rock* ubicado en la ciudad amurallada, sitio en el que el baterista dejó su instrumento en una presentación el fin de semana anterior. Mientras avanzamos para recoger al resto de la banda, aparece un hecho que describe la premura y provisionalidad con la que se construyen estos grupos de champeta y el poco ensayo que los caracteriza. El baterista y el percusionista utilizan un mp3 para escuchar y practicar durante el viaje los temas que interpretaran en Villa Rosa, secuela de un corto tiempo de ensayo.

Durante el transcurso del trayecto suena la emisora de la Policía Nacional, sintonizada por el conductor del bus. Las músicas que se escuchan son géneros populares como champetas, salsas, *reggaetones* y vallenatos. Cada canción es coreada por las chicas que conforman el grupo de bailarinas y aprovechadas por el baterista para seguir con sus manos los patrones rítmicos básicos de la champeta.

Hacia las 7 de la noche, después de atravesar la avenida Pedro de Heredia a lo largo, logramos recoger a los músicos que faltaban: guitarrista, bajista, tecladista y los tres intérpretes de champeta que nos esperaban en una de las salidas de la ciudad. Melchor sube al bus y lo primero que hace es pagar la *chisga* a cada uno de los artistas que contrató, incluidas las bailarinas y el carguero. En el trayecto hasta Villa Rosa algunos músicos hablan sobre el concierto de los congolese M'Billia Bell y Lokassa celebrado el día anterior y otros duermen durante las cuatro o cinco horas que dura el viaje.



Bailarinas concierto Villa Rosa (Foto propia).

La llegada al lugar se da hacia la media noche. Las calles sin pavimentar y con poca luz de Villa Rosa están solas. Nuestro punto de llegada es la casa de unos profesores del pueblo quienes nos ofrecen comida, aspecto que parece estar

dentro del contrato que se hizo con los organizadores. Este momento es aprovechado por las bailarinas para cambiarse de ropa dentro del bus y ponerse los vestidos que tienen preparados para la presentación.

Hasta este momento, las chicas vestían unos jeans descaderados y blusas que cubrían parte de su dorso pero cuando cambian de ropa, recurren a los señalados modelos cosmopolitas de mujeres negras que conforman grupos musicales *afro* globalizados. Los famosos “cortos” o “mochitos” acompañados de unos *tops* que cubren sus senos hacen parte de la puesta en escena y de la manera de llevar el cuerpo de estas mujeres, para esta presentación en Villa Rosa.

Subimos de nuevo al bus para dirigirnos hacia la plaza del pueblo en donde se va a celebrar el concierto. Ya en la plaza, el panorama que hace unos momentos se percibía en las otras calles cambia. Una multitud de personas se aglutinan y rodean el bus para seguirlo hacia la calle principal donde está la plaza central del pueblo, lugar dispuesto como escenario del evento. Cuando el bus se detiene, algunos habitantes de Villa Rosa se plantan en la entrada de éste esperando poder ver, hablar o fotografiarse con alguno de los tres artistas palenqueros invitados. Uno de éstos expresa: “no joda, ¿qué le vamo’ hacer? Charles King, no joda, míralo ahí, Louis Tower, ¡no! Mi hermano, dile que se baje que estamos esperando ¡champeta! aquí vale mía” El primero y único en bajar es el carguero para desmontar del bus los instrumentos, el resto de los contratados permanecen dentro.

La plaza central del corregimiento está sumida en una actividad festiva, los asistentes consumen trago, mientras bailan los ritmos musicales que se tocan en tarima. Arriba de ésta, la variedad de músicas que se interpretan van desde las bandas de vientos o bandas pelayeras oriundas de las tierras del Sinú, en los departamentos de Córdoba y Sucre, conjuntos vallenato, orquestas y grupos como el de la Tripleta Champetúa.

El espectáculo se construye como un típico espacio festivo-popular de pueblo. Su dinámica se aproxima a las tarimas que se levantan en municipios y corregimientos de todo el país, conocidas como “las fiestas de pueblo” o “fiestas de plaza”, cuya promoción de músicas en vivo son realizadas por artistas de música popular que interpretan ritmos populares como el vallenato, la papayera, la música de orquesta, la ranchera, y, como en este caso, la champeta.

Los músicos que participan de tarimas como las aquí descritas, lo hacen bajo las condiciones que la *chisga* determina, entendida ésta como una oferta especial o como una especie de ganga, de forma de trabajo que implica una ocasión performativa para el músico, acompañada de una retribución económica (Goubert, 2009: 101). Los habituales financiadores de fiestas como estas, acostumbran ser partidos políticos, políticos o candidatos a cargos oficiales, o alcaldías municipales.

Las presentaciones en vivo de músicas como la champeta juegan un papel central en este tipo de escenas regionales. Bajo el panorama de la *chisga*, la champeta se inscribe en un tipo de escena más patrocinada por élites regionales, para hacer proselitismo político “camuflado” en productos culturales festivos. Una vez más, nos encontramos con que el género analizado en esta tesis está adscrito, como el común de las músicas populares, en profundas realidades culturales, políticas, económicas e institucionales donde nacen, circulan y se diseminan.

Para este análisis, se pretende mostrar además del carácter multiespacial de la champeta, la manera como ésta se concentra en el desarrollo de la cultura popular inmersa en su contexto socio-político local sin dejar de lado el rastro y la apropiación de los flujos globales o regionales (Chun, 2004).

El caso del concierto celebrado en Villa Rosa muestra la capacidad heterogénea de adaptación que tiene la champeta. Ésta, ostenta el carácter de una música popular que mantiene una alta capacidad de movimiento, pero que sigue siendo un fenómeno localizado incrustado en prácticas socio-políticas, sistemas culturales y realidades institucionales locales (Chun 2004: 2). Así como Chun lo describe en la música *pop* en Asia, la materialidad en la que está siempre incrustada “da lugar a flujos cosmopolitas, temporalidades políticas e industrias estéticas que no son traducibles como significados arbitrarios o un regionalismo unificado o una globalidad universal (Chun 2006:6) En este sentido, Connell & Gibson aseguran:

Los estudios de escenas locales en Europa y Norte América han mostrado cómo las formas y prácticas musicales se originan dentro de, interactúan con, y son inevitablemente afectadas por los factores físicos, sociales, políticos y económicos que las rodean (Cohen 1991^a:342),

dando como resultado la construcción de diversas representaciones o identidades para esas regiones (ver también Kruse 1993; Cohen 1994, 1995, 1999)¹¹⁹

Cabe aclarar que la situación de ilegalidad, la falta de gobernabilidad, y la nociva articulación de grupos armados ilícitos con las esferas administrativas locales y regionales, elites políticas, empresarios y ganaderos, componen el panorama político nacional que se estructura cada vez más, tomando sus peores formas. Si bien esta realidad política y social no es tema del presente trabajo, sí es pertinente resaltar cómo su enfermiza configuración atraviesa incluso hasta las fibras de la cultura representada en arquetipos como la música o eventos festivos populares, significando escenas como la de Villa Rosa (Matsue, 2009).

La champeta en la esfera de conciertos populares hace parte de la disposición del contexto socio-político regional, sin que esto determine su separación de los modelos globales a los que está atada de por vida y los aspectos de su estructura base en donde se forjó. Estas prácticas en el plano de los músicos y cantantes pasan de improviso. Para ellos, a quienes se suman las bailarinas y el carguero, la presentación es una *chisga* establecida para recibir una remuneración económica (Goubert, 2009) gracias a su presentación.

La configuración del espectáculo programado para los días cercanos al festival en el marco de un concierto popular de artistas de la champeta, inicia dentro del bus, antes de que los cantantes, músicos y bailarinas bajen. Este instante es usado para prepararse para el concierto. Charles King, por ejemplo, cambia la camisa que llevaba durante el viaje por una de seda de varios colores, utilizada para las presentaciones especiales. De igual manera cambia los jeans que lleva por un pantalón blanco de drill y unos zapatos negros de charol. El bajista y el baterista, por su parte, escuchan de nuevo el mp3 para repasar varios cortes y entradas musicales que deben cumplir. El primer músico le explica al joven baterista el punto de una de las canciones en que deben hacer un corte para pasar a la parte del coro y cambiar de tonalidad, hecho que revela una de las consecuencias más visibles que trae la fugacidad con que deben asimilar los músicos estas ofertas laborales: tener muy pocos ensayos para el ensamblaje musical.

¹¹⁹ Studies of local ‘scenes’ in Europe and North America have shown how musical forms and practices ‘originate within, interact with, and are inevitably affected by, the physical, social, political and economic factors which surround them’ (Cohen 1991a: 342), resulting in the construction of diverse representations, or identities, for those regions.



Niño asistente al concierto en Villa Rosa. (Foto propia).

En la plaza y los alrededores donde se celebra el evento se advierte un importante flujo de jóvenes. Algunos, se acercan a preguntar por los cantantes y la posibilidad de poder fotografiarse con alguno de los tres palenqueros.

Un primer elemento aparece cuando uno de estos jóvenes que no pasa de los 25 años, pide con insistencia subir al bus para hablarle a Louis Tower. Le pregunto sobre el por qué de su insistencia y él con un notable interés, comienza a revelar aspectos de la trayectoria artística de varios intérpretes de champeta, las disqueras que los produjeron, las canciones de ellos, los lugares donde se han presentado, lo viajes que han hecho y sus canciones más representativas.

En particular, el joven se manifiesta como un fiel seguidor del artista local recordado como el “Afinadito”, un cantante cartagenero que hacia el año 2001, siendo interprete surgido por el picó, fue grabado por la Sony lo que catapultó su carrera a escala nacional y global. Su interés por el artista está reflejado en las palabras en las que hila la trayectoria del artista cartagenero: “...ese man sí que no aprovechó [...] esto es de disciplina, él empezó bien en Cartagena se hizo famoso en los picós, en las emisoras, en los conciertos, luego yo me acuerdo que sonó en Bogotá y en muchos lugares de Colombia hasta llegar a Nueva York con la compañía Sony, pero ahí es donde se cayó, no aprovechó...” Este joven se perfila como un seguidor y consumidor más del fenómeno picó, que definen la escena local champetúa (Madrid, 2001), quien coincide con variados consumidores del picó-champeta ubicados en distintas escalas, que participan del “multi-track” de esta estructura socio-musical aca descrita. (Best, 2009).

Los cantantes palenqueros son recordados por hacer parte de los grupos *Son Palenque* y *Anne Swing* entre los años 70 y 80. En tarima, los locutores manifiestan ante el público el valor que tienen éstos en la propagación de la música de champeta.

Bueno, sin más preámbulos llamamos a Melchor, el número uno de la Tripleta Palenquera [...] está aquí el segundo artista de la Tripleta Palenquera Louis Tower “el Rasta” un aplauso grande a este artista de la música champetúa, la música champeta, la champeta

criolla; artistas con un alto nivel de reconocimiento en todo el país [...] ¡las estrellas de la champeta!

Cuando los músicos, las bailarinas y los tres cantantes palenqueros suben a la tarima, se denota parte de sus características físicas y técnicas. La tarima tiene una pequeña carpa que sirve de techo y de publicidad de una cerveza nacional que patrocina estos eventos. El piso de tablas con el que está construida hace que caminar encima dé cierta sensación de inestabilidad. En la parte posterior está la única fuente de luz del concierto: un farol puesto hacia arriba para alumbrar a la banda musical, lo que resulta insuficiente para iluminar a los artistas que se presentan. En dos postes de luz ubicados en la plaza donde se hace el concierto, están puestos dos reflectores de poco alcance.

La insuficiencia de espacio que tiene la tarima se debe a la cantidad de personas que alberga al mismo tiempo, antes de comenzar el concierto. En la tarima están: la *chisga* champetúa (bajista, baterista, bonguero, pianista, tres bailarinas y tres cantantes), pobladores que capturan con sus cámaras y celulares a los cantantes palenqueros, un emisario enviado por los organizadores, dos presentadores y tres técnicos encargados del manejo del sonido.

Los aspectos tecnológicos por su parte, cumplen un papel importante para estas escenas pues producen una estética de sonido particular, distinta a la que pueden llegar a tener en los conciertos tipo espectáculo. Las dos cabinas de amplificación ubicadas a cada costado de la tarima, el amplificador de bajo y los dos retornos, son los dispositivos por donde sale todo el sonido de instrumentos como el bajo, la guitarra, el teclado, las congas y las voces. La consola de sonido también difiere de las torres digitales de espectáculos masivos pues es una consola manual que soporta la salida del sonido de varios instrumentos a la vez, lo que determina las condiciones de sonido.

En estas escenas de fiestas populares en las que la *chisga* es protagonista, los actores que participan cumplen distintas funciones. Por ejemplo, el carguero además de acomodar cables, conectar instrumentos a la consola, armar la batería o la percusión, da órdenes al técnico de la consola: “*súbale a los brillos [...] súbele a los medios [...] dale más ganancia a la guitarra [...] súbele un poco a los brillos del redoblante*”. Es común que mientras él ayuda a cuadrar el sonido del baterista, el bajista arregle su sonido en el amplificador y el

guitarrista intenta cuadrar los efectos del pedal. El ruido que se produce en estos pasajes son característicos de tarimas como las de Villa Rosa.

De la misma manera, aparecen aspectos logísticos como el de tener que poner la batería y no ser puesta por los organizadores. Todas estas situaciones que viven los músicos antes de comenzar su presentación hablan de la configuración de este tipo de contratos como el de Villa Rosa, en los cuales se conforman un marco de prácticas sociales en las que los músicos son protagonistas y que para este trabajo entendemos como la *chisga musical* (Goubert, 2009).

Pero dejemos de lado los aspectos técnicos y logísticos, y centrémonos en los organizadores de la fiesta popular. El concierto, como se señaló arriba, está patrocinado por elites políticas y económicas de la región, con un poder ostensible en estos departamentos. Al ser éstos los organizadores del evento, son ellos quienes se posicionan como los actores determinantes en la significación de la escena de Villa Rosa (Matsue, 2009). A través de los discursos que se despliegan en tarima los locutores, la escena se define ya no en el marco de las políticas culturales, como sucedió en el concierto de la Plaza de la Aduana, sino en el marco de unos discursos de promoción política regional.

Como lo señala Matsue, la significación de la música se explica a partir del seguimiento que se haga a los actores influyentes en la escena. El objetivo de espacios como el Villa Rosa es publicitar candidatos de la región, en los que actores como los locutores y en ocasiones los cantantes, saludan desde la tarima y los promocionan ante la población del corregimiento. En este sentido, una fugaz escena como la aquí descrita, está definida (Madrid, 2008) como un espacio de proselitismo político, en el que el actor central no va ser el público como sucede con el baile picotero, ni los artistas champetúos, sino que van a ser en mayor medida los gestores del mismo.

Las primeras palabras pronunciadas en tarima revelan aspectos de esta configuración de la champeta en una fiesta popular. Los locutores son los transmisores del mensaje a la población local de votar por “X” o “Y” candidato aliado con distinguidas figuras políticas de corte nacional influyentes para la región. La champeta como género que mantiene un seguimiento masivo en la región, entra a negociar (Matsue, 2009) entre el mensaje político

y las masas que la siguen. El caso representativo es el del senador condenado por parapolítica Javier Cáceres Leal¹²⁰, a quien nombran durante todo el concierto.

Wilfredo un abrazo para ti, gracias por tú apoyo [...] Hugo Roda Cabrera... llegaron los artistas de la champeta gracias al senador porque mañana almuerce con nosotros y con [...] ¡futuro alcalde de Arenal! Y mañana tenemos aquí al senador más grande, Javier Cáceres Leal... mañana se los voy a mostrar aquí en esta tarima... el año pasado estaba en el senado hasta las dos de la tarde, nada, mañana se queda con nosotros porque va amanecer.

En Villa Rosa, los cantantes de la Tripleta Palenquera son contratados para motivar a los habitantes a participar del evento, en el que los discursos, como parte del performance de los locutores, definen la intensidad de la presentación: visibilizar a quienes financiaron el concierto. Dice Matsue de los *managers* y los músicos de una escena:

...los papeles fueron también considerados, tales como aquellos de *managers live house* o de bandas, y el público, apoyando el argumento de que la escena era realizada por una multiplicidad de individuos, y no sólo pocos músicos. El papel de los músicos fue también significativo en que era la música en sí misma, lo que motivó a los individuos a participar de la escena (Matsue, 2009:146)¹²¹

La Tripleta Palenquera mientras espera para comenzar a tocar, los dos locutores hablan desde allí incidencias de personajes políticos de la región. En este sentido, vemos a la champeta inscrita en unos contextos narrativos (Meinhof and Triandafyllidou 2006; Meinhof 2009, Kiwan, 2010) que construyen los múltiples discursos en los que incursiona como música popular.

Antes del comienzo del concierto, uno de los locutores nombra a personajes como Efraín Cepeda, el actual presidente del partido conservador y un representante a la cámara costeño del mismo partido:

[...] entregar a todos ustedes mañana en el palco... mañana hay una recepción con tres grandes senadores de la República... en Villa Rosa estará Efraín Cepeda Sanabria y mi compadre Sacramento Armando Sabaraín, representante a la Cámara [...] Armando Parra Castro me hicieron la tarjeta de invitación y yo me los encontré el viernes en la asamblea del departamento [...] allí los encontré a todos... el doctor Jorge Correa un abrazo para usted en representación de Javier Cáceres Leal, senador en compañía del doctor... de

¹²⁰ Ver, <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/politica/javier-caceres-otro-cacique-politico-que-cae-72641> Consultado el 10 de febrero de 2012.

¹²¹ ...roles were also considered, such as those of livehouse or band managers, and the audience, lending support to the argument that the scene was performed by a multiplicity of individuals, and not just musicians alone. The role of musicians, namely that of making music, was, of course, also significant in that it was the music, itself, that motivated individuals to participate in the scene.

Arenal... es la gente firme del senador más grande Colombia de estatura Javier Cáceres Leal...

De igual modo, resalta a algunos habitantes que participan en organizaciones locales como las Juntas de Acción Comunal (JAC) o el concejo municipal y la inspección del corregimiento:

Compadre Francisco Pérez, don Armando Parra, mis aprecios a Isidro, Claudio Cabrera... también tenemos allá a todos los miembros de la junta, también está Claudio, Óscar Cabrera concejal, Sinisterra el inspector que lo tengo como orgullo de Villa Rosa, se perdió el candado pero la llave está aquí

Al final, el presentador cierra saludando al grupo de políticos aportantes para la realización del concierto en Villa Rosa:

Bueno, los agradecimientos a la colaboración de Augusto Cabrera quién fue el que trajo las flores para el santo desde Bogotá, el preferido amigo Augusto Cabrera [...] aquí todo el mundo colabora [...] el lunes habrá juegos pirotécnicos para que no se les olvidé asistir [...] gracias al senador Javier Cáceres Leal y Téllez... el próximo alcalde, al doctor Roa y Jorge Correa... ¡la gente grande! ¡Un aplauso para ellos!, son muy importantes para nosotros [...] Bayron Téllez y Javier Cáceres... están más pegados que ayer... todo el mundo sabe quién va ser el próximo alcalde... el próximo alcalde va ser... este es un personaje que si quiere a su tierra de corazón y están siempre para apoyar a su pueblo, cuando la gente tiene sus necesidades... por eso es que yo digo que le demos un aplauso, pero un aplauso fuerte

La intervención de uno de los locutores antes de que los músicos de la *chisga* champetúa comiencen a tocar es: “...mi compadre Bayron Reyes, el que paga la vaina... alcalde de Arenal, Ana Selena, Paula Pérez, Jorge Correa y el senador...”. Esta clara propaganda política de candidatos, está a cargo de dos locutores entre los 35 y los 45 años, quienes reencarnan la imagen de animador que presentan este tipo de eventos populares en corregimientos o municipios como Villa Rosa. Su performance se construye a partir de la locución, animación y conducción del evento, siendo él quien transmite a los espectadores de los números del espectáculo y de los saludos a los políticos.

Connel y Gibson, afirman con respecto a la multiplicidad de las prácticas musicales, en las que se haya el concierto acá descrito:

Las prácticas musicales incluyen todas las constelaciones de usos y significados sociales, con rituales y reglas complejas, jerarquías, y sistemas de credibilidad que pueden ser interpretadas en muchos niveles. La música puede representar una forma de arte altamente participativa o una experiencia de consumo pasivo, de karaoke o música callejera en las esquinas, en pasillos de centros comerciales, o bailar en un club –por lo tanto, las geografías de la música son inseparables de los diferentes contextos de actuación, escucha e interacción en el espacio (...) muchas interpretaciones acerca de los lugares cotidianos (cualquier sitio particular como conciertos o festivales locales, regiones con músicas tradicionales o

instituciones nacionales) son mediadas a través de los compromisos con la música popular (Connell & Gibson, 2003: 3)¹²²

La plaza central del pueblo sirve de espacio para el desarrollo del evento “festivo-político”. Varios quioscos se ubican frente a la tarima central en los que se vende comida y trago. Los asistentes son habitantes de distintas edades, en la que resalta la marcada presencia de jóvenes y niños. Incluso, los mismos patrocinadores y sus acompañantes también hacen parte del público sólo que éstos se ubican junto a la tarima, en casas que sirven de “palcos” para disfrutar de una manera más personalizada del encuentro musical.

Éstos junto con sus acompañantes, denotan un capital económico mayor con respecto a la mayoría de los espectadores. Los hombres, por ejemplo, visten camisas polo, jeans y zapatos importados. Las mujeres, usan blusas escotadas, jeans y tacones o sandalias. Las maneras de vestir de este grupo “selecto” contrastan con las del resto de espectadores, cuyos modelos se asemejan más a la de los asistentes a picós en los barrios populares cartageneros. El consumo de whiskey por parte del distinguido grupo se da durante toda la noche. Entre cantantes y músicos, beben trago auxiliado por éstos.

Ana María Ochoa, realiza algunas preguntas que abren en cierta medida el debate a este tipo de escenas de las que poco se ha hablado. A pesar de que sus cuestionamientos se hacen en el marco de los escenarios propuestos por el Ministerio de Cultura, éstas permiten indagar también sobre las fiestas populares como espacios de promoción de unos grupos políticos en la coyuntura regional. Dice Ochoa:

¿Qué permiten visualizar estos escenarios? ¿Qué es lo nombrado, qué es lo acallado? Como lo han dicho múltiples analistas colombianos, es evidente que lo que tenemos en nuestras manos no es una violencia que se solucione con una intervención armada, con las fumigaciones del Plan Colombia, con el creciente ejército de la actual presidencia colombiana. Esta violencia, como otras contemporáneas, está caracterizada por una multiplicación y sobreimposición de diferentes tipos de violencia una sobre otra. Como dice

¹²² Musical practices include whole constellations of social uses and meanings, with complex rituals and rules, hierarchies and systems of credibility that can be interpreted at many levels (...) Music can represent a highly participatory art form or a passive consumption experience, from karaoke or busking on streetcorners to hearing easy-listening ‘muzak’ in shopping aisles, or dancing in a club – hence geographies of music are inextricable from the various contexts of performance, listening and interaction in space. As a sometimes-living exhibition and art form, as fluid, invisible sound, popular music refuses to provide a uniform or static text to manipulate or deconstruct. many everyday understandings about places (whether particular sites such as concert or festival venues, regions with music traditions, or national institutions) are mediated through engagements with popular music.

Daniel Pécaut: “En este momento la violencia es una situación generalizada. Todos los fenómenos están en resonancia unos con otros. Se puede considerar, como es nuestro caso, que la violencia puesta en obra por los protagonistas organizados constituye el marco en el cual se desarrolla la violencia. No obstante no se puede ignorar que la violencia desorganizada contribuye a ampliar el campo de la violencia organizada. Una y otra se refuerzan mutuamente. Habría que ser muy presuntuoso para pretender todavía trazar líneas claras entre la violencia política y aquella que no lo es... Lo seguro es que ya nadie está al abrigo del impacto de los fenómenos de la violencia (2001: 90) (Ochoa, 2005:7).

Después de mucho esperar, la Tripleta Palenquera comienza su concierto en el corregimiento de Villa Rosa. La plaza se desocupa poco a poco después de los primeros minutos del espectáculo; sin embargo, en ella se mantienen niños, niñas y jóvenes entre los 10 y los 25 años, quienes participan del encuentro festivo cantando algunas de las letras de las canciones que son interpretadas en tarima por “el Rasta”, Charles King y Melchor.

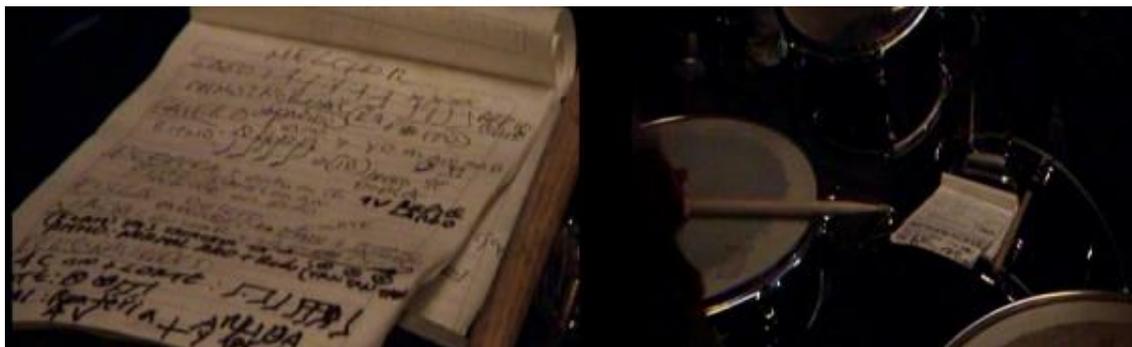


Luis Torres (Louis Tower) y Melchor concierto Villa Rosa. (Foto propia).

Los saludos y menciones por parte de los 3 cantantes a quienes los contrataron para la presentación en Villa Rosa, hacen parte de la “obligaciones” del contrato pactado con los organizadores. Louis Tower, por ejemplo, cuando termina la primer canción afirma: “*Recuerden a Javier Cáceres, él es el duro acá el que manda*”. Incluso, hay emisores que les llevan a los cantantes papeles con mensajes de los gestores. En un punto del concierto, Melchor recibe un papel al que le echa un vistazo y repite a los espectadores: *mi compadre Hugo Roa... Bairon Téllez... Hugo Roa, acá está de rojo, sí señor. Y Jorge Correa (...) un saludo a mi compadre Hugo Roa... esta canción ustedes la hizo famosa en el departamento del Atlántico...*

Hasta este punto, hemos visto la ampliación de la champeta a la faceta de concierto, marcado por una clara divulgación política. Este hecho habla una vez más de la capacidad móvil que tienen las músicas populares y el tipo de contextos locales en los que se pueden llegar a inmiscuir. Paralelo a esto, el concierto muestra también una de las dinámicas

laborales en la que se inscriben los cantantes y músicos de champeta en este tipo de eventos: la *chisga musical* (Goubert, 2009).



Partitura improvisada del ritmo de champeta para batería. Concierto Villa Rosa. (Foto propia).

Tanto los discursos como las prácticas que se dan en dicho concierto expresan de manera clara estos dos componentes que se reflejan en el espacio de los conciertos en vivo a los que la champeta también se amplía. El evento del corregimiento de Villa Rosa manifiesta las características que poseen las presentaciones en vivo de los artistas que hacen parte de la estructura picó-champeta. La necesidad y la oportunidad de un evento político-festivo que retribuye económicamente a cantantes, músicos y bailarinas, se conjugan para la realización y aparición de una música popular como la champeta en un corregimiento de la región norte colombiana. El carácter móvil de la champeta se establece en el contexto político-social local en el que se hace la presentación. Su alta popularidad le permite ampliarse y mimetizarse en eventos de tal índole como el celebrado durante los días del III Festival celebrado en Cartagena.

El carácter multiespacial de la champeta se puede evidenciar para este fin de semana del mes de agosto del año 2010. Entre el sábado y el domingo, la música nacida en el picó fue el centro de la mirada cultural en el centro histórico y amurallado de la ciudad de Cartagena; pero el lunes siguiente, hizo parte de un evento político regional para promover candidatos en el corregimiento de Villa Rosa. Mientras esto pasaba, los toques de picós en los barrios populares no pararon e hicieron parte del habitual despliegue festivo *champetúo*, de los barrios populares cartageneros.

CAPÍTULO III

LA ESFERA MEDIÁTICA

Locutores y emisoras

El acrecentamiento del elemento tecnológico y el espacio musical de los picós se da también gracias a la aparición en la radio de programas especializados en las músicas que constituían en el centro de la fiesta picotera. La radio, a mediados de los setenta, entra en la escena local estableciendo las conexiones local- global que el picó había comenzado. El primer programa radial en Cartagena que incluye música franco antillana y africana es “El Clan de la Salsa”, dirigido por el locutor el “Mañe” Vargas en Radio Miramar, quien pregona la llegada de nuevos *exclusivos* adquiridos con los dueños de *pick up* (Muñoz, 2002:25).

Posteriormente hacia los años 80, Clemente Orozco y Manuel Reyes Bolaño “Manrebo” comienzan a transmitir desde la emisora “La Voz de “La Heroica”” el programa “Soweto African Beat” (Muñoz, 2002:28), ampliando el alcance de las músicas tocadas por el picó al espacio radial. Los dos comentaristas y productores de radio convierten la champeta o terapia¹²³, en un tipo de música que se emite diariamente en las emisoras cartageneras (Muñoz, 2001). En una entrevista realizada por Elizabeth Cunin, Manrebo habla de su trayectoria radiofónica y del proceso vivido durante la emisión del innovador

¹²³ Con la incursión de artistas locales en la música africana y antillana a inicios de la década de 1980, varios comerciantes-productores quisieron facilitar la ampliación del mercado de esta música a las clases medias que se habían alejado ante los estereotipos de la champeta, denominándola así como “Terapia” (Botero, Ochoa, Pardo, 2010)

programa que retroalimentaba la dinámica de consumo musical que tenían los “bailadores” durante el evento picotero:

El primer programa que hice en Colombia, hace más de diez años, se llamaba *Soweto African Beat*. Sólo se hablaba entonces de música africana. Era la música que traía la gente que viajaba, los marineros, un amigo en Nueva York me enviaba discos. Fue un programa revolucionario en Cartagena. Tuvo mucho éxito, porque nadie tenía conocimiento de esta música. A continuación viajé a los Estados Unidos. Ya era atraído por la música africana. Volví de nuevo en medio de los años ochenta. En Cartagena, ya se escuchaba la música africana, pero la gente no conocía los nombres, ponía nombres en función de lo que oían. Presenté una propuesta a otra radio para un programa que se llamaba “Farándula Caribe”, para hacer la diferencia entre músicas africanas y caribeñas, para que la gente lo sepa... (Cunin 2003: 185)

En Barranquilla, por su parte, en la década de los ochentas, el locutor Ralfi Polo emite cada sábado de 8 de la mañana a 12 del medio día, el primer programa de música franco antillana y africana en la ciudad llamado “Arriba Caribeño”¹²⁴. El picó “El Timbalero” prestaba sus discos (que eran ya famosos en las verbenas¹²⁵) a Ralfi Polo para que los pusiera en la transmisión radial. Él a cambio les daba el crédito, mientras que el picó promocionaba el programa en la verbena picotera barrial. Esta relación recíproca posicionó al picó y al programa radial frente a los “bailadores” y radio-escuchas¹²⁶, ampliando el movimiento de la música africana por varios lugares de la ciudad.

Con el surgimiento de programas especializados en música africana, el furor de las músicas africanas que difundía el picó se extendió más allá de los bailes y las fiestas picoteras. La radio lleva la música de los barrios de las ciudades de Cartagena y Barranquilla, al espacio público: buses, calles, tiendas, casas, supermercados y locales comerciales. Este medio comienza a hacer parte de la interrelación de los diferentes componentes del picó-champeta y su objetivo fue extender aquellas músicas comerciales africanas y caribeñas al espacio local. Mientras se produce esta ampliación, se establece

¹²⁴ Programa radial que en la actualidad se mantiene transmitido en la emisora Popular Stereo, pero no dirigido por Ralfi polo.

¹²⁵ Las verbenas es la denominación que hacen en la ciudad de Barranquilla a los bailes o fiestas populares que se hacen en la calle desde la década de los 60. El picó, a pesar de que ha hecho parte activa de estas, no es central para que se reconozcan estas fiestas como verbenas, ya que puede haber acontecimiento festivo denominado así sin picó.

¹²⁶ Entrevista a Ralfi Polo.

también un circuito de retroalimentación del consumo entre la escucha de la radio y el baile de picó.

El espejismo de la discografía

Además de la radio y de la música importada de contrabando, la industria disquera fue fundamental en la intensificación del fenómeno. El barranquillero Abelardo Carbonó aparece como uno de los pioneros en las grabaciones de música congoleña y del Caribe realizadas por sellos disqueros como la empresa Tropical (Contreras, 2003). Su grupo llamado *Le Group d'Abelard*, lo conforman músicos y artistas locales quienes incursionan en la industria musical, como también lo hacen los grupos *Son Palenque* y *Anne Swing*. Este último, grabó en 1987 un disco en Miami con la disquera Cubaney, consiguiendo vender más de 50.000 ejemplares en el mercado nacional e internacional (Abril & Soto, 2004: 15).

La orquesta de planta de Discos Fuentes con sede en Medellín, dirigida por Ernesto Estrada “Fruco”, es otro caso de la extensión del espacio de circulación de las músicas del picó. Joe Arroyo y Wilson Manyoma como cantantes estrellas, graban dos discos de versiones en español de canciones afroantillanas llamados “Afromanía Caribe” y “Caribe Cartagena”¹²⁷ (Cunin, 2006; Contreras, 2008:37).

En la década del 90, con las primeras producciones discográficas para picó integradas por *covers* de música africana con músicos locales a la que llamaron “champeta criolla”, se inicia la grabación de discos por cantantes. La innovadora producción reseñada en el capítulo picó, posiciona al “Rey de Rocha” como el primer productor de LPs y más adelante de CDs, con diferentes cantantes grabando mensualmente para el picó (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

¹²⁷ Entrevista con Humberto Castillo, agosto 2010.

Por fuera del circuito de negocios picoteros, la industria musical difunde la champeta a nuevos lugares. Esa música que llegó a Cartagena en los setentas como resultado de flujos transatlánticos, toma un nuevo rumbo hacia la escena de la industria global. Ya en el siglo XXI, la compañía disquera estadounidense Sony lanza un CD de champeta titulado “La champeta se tomó a Colombia”, que se propagó a escala nacional y se comercializó ampliamente (Abril & Soto, 2004). Este disco marca la pauta más alta de circulación de la champeta a nuevas espacialidades más allá de la escena local. Por esta misma época surge la idea institucional de pensar a la champeta como una música que representa la cara multicultural de Colombia (Cunin, 2006, Birembaum, 2006), tema que ha sido tratado con detenimiento en esta tesis.

La producción de CDs en masa por parte de los picós ocupa en su extensión el mercado local. La plaza de mercado más grande de Cartagena, Bazurto, acapara el comercio formal e informal, sirviendo de infraestructura central para el circuito de circulación de la champeta. En ella se reúnen dueños, organizadores y cantineros de picó, se realizan avisos para promocionar las fiestas semanales, y se estructura la venta en masa de CDs y DVDs de champeta (Ochoa, Botero, Pardo; 2010:15).

Como Larkin (2008) lo propone,

Las redes de infraestructura urbana proporcionan la base para la operación económica moderna y los sistemas sociales, vinculando firmas, organizaciones e individuos en unas estructuras económicas y sociales más amplias. Se trata de la movilidad (el movimiento de mercancías, si los lugares de desechos, energía o información) llevando diversos lugares dentro de la interacción, conectando mientras algunos otros se divorcian, constantemente clasificando, conectando, segmentando espacios y personas (Larkin, 2002: 94)¹²⁸.

Al igual que el fenómeno de los *videos films* en Nigeria que analiza Larkin, la infraestructura con la que cuenta la champeta es una industria que posee modos de reproducción y distribución que utiliza el capital, equipos, personal y redes de distribución

¹²⁸ Urban infrastructure networks provide the base for the operation of modern economic and social systems, linking firms, organization, and individuals into wider economic and social structures.⁷ It is about mobility—the movement of commodities, whether waste, energy, or information—bringing diverse places into interaction, connecting some while divorcing others, constantly ranking, connecting, segmenting spaces and people.

pirata, elementos encontrados en Bazaruto. Como Larkin señala, la principal característica de estas industrias es que en la mayoría de los casos, se imponen condiciones particulares de grabación, transmisión y recuperación de datos, basados en gran medida en los flujos de los medios de comunicación de las formas oficiales pero utilizadas para sus propios fines.

La popularidad de la música de champeta en Cartagena determinó la aparición de distribuidores especializados en este mercado de los discos. Ubicados en Bazaruto, éstos desplegaron una red conjunta para comercializar, distribuir y difundir las producciones que los picós financiaban para las presentaciones picoterías en vivo, causando una movilidad y una innovación de la champeta a través de redes piratas altamente organizadas. Larkin describe cómo funciona el sistema de películas en Nigeria como paradigma de infraestructura pirata o de economía paralela, el cual comparte características de distribución y disposición en el espacio con la escena cartagenera y la champeta:

Los distribuidores principales se basan en los puntos de Kano, como el mercado de Kofar Wambai. Luego venden a los distribuidores en otras ciudades del norte, y estos a su vez suministran a pequeños distribuidores urbanos y rurales que ofrecen productos para vendedores ambulantes. El sistema se basa en un complejo equilibrio de crédito y confianza, y aunque depende en parte de la piratería, se ha convertido en una organizada y amplió sistema de distribución de audio y videocasetes (...) Kofar Wambai es el ápice de un sistema formal, muy ordenado de la reproducción y la distribución de los bienes de los medios en el norte de Nigeria y es el ejemplo de las formas en las que la piratería de los medios de comunicación generan nuevas infraestructuras de economía paralela en Nigeria. Esto es parte de un proceso mucho más grande por el cual la economía nigeriana se ha dividido entre una economía tradicional oficial orientada hacia la participación legal en la división internacional del trabajo y un economía no oficial, cada una con sus propias infraestructuras y redes, que a veces se superponen o se oponen (Larkin, 2002: 295)¹²⁹.

La producción discográfica atañe un amplio número de personas trabajando en la industria: productores picoterías, videógrafos, diseñadores gráficos, arreglistas, músicos, vendedores, distribuidores. La industria picotería de CDs y DVDs, una de las

¹²⁹ The system is this: the main dealers are based at centers in Kano, like Kofar Wambai market. They then sell to distributors in other northern cities, and these in turn supply smaller urban and rural dealers who provide goods for itinerant peddlers. The system is based on a complex balance of credit and trust; and although it depends, in part, on piracy, it has evolved into a highly organized, extensive distribution system for audio- and videocassettes. The success of this new form of distribution has not been lost on the government, which—though critical of piracy—has used cassette distribution as a way of spreading political messages (...) Kofar Wambai is the apex of a formal, highly ordered system of reproduction and distribution for media goods in northern Nigeria and is one example of the ways in which media piracy generates new infrastructures of the parallel economy in Nigeria. It is part of a much larger process whereby the Nigerian economy has split between a traditional official economy oriented toward legal participation in the international division of labor and an unofficial economy, each one with its own infrastructures and networks, sometimes overlapping, sometimes opposed.

manifestaciones más masivas del picó-champeta, es una maquinaria altamente organizada y regulada, con productores, distribuidores y operadores técnicos que establece un sistema de producción, post-producción y distribución. La economía paralela que se instaure, se asemeja a la infraestructura contemporánea de reproducción que describe Larkin en Nigeria con la industria de los films indios.

Esta nueva industria es pionera de nuevos géneros de filmes en Nigeria. Su característica principal es generar su modo de reproducción y distribución, así que hace uso de capital, personal de trabajo y redes de distribución de medios piratas, de la misma forma que la champeta en Cartagena. Sitios como *You tube, my space, sound cloud, facebook, twitter, groveshark*, entre otros, difunden en la red los géneros musicales de aquellas infraestructuras locales, productos que poseen sus características estéticas propias.

Esta nueva industria ha sido pionera de nuevos géneros de cine y ha generado un modo completamente nuevo de reproducción y distribución que utiliza el capital, equipos, personal, y redes de distribución de medios piratas. Los videos en Nigeria son una forma legítima de los medios de comunicación que no podría existir sin la infraestructura creada... (Larkin, 2002: 290).

Para Larkin, el éxito de estas infraestructuras piratas en las que la champeta se ve representada, hacen parte de la corrupción de los medios globales formales. Éstas, son un foco de movilidad e innovación de productos que por momentos resisten o comparten la misma infraestructura de los medios globales de circulación.

El éxito de la piratería radica en su propia infraestructura que proviene de la distribución oficial de los medios globalizados, por lo que es parte de la corrupción (...) la piratería funciona de las infraestructuras de las comunicaciones que desarrollan sus propios circuitos de distribución utilizando los organizados medios de comunicación oficiales. Películas hechas en Hollywood destinadas a ser distribuidas en un circuito doméstico, son copiadas por piratas y enviadas a Asia o el Medio Oriente, donde se subtítula y son vueltas a copiar en masivamente en cintas de vídeo, CDs de video o DVDs, y luego reembarcados en el mundo en desarrollo (Larkin, 2002: 293)¹³⁰

¹³⁰ Piracy operates as a corruption of communications infrastructures that develops its own circuits of distribution using officially organized media. Films made in Hollywood and intended for distribution in an organized, domestic circuit are copied by pirates; sent to Asia or the Middle East, where they are subtitled; recopied in large numbers as videocassettes,

Ciber – Visualidad y Ciber – Espacialidad

El carácter de estructura multisituada del fenómeno socio-musical descrito en la presente tesis, aparece también en las emisiones de la televisión local y en el ciber espacio de sitios *web* como *blogs*, páginas y *chats* (Yúdice, 2007; Larkin, 2002). Los programas televisivos aparecen hacia el año 2007 con la emersión de la transmisión de “Sólo Champeta”, “Champetiando con el Namy” y “El Show de Namy”, gracias a la iniciativa que tiene un seguidor de la champeta de documentar las fiestas picoterías de la ciudad de Cartagena, su nombre es Nilson Argel Murillo más conocido como el “Namy Way”.

Estos productos audiovisuales permiten evidenciar con facilidad, la mezcla de la mirada local de la champeta con expresiones musicales *pop* africanas y caribeñas internacionales. El “Namy Way” presenta en sus emisiones entrevistas con artistas locales, videografías, videos promocionales de intérpretes de la ciudad, entrevistas a seguidores de picó, cubrimientos de fiestas picoterías y eventos barriales y una importante cantidad de *video clips* de videos y de conciertos de artistas cosmopolitas.

El fenómeno televisivo responde a la intensificación que ha cumplido la presencia de los picós y la escena musical de los barrios populares, en la esfera ciberespacial de los *blogs*, las redes sociales y las comunidades virtuales. Al igual que Manrebo con su Corporación Champeta Internacional asociada a un sitio en internet (Cunin: 2003), el *bloguero* barranquillero Fabián Altahona muestra la misión que tienen de retroalimentar sus productos en idas y vueltas de lo local y de lo global. Para él, su *blog* tiene como objetivo:

Mostrarle al mundo lo que nunca se ha visto en la internet, porque no he encontrado yo creo que esta es la única pagina donde muestran los picó originalmente en su época como eran al principio, como comenzaron y cual era ese tipo de música que se escuchaba en esa época, como los diferentes disc jockey, cómo era esos de los duelos que había entre picó, los nombres si diferenciaban por sus nombres y por sus dibujos¹³¹.

video CDs (VCDs are the dominant technology for media storage in much of Asia), or DVDs; and then reshipped mainly within the developing world.

¹³¹ Ver entrevista Altahona.

Altahona divulga en su *blog* su historia personal y la de muchos de los habitantes junto a la de los picós salseros de los ochentas que animaban las verbenas populares en Barranquilla. Cientos de personas en el mundo que transitan por la red se conectan a su *blog*, su *twitter* o su *facebook* y pueden ver elementos relacionados con la escena picotera como programas radiales *champetúos*, discos de salsa o grupos locales que participaron de grabaciones musicales en la Costa colombiana. Allí, en su complejo espacio cibernético, Altahona muestra además de música, fotos y vídeos de los picós históricos, la mayoría ya desaparecidos como “El Rojo”, “El Libanicé”, “El Coreano”, “El Gran Torres”, “El Solista” y “El Isleño”. Asimismo, participa con *tweets* en español o inglés en los que invitan, comenta y circula información sobre el fenómeno-estructura picó. En uno de ellos, el *bloguero* escribe: “¡A escuchar la selección de cumbias de los años ochentas!” “*The day yesterday was published in the Web site "Sound and Colors" on post by champeta*” “Muy Pronto presentaré una foto donde aparece un gran Artista Kanda Bongo Man, el Hombre del Sombrero”¹³².



Sitios web Altahona. Fuente: Internet (2011)

¹³² Visitado el 31 de agosto de 2011

Altahona se refiere a Kanda Bongo Man uno de los emigrantes congolese protagonistas de la nueva ola del soukus parisino a mediados de los 1980s y quien se caracterizaba por su uso de un sombrero de ala recta.

El *bloguero* barranquillero hace circular en su espacio en internet, canciones de artistas africanos como Lokassa Ya Mbongo, Eddy Gustave & Dominique Gengoul, Ernesto Djejde o artistas salseros como Oscar de León. De la misma forma, expone en su *blog* notas como la de la Revista Diners en febrero de de 1983 llamada “Los picós de Barranquilla”, o la nota en la revista cosmopolita sobre Colombia “Jack”¹³³, en la que aparecen artículos de varios grupos musicales como la “Mojarra Eléctrica”¹³⁴ o la “Makina del Caribe”¹³⁵, quienes hacen parte de la llamada música fusión colombiana (Ochoa, Botero, 2007; Santa María [...] Hernández, 2008; Nieves, 2009; Carrasquilla, 2009; Cifuentes, 2009), o sesiones grabadas de música electrónica con apariciones de la voz de la cantante Petrona Martínez quien es reconocida junto a “Toto” la Momposina en varios circuitos de la *world music*, por interpretar ritmos tradicionales de la Costa norte colombiana.

Los archivos musicales que “cuelga” Altahona en su *blog* hacen parte del *software* de libre circulación *sound cloud*. A las canciones las acompañan ilustraciones fotográficas de los LPs y sus carátulas, junto con una breve descripción de los artistas o grupos¹³⁶, al igual que sucede con las fotografías que aparecen de los picós costeños. Parte de la divulgación incluye temas en el que se habla del origen de la palabra picó, los principales importadores de discos africanos o los primeros discos que llegaron a los epicentros costeños.

¹³³ Ver, <http://www.jackmag.com.co/> Consultado en diciembre 20 de 2011.

¹³⁴ Este grupo nace en Bogotá con el fin de traer ritmos tradicionales de afrodescendientes colombianos (currulao, Bullerengue, chirimía...) para adaptarlos a ritmos urbanos con un formato que incluye batería, bajo, guitarra, teclados, cununos, bombo, marimba y guasas. En el my space, el grupo hace su caracterización en inglés. En ella, articulan la música tradicional de afros locales con una escena afro globalizada que llama “elementos afrodescendientes” en el que se destacan ritmos como soukus, ragga, reggae, timba cubana, funk y jazz. Ver. <http://www.myspace.com/lamojarraelectrica>

¹³⁵ La Makina del Caribe es un grupo conformado en la capital por músicos cartageneros y bogotanos que han tocado en escenas de festivales europeos de *world music*. Entre los ritmos interpretados se escucha la base de la guitarra del soukus congoles que llegó a la Heróica a través de los picós. Ver. <http://www.myspace.com/lamakinadelkaribe>

¹³⁶ Ver: <http://acbia.wordpress.com/2011/11/18/ernesto-djejde-le-roi-zinglibithien-gnoatre-national-cote-de-ivoire-blp-5021-badmos/> Consultado El 20 de agosto de 2011.

Las conexiones con los cibernautas incrementan el espacio de difusión de los picós y los artistas locales. Se crean así comunidades virtuales alrededor del fenómeno picó en las que se intercambian imágenes de lo local con lo global. Lo que producen actualmente los medios y la tecnología, son culturas transnacionales (culturas de circulación (Lee y Li Puma, 2002) que emergen como tales, debido a los intercambios que las producen y las constituyen, al mismo tiempo que se establecen en circulación de materiales simbólicos y económicos que las articulan, dando valor al proceso de intercambio en sí mismo (Botero, Ochoa, Pardo: 2010:7). Afirma Altahona:

Yo mismo la cree, poco a poco fui buscando las herramientas paso a paso hasta que por fin hice la página, ya te voy a decir cuántos visitantes tiene mi página, mi página creo que ya sobrepasa los 40.000 visitantes y fue creada desde diciembre (2009) y tiene exactamente 41.730 visitantes desde la primera vez que cree, desde diciembre desde finales de diciembre hasta la fecha hasta el 13 de mayo 41.730 alrededor del mundo”

La construcción de esta red de intercambio transnacional, se da gracias a la escena ciberespacial del internet. En este sentido, Altahona afirma:

Bueno aquí en el centro de Barranquilla hay sitios donde uno puede obtener música o por los intercambios algunos me los traen disyóquey de afuera, gracias a la página tengo muchos contactos que están afueras y les interesa la música colombiana y yo les consigo que ellos quieren colombiana y ellos me traen la música que yo quiero en este caso la africana original y yo la intercambio por música colombiana [...] en acetato el sistema mío es usar en acetato [...] Por internet, algunas veces por internet y a veces como yo monto discos en mi página hay muchos visitantes que se interesan en los discos que yo publico y ellos me escriben y yo simplemente les digo que tienes para mi si te interesa el disco te lo puedo vender en tal precio o te lo puedo intercambiar por un disco que yo necesite y que lo pueda negociar acá en Barranquilla¹³⁷.

El caso de Altahona explica el papel que juega en la actualidad el internet, como medio para una distribución alternativa de componentes del picó-champeta, además de cumplir un rol esencial en el desarrollo de una comunidad virtual transnacional. Como lo muestra Madrid,

El Internet fue un aspecto fundamental de la temprana, distribución alternativa de *Nor-tec*, la cual también jugó un papel esencial en el desarrollo de una comunidad virtual transnacional. De ser una herramienta para la circulación e incluso la producción de música, Internet se convirtió en un sitio real donde los fans de Alemania, Japón, Italia y los Estados Unidos podrían reunirse los fans de México y el resto de América Latina. Estos métodos permiten para la ampliación y diversificación de la base de fans *Nor-tec*, la

¹³⁷ Entrevista a Fabián Altahona. 2010.

amplia gama de experiencias étnicas y de clase entre las audiencias transnacionales *Nor-tec* menudo como resultado de complejos procesos de recepción y re-significación de la música (Madrid; 2008:7)¹³⁸.

El internet se convirtió en el punto de encuentro fundamental para los *fans*, por esa razón es primordial establecer las relaciones significantes que allí se erigen, como sucede en el *blog* de Altahona:

Los *blogs*, listas de discusión, *chats*, y salones ciber-eran los lugares reales donde los aficionados del *Nor-tec* se reunieron para hablar de la música, expresar sus opiniones sobre los músicos, hablar de sus canciones favoritas, y expresar su fascinación por las imágenes producidas por los video-artistas. Es también a través de estos espacios que se comparten fotos, videos, música recién compuesta, y sesiones de DJ. La compleja red transnacional y globalizada de la distribución y el consumo de *Nor-tec* me obligó a desarrollar un innovador tipo de trabajo de campo-virtual, que he llamado "ciber-trabajo de campo." Cyber-reconoce el trabajo de campo de internet como algo más que una herramienta para a comunicación o un espacio para el almacenamiento y recuperación de información, sino que reconoce su importancia como un espacio virtual donde las relaciones se establecen, se produce el conocimiento, y el significado cultural de negociado (Madrid, 2008:11).

Al respecto, Peterson & Bennett señalan:

En esta era de la comunicación electrónica, clubs de *fans* dedicados a un específico artista, grupos y subgéneros han proliferado su comunicación con otros grupos a través del uso del internet. Como los participantes en las escenas translocales, los involucrados en la escena virtual están ampliamente separados geográficamente, pero a diferencia de ellos, los participantes de la escena virtual alrededor del mundo se reúnen en una única escena conversando vía internet¹³⁹.

La capacidad de conexión y contacto fácil a través del internet, permite que en estas escenas virtuales como salas de *chat*, *blogs*, *facebook*, *twitter*, se encuentren *fans* repartidos por todo el mundo con los cuales pueden intercambiar información y opiniones en línea.

No obstante, a pesar de la existencia de estos ciber-espacios cosmopolitas como el de Altahona, se encuentran también sitios *web* especializados en champeta, conformados

¹³⁸ The Internet was a fundamental aspect of the early, alternative distribution of *Nor-tec*, and it also played an essential role in the development of a transnational virtual community. From being a tool for the circulation and even the production of music, the Internet became an actual site where fans from Germany, Japan, Italy, and the United States could meet fans from Mexico and the rest of Latin America. These methods allowed for the widening and diversification of the *Nor-tec* fan base; the broad range of ethnic and class experiences among *Nor-tec*'s transnational audiences often resulted in complex processes of reception and re-signification of the music (...).

¹³⁹ In this age of electronic communication, fan clubs dedicated to specific artists, groups, and subgenres have proliferated by using the Internet to communicate with each other. Like the participants in translocal scenes, participants in virtual scenes are widely separated geographically, but unlike them, virtual scene participants around the world come together in a single scene-making conversation via the Internet (Bennet & Peterson, 2004: 10).

por redes o comunidades exclusivamente cartageneras. Estos espacios incluyen dentro de sus contenidos fotos de bailes picotereros, chat de seguidores de picós, champeta tocada por artistas salidos normalmente de los barrios o poblados populares, y canciones exclusivas de picós cartageneros como “El Rey” y “El Imperio”. En sus estéticas propias del picó, mantienen las *cobas*, el *despeluque*, el *perreo* y el arte visual picotero. En el *chat*, los apodos de los cibernautas aluden a afiliaciones entre seguidores y “su picó” como “Junior_Imperio” o “Juan_Skorpion”. Entre sus conversaciones virtuales, sobresale los aspectos tecnológicos de la estructura del picó-champeta a los que aluden, en el que uno de los interlocutores le pregunta al otro sobre cuáles efectos puede descargar por la red. Uno de ellos escribe: “¿*Quieres un meque?*”¹⁴⁰

En este sentido, Larkin agrega que como parte de las economías paralelas se crean unas condiciones estéticas particulares, las cuales, para el caso de la champeta, se mantendrán incluso en los sitios *webs*.

Además de generar nuevas redes económicas, la piratería, como todos los modos de infraestructura, tiene cualidades materiales distintas que influyen en los medios de comunicación que viajan en virtud de su régimen de reproducción. La piratería impone condiciones particulares en el registro, transmisión y recuperación de datos. La copia constante erosiona el almacenamiento de datos, degradando la imagen y el sonido, abrumando la señal del contenido de los medios con el ruido producido por los significados de reproducción. Los vídeos piratas están marcados por imágenes borrosas y distorsión del sonido, creando un material que filtra audiencias, compromiso con las tecnologías de los medios de comunicación y su sentido de tiempo, velocidad, espacio y contemporaneidad. De esta manera, la piratería crea una estética, un conjunto de cualidades formales que genera una experiencia particular sensorial de los medios de comunicación marcada por una pobre transmisión, interferencia y ruido (Larkin, 2002: 290-291)¹⁴¹.

“El “Rey de Rocha”, por ejemplo, tiene su propia página de internet en la que aparece dibujada la estructura física del montaje en vivo del picó, al fondo figura una zona

¹⁴⁰Ver <http://www.maschampetas.tk/> Consultado octubre 11 de 2011.

¹⁴¹ In addition to generating new economic networks, piracy, like all infrastructural modes, has distinct material qualities that influence the media that travel under its regime of reproduction. Piracy imposes particular conditions on the recording, transmission, and retrieval of data. Constant copying erodes data storage, degrading image and sound, overwhelming the signal of media content with the noise produced by the means of reproduction. Pirate videos are marked by blurred images and distorted sound, creating a material screen that filters audiences’ engagement with media technologies and their senses of time, speed, space, and contemporaneity. In this way, piracy creates an aesthetic, a set of formal qualities that generates a particular sensorial experience of media marked by poor transmission, interference, and noise.

turística de la ciudad, más abajo fotos de bailes picoteros, comentarios de seguidores, *chat* y las producciones musicales y de video exclusivas que “El Rey” promociona continuamente¹⁴², lo que avala una vez más la ampliación del picó-champeta a nuevas espacialidades preservando su estructura básica de origen.



Sitio web y Facebook del picó “Rey de Rocha” Visitados en julio de 2011.

Como lo exponen Bennett y Peterson, estas escenas virtuales descritas se diferencian de las escenas locales por el tipo de contacto que esta permite entre los fans y los productos que consumen estos. Allí, los fans de la escena local pueden interactuar entre ellos alrededor de los productos que circula el picó-empresa OMR “Rey de Rocha”

Mientras que una escena local convencional se mantiene en movimiento por una serie de conciertos, noches de baile, ferias y eventos similares, donde los aficionados convergen, se comunican y refuerzan su sentido de pertenencia a una escena particular, la escena del mundo virtual implica la comunicación persona a persona entre los fans mediada por la Red, y la escena está por tanto, mucho más cerca del control de los fans. Esto puede implicar, por ejemplo, la creación de salas de *chat* o listas de correo dedicadas a la escena y el comercio de la música y las imágenes en línea (Bennett & Peterson, 2004: 11).¹⁴³

Aún así, la escena virtual que se construye alrededor del picó-champeta depende de los elementos simbólicos-materiales que posee esta estructura básica. Los elementos que conforman el baile popular picotero, aparecen con acento gracias a la fuerza centrípeta que tiene cada uno de los componentes de esta estructura básica a la que llamamos picó-champeta. El espacio virtual no va poder escapar de las *cobas*, el *despeluque*, el *perreo*, la

¹⁴² Ver, <http://www.reyderocha.com.co/> Consultado el 20 octubre de 2011.

¹⁴³ Whereas a conventional local scene is kept in motion by a series of gigs, club nights, fairs, and similar events where fans converge, communicate, and reinforce their sense of belonging to a particular scene, the virtual scene involves direct Net-mediated person-to-person communication between fans, and the scene is therefore much more nearly in the control of fans. This may involve, for example, the creation of chat rooms or listservs dedicated to the scene and the trading of music and images online.

africana, el *afro Caribe pop* y los múltiples elementos que se adhieren a la champeta. Vemos cómo los aspectos de la escena local se mezclan con elementos globales pero limitados al espacio virtual; mientras la práctica festiva picotera de los barrios se intensifica en *chats, blogs, You tubes*, estos mismos medios sirven para circular los modelos cosmopolitas de los que se alimenta. En este sentido los autores dicen:

Aunque el concepto de mundo virtual se ha incrementado por la llegada de internet, *fanzines* (Duncombe 1997) y otras formas de nicho de medios de comunicación (Thornton 1995) han servido durante mucho tiempo como un recurso importante para los aficionados de los géneros de música particular, ofreciendo un canal de comunicación, por ejemplo, para el intercambio de sus artistas favoritos, actuaciones, las técnicas de producción, y así sucesivamente. Dichos medios de comunicación pueden convertirse en el foco de una intensa escena local (Bennett & Peterson, 2004: 11).¹⁴⁴

Estas nuevas formas de interactividad generadas por la tecnología, refuerzan nuevas formas de lazos de afiliación y sociabilidad. Así como la popularización de los casetes de audio en los ochentas se convirtieron en nuevas formas de correo para ese momento, el *email*, los chats y los sitios de socialización como, *facebook, twitter, You Tube* y *My Space* (Yúdice, 2007), hacen parte en la actualidad de esas nuevas maneras de comunicación y congregación de comunidades en contacto continuo que intercambian información en infinidad de temas. Yúdice, describe cómo funciona la capacidad de contacto que ofrecen estos espacios y lo heterogéneos que pueden llegar a ser:

Un sitio de socialización es un lugar en línea donde el usuario crea un perfil y establece una red personal para conectarse con otros usuarios. En sólo cinco años, según COM Score, que investiga *marketing* en línea, más de mil millones de usuarios han colocado sus perfiles en estos sitios [...] estos perfiles incluyen fotos propias, de amigos y de sus celebridades favoritas, música, textos, vídeos, *links*, etc. Cada perfil es un mundo intertextual. Los *software* de estos sitios hacen posible mandar invitaciones a otros usuarios con perfiles parecidos, y así van engrosando con nuevos miembros las listas de adscritos. La heterogeneidad de perfiles supera la capacidad de imaginarse combinaciones de gustos (Yúdice, 2007:50-51).

La constante referencia de modelos cosmopolitas se basa en parte en las dinámicas de acercamiento que poseen la mayoría de centros urbanos y sus poblaciones ávidas por abrazar las oportunidades que la globalización trae consigo. Este proceso, afirma Kiwan,

¹⁴⁴ Although the concept of virtual scene has been highlighted by the advent of the Internet, fanzines (Duncombe 1997) and other forms of niche media (Thornton 1995) have long served as an important resource for fans of particular genres of music, offering a channel of communication, for example, for the exchange of information about their favourite performers, performances, production techniques, and so on. Such media of communication can become the focus for intense local scenes.

corresponde en la mayoría de los casos a jóvenes que están en contacto permanente desde sus casas o desde salas de internet con redes transnacionales. Kiwan (2001), citando a Sonja Hegasy quien analiza la cultura juvenil de Marruecos, insiste en que los jóvenes marroquíes son quienes activan creativamente la tarea de “llevar el norte al sur” (Kiwan, 2001: 51) a través de estas redes que el ciber-espacio permite establecer, relacionado con la experiencia de la cultura juvenil cartagenera. Este análisis también explica el papel del video reportero “El Namy” como actor que participa de la industria local picotera, cuya fuente para construir sus productos audiovisuales van y vienen en estas redes de las que habla Kiwan.

El videoreportero.

Seguidor de picó, cantante y videógrafo, Nilson Argel, más conocido como “El Namy”, vive en el sur oriente de Cartagena y sorprende en el mundo picotero gracias a su amplia trayectoria en la recolección de material audiovisual del fenómeno socio musical que nos atañe. Nacido en María la Baja, Bolívar, pero llevado a Cartagena a sus tres años, crece inmerso en la actividad festivaailable del barrio Olaya Herrera animada por las potentes máquinas de picós, hecho que influye notablemente en la producción de múltiples materiales visuales realizados por él a lo largo de su carrera como productor local.

Su trayectoria es resumida en una entrevista realizada durante el trabajo de campo en 2010, en la que muestra sus inicios como productor audiovisual. En sus comienzos, “El Namy” trabaja como auxiliar de grabación de un camarógrafo amigo con quien graba fiestas para luego editarlas, copiarlas y venderlas en formato VHS a los dueños de terrazas o lugares a los que asistían los bailadores. *“Él tenía la cámara y los equipos de edición los tenía un amigo entonces nosotros filmábamos y el amigo mío editaba, por cada copia cobrábamos entre 30 mil y 40 mil pesos”*¹⁴⁵.

Hacia mediados de los noventa, él y su socio extienden el negocio de la producción audiovisual a la realización de videoclips de cantantes locales de champeta, grabando

¹⁴⁵ Entrevista El Namy, agosto de 2010.

artistas como Cándido Pérez, Elio Boom, Hernando Hernández y Rafael Chaves del grupo Kussima, lo que se constituye en una de sus formas de trabajo con vídeo más significativas que se mantendrán hasta la actualidad.

Con la ruptura de esta sociedad, “El Namy” emprende una nueva aventura viajando a otra ciudad en la que tendría la oportunidad de aprender a manipular cámaras y equipos de edición trabajando para un noticiero local.

Primero yo me fui de aquí de Cartagena a Barrancabermeja, allá empecé a trabajar en un canal de televisión y editaban con dos VHS, hacía el noticiero y yo era el camarógrafo del noticiero de allá, duré dos años trabajando en el noticiero, y allá aprendí edición [...] porque la voz la trabajaban por otro lado y la imagen por otro en VHS por pedacitos, eso fue hace 7 años en máquina de edición [...] yo entré a trabajar y no tenía ni idea que era una cámara, el primer día que grabé toda la imagen en azul y un pelao me dijo compa esa cámara hay que balancearla... éramos cuatro camarógrafos y yo empecé de último¹⁴⁶

A su regreso a Cartagena, con un poco más de “cancha” en el manejo de equipos y *software* de edición, este seguidor de la escena picotera local emprende otra de sus faenas audiovisuales: el montaje de volúmenes para picós. Sus extendidas relaciones con la red picotera lo llevan a trabajar, entrado el año 2000, con el picó “Rey de Rocha” para grabar el volumen número 46 durante un concierto que haría este picó en alguna plaza de la ciudad. Esto, como él nos lo cuenta, impulsaría su carrera en la producción de vídeos o volúmenes del picó-champeta, adquiriendo un reconocimiento en la escena como videógrafo, que lo llevarían a hacer trabajos de video para picós como “El Imperio”, “El Travieso”, “El Pasky”, “El Esteimer”, “El Bary” y “El Eclipse”. Dice Nilson:

...cuando llegué a Cartagena y el Yonky me dijo hoy van a grabar el volumen 46 del “Rey de Rocha”, fue el primer trabajo que hice y como yo sabía cosas, que un plano $\frac{3}{4}$, ese día grabé el volumen del Rey y un amigo lo editó conmigo ahí al lado pa’ decirle compa meta esto, deje esto. Fue hace 7 años, ya había computador [...] a partir de ahí grabé el 47, 48, 49. El 50 no lo grabé yo. Entonces la gente comenzó a conocer mi trabajo, entonces habían dos camarógrafos aquí [...] los otros picós como veían que yo estaba de farandulero me llamaban, --no, para que me hagas el video--, en esa época cobraba 80 mil pesos por baile¹⁴⁷

¹⁴⁶ Entrevista El Namy, agosto de 2010.

¹⁴⁷ Entrevista El Namy, agosto de 2010.

Este reconocimiento local en el plano de lo visual, estaría acompañado de su ingreso a la red de cantantes de pequeños picós interpretando en el estilo de ragga panameño. No obstante, a pesar de grabar algunas canciones para “El Travieso” y “El Pasky” y realizar pequeños conciertos en los barrios¹⁴⁸, Namy se concentra exclusivamente en su circuito de negocio a través de su pequeña empresa de realización audiovisual: “El Namy T.V”. Su oferta de servicios se enfocan en la grabación y producción de fiestas, matrimonios, cumpleaños, bazares, bailes de picó (volúmenes), *video clips* de cantantes y programas especializados de champeta, en donde combina todas la anteriores, para la televisión local.

Con un computador no profesional que posee las características mínimas para la producción, “El Namy” trabaja actualmente en la realización de ensamblajes audiovisuales que comercializa en nichos de mercado particulares, en industrias alternativas o economías paralelas (Larkin, 2002; Bennett & Peterson, 2004). El abanico de negocios del “Namy” hacen parte de la infraestructura (Larkin, 2002) que se ha creado alrededor de la champeta, en la que la producción audiovisual se produce y se circula por los mismos canales que los hacen los CDs, siendo el mercado de Basurto uno de los centros principales para la circulación de sus servicios.



Casa y sitio de trabajo para producciones audiovisuales de “El Namy Way”. Barrio Olaya Herrera. (Foto propia).

Uno de sus productos más sobresalientes son los vídeo-clips de cantantes locales. “El Namy” graba, edita y arma paquetes de video y sonido de los cantantes locales en un DVD, que posteriormente vende a un precio promedio de 300.000 mil pesos a los piratas en el

¹⁴⁸ Entrevista El Namy, agosto de 2010.

mercado de Bazurto, el principal centro de distribución del fenómeno picó en Cartagena. Allí, los almacenes de discos piratas se encargan de copiarlo, reproducirlo y venderlo a un precio por unidad entre 1000 y 2000 pesos. Los cantantes no pagan ningún dinero por esta producción a Namy, ya que se benefician de la circulación y promoción de su música, lo que puede llegar a significar nuevos contratos para ellos.

La gente me dice haga el video de x o y artista, entonces yo hablo con él y se lo hago y armo todo un paquete de cada cantante y después que tenga toda la recopilación se lo vendo a la gente en el mercado y ellos se encargan de reproducirlo... yo se lo vendo a un pirata como dice uno acá y ellos lo reproducen [...] ellos sacan la plata en el mismo día [...] los cantantes les conviene porque ellos se pegan como dice uno aquí, osea se hacen populares, yo vendo el trabajo porque tengo que recoger mi plata por el trabajo que estoy haciendo lógicamente, esa plata es para mí sólo¹⁴⁹

En otras producciones diferentes a las de la champeta, el cobro se hace anticipadamente.

Pero yo he hecho video clips hasta de cantantes de salsa y eso sí apenas salió el negocio pagándome la mitad enseguida y apenas termino me dan la otra mitad... yo le cobro 500 o 600 depende con la cámara 3CCD. Con la HD es más caro de dos millones porque tengo que alquilar la cámara...

El segundo tipo de negocio de éste realizador local son las producciones o volúmenes para la promoción de los picós. Por cada video realizado El Namy cobra entre \$ 800.000 y \$ 900.000 mil pesos, dinero que sale de los dueños de las máquinas de sonidos, pues ven en los volúmenes una manera de publicitar sus infraestructura a los bailadores. Los videos por ningún motivo pueden ser copiados ni reproducidos antes de lanzarlos en la fiesta de picó. Aun así, sólo después de que los picós los “sueltan”, los videos promocionales llegan al mercado de Bazurto para ser copiados y distribuidos por los almacenes piratas, siguiendo la dinámica de los videoclips.

El proceso que lleva a cabo Namy para hacer un volumen de video de picó arranca con el registro de grabación de 4 bailes de picó en días diferentes, por un lado, y con las tomas de los Djs, artistas locales y bateristas en un estudio, por el otro. Luego, con estos registros hace la edición del material en el que se montan imágenes del baile con las partes grabadas de Djs, cantantes y bateristas. Esta edición tiene animaciones y efectos visuales

¹⁴⁹ Entrevista El Namy, agosto de 2010.

acompañados con las conocidas transformaciones sonoras de la champeta: saludos, *cobas* y placas. El producto final consumido constituye una ampliación del espacio del picó a la dimensión tecnológica televisiva. “El Namy” explica cómo es el proceso de producción de los volúmenes:

El baile o toque que haga un picó en un lugar, ahí se hace una toma, la toma es de cuarenta minutos grabando, al cantante, los discos, la gente bailando, la gente coreando el disco y lo guardo [...] luego voy a otro baile y grabo 40 minutos más, lo guardo, otro baile, osea voy 4 veces, después hacemos el primer plano, antes lo hacíamos en el picó ahora la gente se ha modernizado, lo hacen en el estudio, como se está trabajando con croma yo estoy trabajando con la tela esta y la pongo detrás de los cantantes y del animador, después acá le borro el fondo y le pongo animaciones atrás y así se está usando ahora... a los picós les gusta que se vacile, que uno ponga imágenes que den vueltas, efectos... los primeros planos los edito con las imágenes de los bailes que he grabado antes y otra cosa es que el audio se graba ese mismo día... los primeros planos son del Dj, los efectos y de los cantantes, se graba el audio en el estudio y ese audio me lo traigo yo pa' cá pa' montarlo acá en la imagen, ósea que el sonido quede digital [...] las canciones tienen animaciones y saludos a todos los seguidores y le ponen placas y le ponen subtítulos del cantante y del número del volumen¹⁵⁰

El productor audiovisual, resalta como la comercialización de la música de champeta hace que este tipo de productos como el volumen sean consumidos masivamente:

Ahora la música es más comercial que antes... ahora si uno graba un baile de esos ya la gente quiere consumirlo, uno habla con el dueño del baile y saca 1000 o 1500 copias y él la vende en la puerta, la misma boleta incluye el precio del volumen... por ejemplo los manes del “Rey de Rocha” ese video que está tocando acá, ya lo venden en la puerta del concierto como pan caliente

El tercer tipo de producto nace hacia el año 2004 cuando “Namy” se reúne con el presentador Luiggy Muñoz y con Jesús Chávez, director del canal local CNC (Canal Noti Colombia) para montar el primer programa televisivo especializado en el género popular de la champeta, al cual llamarían “Sólo champeta”. El programa hace parte de las nuevas maneras de consumo de música popular, en el que la champeta se abre a una masa de posibilidades para el goce, el placer, y el desarrollo más amplio de canales de uso (Connell & Gibson, 2003), en el que la televisión juega un papel importante para la escena local.

¹⁵⁰ Entrevista El Namy, Agosto de 2010.

“El Namy” asumió las labores de camarógrafo y editor; sin embargo, la poca visibilidad que él recibía contrastaba con las arduas jornadas de edición que debía cumplir para entregar los productos finales al canal. Este hecho lo llevó a proponer un nuevo proyecto a las directivas de CNC en el que él apareciera como conductor. Es así como nace “Champetiando con el Namy”.

Empecé con un programa llamado “Sólo champeta” inicialmente éramos un trío con Jesús Chávez, que era el director del canal, Luígy, que era el presentador y yo que era el camarógrafo del programa [...] la cámara era mía y grababa y editaba, ósea hacía todas las notas, yo estoy trabajando para ellos, eso no puede ser así y yo ni siquiera aparezco, entonces yo dije, compa vamos hacer un programa que se llame “Champetiando con el Namy”, le presenté el proyecto a él y me lo aprobaron y empezamos a trabajar en el programa¹⁵¹.

Estos productos se caracterizan por registrar la actividad cotidiana popular en la que el fenómeno picó aparece en todas partes. Namy amplía el escenario de las calles y de los barrios al espacio televisivo de canales locales que circulan en la señal de Global T.V. por los barrios surorientales de “La Heroica”. Su papel es el de documentar las expresiones populares cartageneras dentro de la cotidianidad de los habitantes de esta geografía de la ciudad. Sus productos emitidos en el canal local hacen parte —en definitiva— de la expansión del picó-champeta hacia el dominio tecnológico y espacial.

Nosotros íbamos a todos los barrios a todos los eventos que pasaban, bazares, fiestas de los barrios y entrevistamos a la gente, lo que hacen, cómo sobrevive la gente de esos barrios...le llevamos la parte cultural del barrio a los televidentes, preguntamos por qué ese barrio se llama así, les hacemos la biografía al barrio, si hay cantantes de champeta los buscamos en su casa, mostramos toda la vida de los que sucede en el barrio [...] por eso es que el programa “Champetiando con el Namy” pegó, porque nosotros además de sacar la gente, íbamos y registrábamos cómo hacer una pista, entrevistábamos al cantante en su casa, cómo hacer para cuadrar un tema musical, cuánto tiempo se demora¹⁵²

En este mismo formato pero no especializado en champeta, surge otro programa llamado “Pegando el Cartel”, transmitido por el mismo canal. Afirma “El Namy”: “este

¹⁵¹ Entrevista El Namy, Agosto de 2010.

¹⁵² Entrevista El Namy, Agosto de 2010.

*programa busca mostrar la forma de vida de cada persona, mejor dicho mostrar que yo existo [...] la gente que opina sobre diferentes temas”*¹⁵³

Los distintos productos que maneja el productor visual local en su circuito de negocio, con entrevistas y notas desarrolladas desde los barrios periféricos de Cartagena, disponen la ampliación del fenómeno picó al espacio televisivo, como iremos viendo, por unos influjos y tensiones entre el cosmopolitanismo africano y caribeño a los que se le suma el *híper* localismo cartagenero.

Pegaditos a la pantalla.

Las producciones audiovisuales armadas por Namy para los canales de Televisión local se componen básicamente de los elementos base de lo que hemos denominado el picó-champeta. En los *video clips* y videos musicales, aparecen artistas locales o internacionales en los que se resalta la cultura *afro* y *Caribe pop* contemporánea, además de los registros de la actividad picotera semanal, con la propiedad de tener continuos flujos translocales y transnacionales como los que habla Kiwan (2001). En sus notas, se dedica un espacio televisivo para retratar aspectos históricos y actuales del picó-champeta en sus múltiples manifestaciones.

El esqueleto de los programas se divide en: pautas publicitarias que pagan pequeños negocios locales, saludos o “*cobas*” picoteras a los televidentes, videos musicales y de bailes de picó, y una sección de entrevistas. En el “Sólo champeta” de finales del mes de mayo de 2008, aparecen biografías de los actores de la champeta de la escena local (artistas locales, Djs, bailadores, habitantes de la Cartagena popular), publicidad de almacenes de comercio barrial, saludos por parte del *showman* y vídeo clips de “Mr. Black”, Cándido Pérez y “Elioo Boom”, y de un grupo congolés contemporáneo llamado “Clan Zaiko Langa-Langa”.

Los programas por lo general inician sus emisiones con publicidad de comercio del sector suroriental de Cartagena. Luego, los editores como “El Namy” “pegan” una

¹⁵³ Entrevista El Namy, Agosto de 2010.

secuencia de inicio que presenta el programa, en la que aparecen imágenes prototípicas del fenómeno socio-musical. Guitarristas de grupos africanos, intérpretes de *dance hall*, artistas cartageneros, aficionados al picó y coreografías de bailarinas africanas y cartageneras, son algunas de las tomas que aparecen en este intro. De fondo, se escuchan temas de champeta criolla y algunas canciones africanas. Al final de la esta secuencia de imágenes, una voz digitalizada aparecen una especie de placas de picós que dice “¡No te equivoques y párate firme ante tu superior...!”. Con este intro, dan comienzo la mayoría de estos programas.

Revisemos algunos programas. Para la emisión del programa sacado al aire en mayo de 2008, las primeras notas contienen recuadros que retratan las calles del barrio popular “La Puntilla” del sector Olaya Herrera, en las que se ven calles sin pavimentar, basura, escombros y pozos de aguas estancadas, como testimonio de las complejas condiciones higiénicas y de salud de estas zonas. Del mismo modo, aparecen retratos de los sectores donde hay algún tipo pavimento en la calle, en las que las viviendas no son con materiales perecederos como las que muestran de algunos barrios sino en cemento y ladrillo. Estas imágenes son frecuentes en la mayoría de los programas de “Namy” dado que él vincula, como es obvio, a los habitantes de los barrios que participan en la escena picotera. Con su programa, es ineludible que “El Namy” no muestre las profundas diferencias que hay entre la Cartagena periférica y la Cartagena turística, mientras pasan imágenes de una música popular como la champeta criolla.

Después de este inicio, el programa sigue con más publicidad, esta vez de un lavadero de autos y motos que presta los servicios de parqueo, llantas y restaurante. Esto da paso a una de las secciones con mayor fuerza del “Sólo Champeta”, los saludos a los televidentes por los animadores. Su aparición es central, pues éstos remplazan lo que en los bailes picoteros se conoce como *cobas*. Éstas conservan la misma función de darle la voz y visibilizar a los seguidores, tal como sucede en los bailes cuando el Dj permite que la gente suba al picó y salude por el micrófono. Luiggy Muñoz, presentador del programa saluda a los habitantes de diferentes sectores de la ciudad de Cartagena y los invita a seguir: *este programa que está pegao*”.

“...los televidentes que estuvieron enviando sus mensajes [...] un saludo a Carla y Leila Martínez del Moro del Pozón, de parte del Mani y edu [...] saludos a Jairito [...] del callejón el Voltillo, del barrio el Líbano saludos a Laila [...] del Simón Bolívar...”¹⁵⁴

La dinámica de la emisión se mantiene entre saludos a seguidores, promoción de negocios barriales y videos de artistas locales de champeta. El primer video que aparece, es de la canción “El Cóndor” del cantante turbeño Elio Boom. Las calles de los barrios populares de Cartagena son el escenario para la grabación, lo que retrata fotos de personas de niños y niñas locales. La grabación del vídeo se convierte en un acontecimiento extraordinario para los habitantes del barrio, toda la gente se aglomera alrededor del cantante que popularizó los *covers* idénticos de africana y de la champeta criolla hacia los años noventas. La letra del “Cóndor” contiene esas partes en español y sonidos u onomatopeyas que buscan imitar las letras de las canciones africanas.

Las conexiones transnacionales que el internet otorga, construyen estos materiales como los *videos clips* de los artistas locales. La constante referencia de los modelos *afro* y Caribe *pop* en sus maneras de vestir o tipos de peinado son evidentes. Elio Boom lleva su pelo en *dreadlocks*. Luce gafas negras, candongas, anillos, un rosario, y una camisa que tiene el escudo de la bandera de Jamaica en la que se estampan los colores verde, amarillo, rojo y negro. Sus jeans anchos los mezcla con tenis *Nike*, propio de un vestuario rapero urbano, que ratifica las “impregnaciones múltiples” de las que habla Cunin (2005).

En un *video clip* del cantante “Papo Man” que proyectan llamado “¿Será que tiene otro?”, que hizo parte de una emisión del mes de julio de “Champetiando con el Namy” de 2009, el artista viste una camisa esqueleto y unos jeans anchos como cualquier habitante que participa en la red espacial picotera de la ciudad. “Papo Man” personifica una imagen de opulencia económica común a la estética de artistas raperos y “reguetoneros” con accesorios como cadenas, gafas, pulseras, relojes llamativos y anillos en casi todos los dedos. Esta imagen, también es celebrada por la gente en barrios populares de las ciudades en Colombia. Las mujeres negras que aparecen, no visten como las bailarinas que arman coreografías en los videos *afro pop*, sino que llevan camisetas ombligueras acompañadas de

¹⁵⁴ Programa 15 “Sólo Champeta”, 2008.

unos jeans $\frac{3}{4}$ que van ceñidos al cuerpo, equivalentes a las maneras de vestir de mujeres de barrios populares cartageneros.

En este mismo sentido, otros *video clips* de artistas y Djs locales como “Son Will”, “El Michell”, “Monsieur Boogaloo”, y “El Rasta”, se simbolizan también las multiformes partes del fenómeno picó-champeta en términos de vestido y cuerpo (Cano, 2008). Gorras, cadenas, anillos, aretes, trenzas, *dreadlocks*, pantalones y camisetas anchas de fútbol americano y de basquetbol estadounidenses, camisetas coloridas con el reconocido combinado *rastafari* de amarillo, verde y rojo, se aúnan entre sí para constituirse en la estética corporal de los artistas locales de la champeta en estos productos audiovisuales.

El componente histórico se refleja en estos *videos clips* en el mencionado Festival del Caribe. Tanto en “Champetiando con el Namy” como en el “Sólo champeta”, hay videos en los que se documentan conciertos de Elíoo Boom y “El Mantí” en un concierto de uno de los festivales celebrado en la Plaza de la Aduana. Los cantantes visten prendas semejantes a las de los artistas africanos internacionales de los 80 y 90. Portaban gorros o boinas de colores, con unas camisas “bombachas” de cuello color amarillo, rojo, negro y unas arandelas de color dorado que cuelgan en las mangas y en el pecho. También, en otra presentación para el mismo festival, Elíoo Boom lleva una especie de traje militar similar al que porta uno de los músicos de la banda cosmopolita “*Soukus Stars*” en la carátula de un disco que salió para el año de 1994. En las tapas de LPs que fueron éxitos discográficos comerciales en Cartagena de este artista turbeño para el año 1995 (Botero, Ochoa, Pardo, 2010), ilustran esta manera de vestir que copiaban los artistas locales influenciados por los trajes que utilizaban los artistas africanos famosos en las ciudades de los países industrializados.

Cómo sucede en el festival de champeta de agosto de 2010, en el concierto de la tripleta en Villa Rosa, Atlántico o en los videos de las redes virtuales, es corriente encontrar representaciones del baile de champeta basado en el espectáculo de cuerpos negros eróticos (Birembaum, 2008). Tanto los vídeos de artistas locales como los internacionales, aparecen en este espacio televisivo con un acento en la imagen de la mujer negra híper erotizada. En este sentido, aparecen mujeres cartageneras bailando en un barrio

popular o en coreografías de baile en la muralla siguiendo el estilo de movimientos corporales que exhiben mujeres negras en videos de *hip hop* afroamericanos y artistas como el congolés Dr. Sakis, quien comercia a escala global el *soukus* con el *zouk* de las islas francófonas y anglófonas.

Como lo vimos antes, el componente popular/barrial es jalonado a lo largo de estos productos audiovisuales, puesto que transmiten desde allí entrevistando a empleados y seguidores del picó. En una emisión del año 2007, Luiggy transmite desde uno los sectores de las faldas de la *Popa* e inicia su entrevista con una crónica sobre los artículos que hay en uno de estos negocios:

...bueno aquí tenemos desde un par de sandalias, ropa para dama, para bebés, para niños, todo lo que es cacharrería, de todo vendemos aquí... [Precios] muy cómodos, muy buenos... además vendemos todo lo que es anillos, aretes, miscelánea, destornilladores, relojes, pegantes... Bolsos, cosméticos, ropa interior femenina y masculina, biberones, juguetes... ”¹⁵⁵

El presentador, entrevista a una empleada del establecimiento y le pregunta sobre su oficio y las características más representativas de su trabajo. Después de responder, la empelada manda un saludo a todos los televidentes: “...*mi nombre es Diana Verdugo... estoy aquí en el lavadero el Caimán... siempre conectado con Sólo Champeta...*”¹⁵⁶

En la misma emisión, Luiggy transmite desde un lavadero de autos del barrio “El Pozón”, en donde entrevista a una mujer que vive de vender la popular “arepa e’ huevo”. Ella describe los pasos para hacer el plato típico de la gastronomía de la Costa, y termina su intervención con unas *cobas* a la manera del picó: “*quiero saludar a la gente que está conectada con Sólo Champeta [...] quiero saludar a James, el más pegao de República de Venezuela, la pareja del momento: Tuto y Paquita... un saludo también a Ever Maquia el bolo de los fantasmas...*”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Programa 15 “Sólo Champeta”, 2007.

¹⁵⁶ Programa 15 “Sólo Champeta”, 2007.

¹⁵⁷ Programa 14 “Sólo Champeta”, 2008.

La publicidad que pauta en el espacio televisivo al que se amplía el picó champeta, aparece durante las dos horas que dura el programa. Pequeños establecimientos como litografías, artes gráficas e impresión, repuestos y mecánica para carros y motos, restaurantes- bar, ropa y almacenes de víveres, etc., en barrios como “Los Alpes”, “Martínez Melo” y “Olaya Herrera”, hacen parte del comercio que pauta en estos productos audiovisuales.

Otros barrios de la geografía picotera en Cartagenera que aparecen, son “La Puntilla” y “La Loma”. El primero es tomado por “El Namy” como lugar para hacer una nota sobre la biblioteca comunitaria llamada “El Caimán”. Esta entrevista realizada por Luiggy, se reseña la historia del Comité Cultural de la Zona Nororiental de Cartagena de Indias, como espacio educativo de la zona. En esta sección, les dan voz a los habitantes para que cuenten sobre el surgimiento de dicho espacio y la importancia que tiene éste para la comunidad de ese sector de “La Heroica”.

Queríamos aprovechar el tiempo libre y hacíamos danza y teatro y no teníamos un espacio para pasar el tiempo y hacer nuestras actividades culturales [...] [el nombre] El Caimán porque anteriormente el barrio Olaya Herrera era el barrio el Caimán... por eso hemos retomado ese nombre con el fin de rescatar el nombre del barrio Olaya Herrera

Durante la entrevista se van pasando imágenes del interior de la biblioteca donde se ven títulos de pequeñas colecciones de libros en temas de educación, democracia, sociología, además de una sala infantil.

Desde el barrio “La Puntilla”, Luiggy invita a un concurso que están realizando en el programa para escoger a la chica “Sólo Champeta”. “*Si tú crees que tienes actitudes para ser la modelo de “Sólo Champeta” sólo tienes que comunicarte al teléfono... llama ahora*”. Luego, invita a donar libros para la biblioteca “El Caimán” y cierra la sección, invitando a los habitantes de Cartagena para que envíen sus mensajes de textos y hagan parte de la familia “Sólo champeta”: “*...ya lo sabes, si tú quieres que tu mensaje salga en el próximo programa sólo tienes que enviar un mensaje al número... y en el próximo programa estaré diciendo tu nombre...*”

En otra nota hecha en el barrio “Zaragocilla”, cubren un bingo organizado por la Junta de Acción Comunal (JAC). La nota inicia con unas palabras generales sobre el barrio

de parte del presentador (quién porta una camisa con la foto de Bob Marley). Detrás de él, niños y niñas saltan y gritan para la cámara mientras el presentador dice: “*Sólo champeta está con la gente del pueblo*”. Hay cuadros de imágenes de los habitantes del barrio bailando cerca del artista local “Monsieur Boogaloo”, cuyo papel durante el bingo es realizar un pequeño concierto amplificado en un picó de baja potencia. La población en general de este sector se aparece disfrutando de las canciones del artista contratado para el bingo, repiten en coro su canción mientras suena el *perreo* de fondo.

En la sección de videos de la emisión de 2008, “El Namy” incluye el volumen número 48 del picó “Rey de Rocha”. El lugar del baile es Plaza de Toros de la ciudad de Cartagena. En sus encuadres, “El Namy” exhibe las coloridas cabinas de sonido del picó, los asistentes al baile mientras beben trago y hacen piques o especies de retos dancísticos, e imágenes del Dj “Chawala” animando el baile desde su “cabina tecnológica” junto con el baterista. Las saludes a los “reinaldistas” –seguidores del “Rey”–, también hacen parte de estas imágenes de los productos del circuito de negocios visuales de Namy, junto con las placas en las que se dice: “...llegó el que no tiene rival en ninguno en los barrios de Cartagena [...] “Rey de Rocha”, *creador de la cultura champetúa de Colombia*”. En el espacio televisivo estos volúmenes recrean los distintos elementos característicos picoteros.

La misma emisión, manifiesta los variados modelos musicales que aparecen en estos programas. Los artistas “Bomba” y “Danny” no hacen champeta, ni ritmos como el *hip hop* o el *zouk*, sino que toman bases de ritmos jamaquinos como el *ragga muffing* y el *dance hall*. Hay videoclips de artistas congolese de *hip hop*, quienes visten a la manera de los raperos afroestadounidenses. En este sentido, vemos cómo el éxito de la champeta en Cartagena, mantiene esa inscripción de su larga y compleja historia de idas y vueltas entre América, África y Europa (Cunin, 2005), que caracteriza también el espacio televisivo. Estas producciones musicales aparecen con una compleja mixtura en la que el patrón musical de la guitarra del *soukus* congolés se mantiene, pero en la que el bajo y la batería montan una base rítmica más asociada a la música electrónica y a ritmos como *dance hall*. Esta referencia a los ritmos “*afro-globales*”, remiten a la dimensión racial una especial aparición dentro del espacio televisivo. Los locutores refuerzan aquella relación valorizada desde los “hubs institucionales” (Kiwana, 2001), de lo africano con lo cartagenero.

...son vídeos de nuestra gente africana, nuestra sangre... se los estamos presentando porque estos señores africanos fueron los que pusieron un puente para que nosotros hiciéramos hoy lo que es la champeta, algo nuestro de Cartagena.

Estas producciones audiovisuales adquieren una particular popularización entre la gente y otros medios como los periódicos. En el programa emitido el día sábado 26 de julio de 2004, los animadores Luiggy y Namy muestran una crónica del programa “Sólo champeta” hecha por un periódico local. Dice “El Namy”: “...*súper importante compadre Luiggy, hoy sábado 26 de julio en el periódico ha salido la crónica de Sólo Champeta, el nombre de la crónica es “la televisión del pueblo” compadre Luiggy*”¹⁵⁸. El periódico cede una página completa dedicada a la champeta, en la que se muestra fotos de parejas que bailan en un evento de picó y de un artista local. La crónica ocupa una página completa. Su título es “Los más pegaos ven solo champeta”. Sobre el tema Luiggy dice:

“cuando en la prensa de Cartagena salen estos comunicados eso quiere decir que la gente de Cartagena está consumiendo el programa [...] porque “Solo champeta” es el programa que le brinda alegría a todos los habitantes de Cartagena de Indias...”

No obstante, la particular dinámica picotera que se da en el estudio de grabación, exportada de los bailes picoteros es una de las muestras más representativas de la ampliación del fenómeno al espacio televisivo. Para el programa de 2004, “El Namy” y Luiggy, salen acompañados de un baterista que toca durante las dos horas de la emisión. Los presentadores cantan las canciones que suenan de fondo, mientras el baterista los acompaña tocando en partes como el *despeluque* y el *perreo*. Esta puesta en escena en el espacio televisivo sigue las rutinas del fenómeno festivo picó, en las que el Dj canta y anima sobre la pista que está sonando, a la vez que el baterista transforma con su tecnología (batería digital y piano KZ 5) las canciones que suenan durante las presentaciones semanales.

La presencia del baterista y el papel que cumple en una presentación en vivo para una de las emisiones del “Sólo champeta”, hacen parte de uno de los elementos tecnológicos picoteros por excelencia que se presentan reiteradamente en los programas producidos por Namy para la televisión local. El baterista da la entrada al programa mientras Luiggy

¹⁵⁸ Programa “Sólo Champeta”, 2004.

comenta a los televidentes cuáles van a ser los contenidos de la transmisión. A su vez, interpreta por momentos “el *perreo*” en un segundo plano, lo que figura como una de las bases estéticas central del fenómeno. El “*perreo*” aparece sorpresivamente en los cortes de cada presentador, en los saludos o *cobas* a los habitantes de la ciudad y en las pausas para salir a comerciales.

Si bien el presentador no pone música como el Dj en el picó, las similitudes saltan a la vista. En el programa número 29 de finales de 2008, se realiza un concurso de baile que es dirigido por el que hace las veces de Dj en el programa, “El Namy”. Él acompaña el concurso con frases como “*pegaito ahí al televisor [...] este es el programa más pegao*”, utilizando palabras referentes de la jerga champetúa. Los concursantes –habitantes del barrio “Los Alpes”– saludan a sus familiares o amigos igual como sucede en la tarima del picó pero ahora en el espacio televisivo. Detrás, el locutor de manera análoga a la del animador del picó, canta: “*Y ella estaba: ¡pegaita al picó!, ¡pegaita al picó!, ¡pegaita al picó!... ¡y en una sola baldosa!, ¡y en una sola baldosa!*”¹⁵⁹

Los presentadores visten de la misma manera que la mayoría de los habitantes de estos barrios donde se desarrolla el programa. Luiggy lleva camisa naranja ceñida al cuerpo y blue jeans, cadenas, aretes, tatuajes en los brazos. Por su parte, Namy viste una camisa de cuello negro con rayas delgadas de color blanco. Sobre su cuello hay un rosario.

El espacio televisivo simula un lugar para que dos habitantes conversen como si estuvieran en una esquina de un barrio popular de Cartagena, sobre una temática tan habitual como lo es el picó y la música de champeta. Los presentadores invitan a rumbas, dan saludos, hacen homenajes a quienes pertenecen a la red de champeta (seguidores, dueños de picós, organizadores de bailes, artistas, bateristas, pianistas, etc.), hablan de los barrios, de su gente y publicitan pequeñas y grandes máquinas de sonido.

Rumba, rumba, rumba... está noche la rumba va ser en la Ladrillera, ya lo saben. Va estar amenizada por la máquina del momento “Victor Julio”, invitan mi compadre Lelo y Sólo Champeta [...] están invitados al picó el Chamba [...] nos sentimos agradables de estar acá

¹⁵⁹ Programa “Sólo Champeta”, 2008.

*espelucaos con sólo champeta... esperamos que se espeliquen esta noche [...] dame un fondo ahí Mafalda (baterista) pa' comenzar a animar*¹⁶⁰.

Los protagonistas de los bailes son invitados a la emisión en vivo del programa. El baterista y el programador del picó hablan sobre la hora, el lugar y el precio de entrada al baile que están publicitando. En los intermedios de la entrevista, el baterista interpreta el ritmo del *perreo* mientras Luiggy canta “!Sólo champeta!, ¡sólo champeta!, ¡sólo champeta!”.

En la misma emisión, aparece un actor más del universo champetúo: Cándido Pérez, “El doctor de la champeta”. Con una estética ya señalada -*dreadlocks*, ropa de colores verde, amarillo y rojo, gafas negras, etc.- el artista local canta en vivo acompañado del baterista que está en el estudio. El artista reseña su historia y algunos de sus proyectos musicales, en los que se manifiesta la continua ampliación del fenómeno picó al modelo Caribe *pop*.

*...por este género musical nosotros los cartageneros hemos salido de aquí de Cartagena hacia el mundo [...] ahora ha dado mucho de qué hablar lo que es la bachata... la parte de delante de la tabla de la cama es un ritmo que nació en República Dominicana y está pegando mucho en Nueva York y lo trajimos y lo fusionamos con la champeta y gustó mucho, los arreglos los está haciendo Viviano*¹⁶¹.

Mientras lo entrevistan, presentan imágenes del primer Festival de Champeta en el que Cándido se presenta en la Plaza de la Aduana con una banda de músicos en vivo. Detrás de la tarima está los anuncios colgantes de los patrocinadores: empresas de ron, cerveza y gaseosas. Cándido retrata el cambio sustancial que revela la difícil situación por la que pasan los cantantes en la actualidad.

*Son imágenes que nos traen muchos recuerdos, muchas anécdotas y eso no se vuelven a ver más.... ¿Imaginate? En ese tiempo si se pagaba para los bailes firmemente....en ese tiempo daban más billetico, ahora no, ahora nos quieren pagar mal*¹⁶²

¹⁶⁰ Programa “Sólo Champeta”, 2004.

¹⁶¹ Programa “Sólo Champeta” 2004.

¹⁶² Programa “Sólo Champeta”, 2004.

Los músicos que acompañan a Cándido en la Plaza de la Aduana, están vestidos con trajes similares a los que se pueden ver en los *video clips* de Elio Boom semejantes a los de la popular banda de los ochenta “*Soukus Stars*”: gorros de colores, camisas de cuello, chalecos con colores brillantes, pantalones de pana.

Adicionalmente, Cándido agrega sobre la estigmatización del género:

...nos falta luchar más por este género que es nuestro, lo que es la champeta, todo lo que nos tocó luchar cuando empezamos este ritmo cuando nos la quitó el alcalde, nos la quitaron varias partes fue simultáneamente en Barranquilla, fue simultáneamente en otros pueblos.. Y aquí mismo en nuestra ciudad la quitaron y nosotros luchamos y la pusimos en un nivel... ahora la quieren quitar, dicen que es violencia, pero la champeta no es eso...

Su entrevista termina con los habituales saludos:

Un saludo a todos los seguidores de Sólo Champeta el programa número 1 de la televisión por cable [...] estamos con la gente del pueblo... además mandar saludos también al barrio más espectacular que tiene Cartagena, eso es en los Altos de la Loma, vamos a saludar en el Panorama lo que es el Calvo, también el Bebe, el Nene... todos están pegaditos a Solo Champeta y a esa música tan hermosa como lo es la champeta...

En conclusión, los diferentes productos audiovisuales que circulan en la televisión local, constituyen ampliaciones que integran los aspectos del fenómeno picó. Estos programas, en un sentido, llevan impresos un bricolaje de imágenes locales alimentadas de elementos cosmopolitas. Música caribeña, africana, champeta criolla, *hip hop* congolés, modelos de vestir *afro Caribe pop* “*cartagenizados*” de artistas locales. Los modelos estéticos y estilísticos contenidos en estos programas, transitan en la multiplicidad de referencias que el fenómeno picó-champeta ha encarnado a lo largo de su consolidación en la Costa Caribe colombiana.

No obstante, el programa no sólo llega al punto de tomar las imágenes que recrean el fenómeno sino que lo incluye dentro de su formato. El picó, en los programas para televisión producidos por Namy, se transporta en su estructura de manera innovadora. Su performance muda de las presentaciones que hace en las plazas o espacios de la ciudad a sets y estudios de grabación. Djs/animadores, bateristas de picó, artistas locales, seguidores, aparecen en las emisiones, además de *cobas*, placas y el popular *perreo*, confundidos todos entre comerciales y promociones de negocios barriales para proyectar así la estructura del fenómeno picó al formato del espacio televisivo.

CONCLUSIÓN

Entre el año 2010 y el 2011 se registraron conciertos de champeta en lugares tan disímiles como Ámsterdam, Bogotá, Cartagena y, corregimientos como Villa Rosa en el Atlántico, mientras hizo parte de toques semanales en barrios periféricos de Cartagena y Barranquilla a través de las máquinas de sonido picós. Sus presentaciones formaron parte de promociones de la industria del *world music*, eventos institucionales en el marco de políticas culturales y negocios de bailes picoteros localizados alrededor de las prácticas festivas de la Costa.

En paralelo, la masificación de este género en internet crece de manera vertiginosa contando en la actualidad con una variedad de sitios y de comunidades de seguidores en *blogs*, sitios *web* y *chats* como *you tube* o *my space*, de ahí que miles de personas en todo el mundo con distintos intereses se acerquen a la champeta por medio de dichos canales virtuales.

A lo largo de esta tesis, hemos explorado la manera escurridiza en que champeta se moviliza y se amplía a nuevos espacios. Su materialidad, entendida como una música popular más, ha estado ligada desde sus comienzos a los flujos cosmopolitas (Chun, 2004) de los circuitos de la industria internacional, y de los escenarios y festivales altamente influenciados en una época por el *afro beat*, y ahora por el *world music*, con imágenes que transitan tanto escala global como local (Kiwani, 2001).

Durante la década de 1980, surgieron distintas estrategias de internacionalización y apropiación de parte de los distintos circuitos de circulación de la industria musical por acoger la champeta, cambiando incluso la expresión del género (champeta criolla) para “limpiarlo” del contexto popular y barrial donde nació. Grupos como *Anne Swing* estuvieron contactados con la disquera Cubaney en Miami vendiendo más de 50.000 ejemplares en el mercado nacional e internacional en 10 países (Abril y Soto 2004: 15).

Del mismo modo, el nacimiento del Festival de Música del Caribe hacia esta década se apropió de la influencia del *world beat*, el *afro beat* global y la notable valoración por ritmos del Caribe. El festival es promovido como un escenario con un claro perfil cosmopolita que le permite al público local de Cartagena descubrir a numerosos artistas internacionales africanos como *Soukous Stars*, Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina, M'Bilia Bell y Mahotella Queens (Cunin 2006), lo que instaura uno de los componentes centrales de la escena champetúa, los conciertos de artistas locales, cuya estructura va servir para la aparición de las contemporáneas escenas tipo festival, que mantienen aquella característica con la que arrancó el mencionado Festival del Caribe de los ochenta.

No obstante, a pesar de que trazar este carácter movedido que da lugar a flujos cosmopolitas, resaltamos también cómo las músicas populares hacen parte de unas temporalidades políticas e industrias estéticas que no son traducibles como significantes arbitrarios de un regionalismo o globalidad universal (Chun, 2004) A pesar de este flujo translocal y transnacional continuo que posee la champeta, ésta se liga necesariamente al picó, su industria productora y el entorno que la rodea. En la primera parte de esta tesis, se delineó el surgimiento y consolidación de estas máquinas de sonido, entendido como un proceso socio-musical complejo que está ubicado en la geografía de la Costa norte colombiana, contexto donde crea, circula y masifica la champeta.

Este ritmo, como lo señala Chun (2004), no es producto único de un regionalismo, ni una globalidad universal. La champeta, no sólo surge como fruto de aspectos musicales y estéticos de imágenes que circulan a escala global. Por el contrario, ella surge ligada a los aspectos del picó, su unidad industrial y performativa por excelencia, en la que sobresale – en efecto- la característica de estar atado a estos flujos transnacionales.

El picó ha ideado sus músicas a través de un proceso histórico de intercambio con músicas antillanas (franco y anglófonas), africanas y de la Costa norte colombiana. Sus intercambios han sido entre países y territorios del Caribe insular como Cuba, Haití, Jamaica, Trinidad o Martinica, y países africanos como el Congo, Suráfrica, y Nigeria (Botero, Ochoa, Pardo, 2010).

Los actores que han participado en este proceso socio- musical descrito en el presente trabajo, configuran lo que Peterson & Bennett, (2004) llaman una escena translocal: aquella que está conformada por el contacto y la conexión entre escenas locales en lugares distantes que interactúan entre ellas a través de intercambios de grabaciones, discos, imágenes, etc.

La champeta al estar encajada con el picó, conserva los flujos internacionales que lo influyen, pero al haber nacido en la industria picotera, la posiciona como un fenómeno único, exclusivo y diferente. La aparición del picó en la geografía de la costa, revela el surgimiento de un actor que es simultáneamente performativo y empresarial, con músicas propias exclusivas importadas en un momento por empresarios de discos. Este modelo implanta un tipo de negocio con músicas, tipos de consumo, seguidores, y años más tarde, cantantes, compositores y empresarios externos.

El picó es el generador propio de los componentes de su escena. Al establecerse como una industria alternativa o economía paralela (Larkin, 2002), crea su propia estética visual, simbólica y tecnológica que se manifiesta en características festivas únicas, con un circuito de circulación y difusión particular. A este proceso complejo e indivisible, es lo que en este trabajo de grado hemos denominado el picó-champeta.

La primera parte de este trabajo investigativo, permitió mostrar cómo desde su aparición hasta la actualidad, cada componente del picó-champeta se articula entre sí con el otro, generando un tejido compacto que se auto sostiene y se auto alimenta. Dichos componentes están articulados en *networks* (redes) y *hubs* (nodos) que poseen propiedades específicas (Kiwana 2001), los cuales estructuran un modelo compacto en el que confluyen elementos estéticos, musicales, sociales, económicos, políticos e institucionales.

En esta línea, vemos al picó como un nodo genérico del que se desprende una red compleja a la que se conectan tanto personas como elementos materiales propios. En este sentido, lo que hemos llamado el fenómeno picó-champeta, es una categoría para referirse a la consolidación de un circuito autónomo socio-económico y socio-musical, en el que confluyen espacios, músicas, tecnología, baile, etc., que demarcan la distinción de éste con otros circuitos.

Él mismo produce sus dispositivos, unidades y elementos, crea su propia red lo suficientemente sólida para distinguirse de otras escenas y otros circuitos. La escena local *champetúa* es una actividad social que se lleva a cabo en un espacio delimitado y en un lapso de tiempo específico en la que participan grupos de productores, músicos, aficionados, pintores, que dan cuenta de un colectivo que se distingue de otras escenas (Peterson & Bennete, 2004).

Aspectos idiosincráticos como el *perreo* y el *despeluque*, los llamativos dibujos pintados en la máquinas, la unidad industrial discográfica, seguidores propios, y un performance definido en vivo (Madrid, 2008) con Djs animadores y bateristas/pianistas. De la red de actores en la que están éstos Djs y bateristas/pianistas, hacen parte también pintores, artistas populares, técnicos eléctricos, vendedores de CDs y DVDs, empresarios, cargueros, productores visuales y empleados que aportan su mano de obra dentro de la industria. Ellos negocian y construyen la especificidad y particularidad de la escena picotera, no sólo como un producto de la mundialización sino como un circuito industrial propio y complejo, que entra en tensión con la industria musical comercial monopólica.

Hemos mostrado también cómo se constituyen las dinámicas comerciales basadas en la piratería y en lo que varios autores han denominado como la industria musical del DIY. La revolución digital de la década de 1980 y su impacto sobre la naturaleza del proceso de grabación facilitó el rápido desarrollo de la industria musical del DIY, característica que adoptó en sus procesos el picó-champeta.

Con los estudios de grabación como instalaciones profesionales extremadamente costosas, la tecnología digital e informática abrió nuevos niveles de acceso al proceso de grabación. El potencial creativo de músicos “amateurs” y productores se ha reforzado sustancialmente por el estado relativamente barato de la tecnología más avanzada (Ryan y Peterson, 1994). De este modo, la escena cartagenera alberga equipos de bajo costo que pueden ser fácilmente configurados y utilizados en una habitación, desde donde es posible crear un sonido de una banda completa.

La posibilidad tecnológica y la innovación para la reproducción, además de la masificación de la piratería en lugares como Bazaruto, son centrales para permitir el

establecimiento del nacimiento de circuitos comerciales alternativos y únicos con los que cuenta el picó-champeta. Uno de estos, por fuera de los canales de difusión y circulación de la música comercial estándar, es el baile picotero en sí, cuyo objeto es posicionar y transmitir a su público la música “exclusiva” que produce. Esta distinción, aparta al picó-champeta del control de los canales de transmisión de parte del Estado y de las transnacionales de la industria musical conocidas como conglomerados.

No obstante, cabe resaltar que este distanciamiento no le significa a la champeta no incorporarse a estos espacios o circuitos. Por el contrario, ya detectamos el carácter “líquido” de la champeta que se filtra en estos canales. A pesar de incorporar parte de las características de los diferentes espacios y prácticas por donde circula, la champeta mantiene parte de los componentes con los que fue creada, instituida y ensamblada en el circuito picotero local.

El género está definido por su unidad/origen el picó, sin poder separarse de parte de sus componentes. Por momentos, pareciera que se separara de éstos, para integrarse al marco que ostenta ese nuevo espacio a donde se amplía, pero no. Cuando más parece que se está desanclado de su unidad de origen, el género en sí mismo retorna a la órbita del picó.

El argumento central de esta tesis es explicar lo anterior a partir de la concepción del fenómeno picó-champeta como una estructura de sentir (Williams, 1977) o como un “milieu extendido” (Dürschmidt, 2000). Al ampliarse a otros espacios, este armazón jalonará procesos y elementos disímiles a esa estructura de sentir o a ese “entorno” o “medio” donde habitualmente se forjó. Sean los saludos, la *cobas*, el *perreo*, las maneras particulares de bailar, la música cosmopolita, etc. van a mantenerse y a revelarse en otros espacios, lugares o geografías por donde se mueve la champeta. En la medida en que el milieu tiene como referencia al individuo y éste último está en una disposición constante de movilidad y de creación y preservación de relaciones, la ampliación de éste será inevitable, más aún si se tiene en cuenta el intensivo uso de las nuevas tecnologías de medios de comunicación. Así pues, los mileus se extienden en un verdadero sentido geográfico (Dürschmidt, 2000).

A pesar de la connotación individualista en que se basa Dürschmidt, para esta tesis hemos ampliado heurísticamente el concepto de milieu a colectivos y grupos. Por tanto, al

comprender el picó-champeta como un *milieu* extendido, podemos afirmar que éste además de hacer parte de la vida diaria de miles las personas en la Costa, se amplía a nuevos grupos de personas y colectivos en distintos espacios y escalas. Las nuevas tecnologías de la comunicación hacen posible que el fenómeno, así entendido, dependa cada vez menos de un lugar determinado, extendiéndose a lo largo de un espacio más amplio, extenso (Dürschmidt, 2000).

Este armazón se amplía desde su localidad y su anclaje en los barrios populares cartageneros hacia espacios más cosmopolitas, espacios oficiales, institucionales y de festivales, a espacios locales como el picó emergente de *dansal*, espacios de organizaciones y activismo cultural, se amplía también al ciber espacio y a los medios de comunicación (radio, televisión), a espacios “tecnológicos” (CDs, DVDs o volúmenes), y a escenarios de conciertos y presentaciones en vivo.

La champeta, al ser al mismo tiempo una música producida por el picó y una música popular, se desenvuelve dentro de la economía política (sistema económico del mercado y político del estado y las instituciones), materializándose en diferentes tipos de espacios/escenarios, llamados por Appadurai (1996) etnopaisajes, tecnopaisajes, paisajes de los medios de comunicación, ideopaisajes o fiananzapaisajes. (Chun, 2004), en los que se manifiesta de muchas formas sus aspectos provenientes de los componentes originales de picó-champeta.

El despliegue de las distintas facetas del producto musical que articula (produce) el picó, se articula en la competencia por predominancia en el mercado, se encarna en unos sujetos etnizados o racializados (escena institucional), se expresa en las imágenes mediatizadas (y mediadas, c.f . Martín Barbero), se despliega en un complejo ensamblaje tecnológico, o se estructura (o desestructura) en la confrontación de distintos y contradictorios discursos, siempre siendo halado hacia la materia central de la unidad de creación: el picó.

El picó como “nodo” (Kiwán, 2001) espacial/genérico abarrotado de ciclos repetitivos de movimientos de vaivén redefinidos en lo local, se amplía a una escena

cosmopolita intencional como lo era el Festival de Música del Caribe (Bohórquez, 2002; Cunin, 2003),

Ésta es otra faceta de la ampliación de la comunidad de seguidores y de artistas localizada en los picós barriales de las dos ciudades caribeñas, a una escena translocal. Los artistas locales, tentados por esa escena no pueden escapar a las músicas africanas y antillanas internacionales, constituyendo una comunidad que también se extiende a la escena mundializada del festival, determinando, años más tarde, las grabaciones musicales y visuales de los artistas locales, que circularían tanto en los picós como en la escena nacional.

Del mismo modo, a pesar de que no era una escena gubernamental, el formato tipo festival que desarrolló el Festival del Caribe a inicios de los 80, significó los primeros pasos para una nueva ampliación contemporánea del fenómeno picó-champeta: los espacios o “hubs institucionales” (Kiwan, 2001).

El enfoque etnográfico del presente trabajo se ha centrado en mirar y describir cómo se da concretamente esta ampliación en el III Festival Afrodescendiente de Champeta organizado por la Alcaldía Distrital de Cartagena de Indias, la Fundación para el Desarrollo “Surcos”, la Corporación de Champeta Criolla y el Instituto de Cultura y Patrimonio de la ciudad, además de la ayuda económica de la Organización Musical Rocha Disc (OMR) para el año 2010.

En este contexto, la champeta se presenta bajo el rótulo que las políticas culturales a nivel nacional le otorgan: una música como expresión de cultura. Las músicas populares en el marco de las políticas neoliberales y del mundo globalizado, sobresalen en distintos frentes que hacen uso de nuevas estrategias para circularlas, dotando al género de nuevas marcas.

En este sentido, hemos descrito a través del ejercicio etnográfico la manera en que en efecto el picó-champeta y varios de sus componentes hacen presencia, a veces en mayor o menor medida, en las escenas institucionales concebidas bajo los lineamientos de las políticas culturales del Estado colombiano.

Los tres eventos programados durante el III Festival, dos de ellos en lugares con un alto valor simbólico de la ciudad amurallada como lo son la Plaza de la Aduana y el Teatro Adolfo Mejía, y uno en un lugar en el que se han realizado varios bailes de picós, hacen parte de una puesta en escena oficial e institucional de la champeta, a través de discursos que abogan por una herencia y una relación directa con el continente africano.

Este perfil institucional es parte del diseño de la política cultural cuyo objetivo central es diseminar la representación y los significados, que ponderan organizaciones de la cultura e instituciones oficiales del estado en el mundo contemporáneo (Kiwan, 2001). Los lineamientos que las definen se basan en la diversidad y la salvaguarda de estas distintas expresiones culturales entendidas como patrimonio de la Nación.

La participación histórica que ha tenido la comunidad de palenqueros en el surgimiento y la consolidación del picó, y sus modelos musicales y estéticos cosmopolitas, han significado la aparición de múltiples registros discursivos alrededor de esta cercanía del fenómeno con el poblado del departamento de Bolívar. Este carácter racializado y étnico no sólo es retomado por las instituciones estatales, sino que también se extiende al campo de lo académico, de la gestión cultural y de la industria musical (nacional/internacional), en los que se apoya sobre la causa palenquera y afrodescendiente para revalorizar lo *negro*, a través de la autenticidad y el mestizaje, la tradición y la modernidad, el erotismo y la resistencia política.

Esta aproximación etnográfica ha sido analizada a través del concepto de Kiwan de “hubs institucionales”. Éstos, construyen marcos de referencia sobre la champeta basados en relación “orgánica” entre el género, el picó-champeta y la historia cultural local cartagenera, como formas que emergen para instaurar y ampliar a públicos globales la construcción de narrativas particulares de lo local (Bennett y Peterson 2004: 7).

Los discursos establecían en la champeta la condición de música portadora de las raíces negras y africanas, perteneciente a un grupo étnico –los afrodescendientes–, con una fuerte cercanía al poblado de San Basilio, lugar denominado como el primer pueblo negro libre de América. La declaratoria de Palenque como obra maestra del patrimonio de la humanidad hacía el 2005 por la organización mundial de la UNESCO, juega un papel

crucial para las miradas que se hacen de la champeta en estos espacios institucionales, dado que la toman como prisma para ver el género como expresión cultura patrimonializable (Slobin, 1992).

Del mismo modo, en el marco de estos “hubs institucionales” se pondera también la política del turismo cultural, bajo el supuesto de la atracción –por lo general “exótica”- del género, para promover el desarrollo del capital y activar las industrias culturales (Yúdice, 2002). La presente política resalta la potencialidad del turismo para articular procesos de identificación, valoración, competitividad, sostenibilidad y difusión del patrimonio cultural, todo entendido bajo la perspectiva de la racionalidad y la lógica económica.

La historia local y la relación de ésta con la champeta aparece como un recurso utilizado en la construcción de los discursos de distintas esferas institucionales, turísticas y de la industria cultura.

Proyectos como el de Lucas Silva y su sello disquero independiente Palenque Records, o en revistas especializadas en *world music* como *Vibration*, remiten al discurso del patrimonio cultural Afrocolombiano palenquero “transmisible” a nuevas generaciones, para promocionar sus productos discográficos y sus magazines musicales. En este sentido, el despliegue de una música popular dentro de ese panorama de la economía política se concibe a partir de las características que le atañen los gestores de estas disímiles esferas.

El caso de la champeta, una subcultura estigmatizada y señalada social y geográficamente, es reordenada y reacomodada como un fenómeno digno del interés de académicos, activistas, intelectuales y universitarios. El III Festival Afrodescendiente de Música de Champeta realizado para el 2010, es un caso de la figuración de la champeta en este formato de festival, en el que se escala la comunidad de seguidores y de artistas localizada en picós a una escena institucionalizada, en la que se significan aspectos del picó-champeta en términos de “cultura”, “multiculturalidad”, “patrimonio”, “identidad” y otras categorías que validan la inscripción de elementos expresivos en acciones de política cultural institucional. Los lugares simbólicos de la ciudad, alejados de la periferia en la que habitualmente suena la champeta, le otorgan también a esta música surgida exclusivamente por el picó, el estatus “cultural” que se busca darle en los “hubs institucionales”..

Estos mismos rasgos son acogidos en el espacio del activismo cultural. A pesar de que metodológicamente no hemos utilizado la propuesta de Rice (2003), *subject-centred musical ethnography* que desarrolla Kiwan, sí traemos a colación la categoría de *hubs humanos* manejada por esta autora, para analizar el papel central que ha jugado el cantante, activista y gestor cultural Viviano Torres dentro del fenómeno picó-champeta. Viviano hace parte de este modelo en red que compone la escena champetúa, siendo él uno de los personajes centrales en la ampliación del fenómeno a los espacios institucionales y del activismo, equivalente a lo que realizan en la actualidad otros artistas pioneros como Luís Torres (Louis Tower) o Carlos Reyes (Charles King)¹⁶³, quienes, a pesar de participar de esta tendencia global en la que se enmarca hoy por hoy la cultura, no dejan de articularse a lo largo de su historia de vida a otras redes entre las que se encuentran la industria de la música comercial, la ampliación a los modelos musicales afrocaribeños o la participación de las producciones discográficas del picó.

El rastro a los espacios, lugares y discursos de la historia de vida de Viviano, revelan su conexión con diversas redes, circuitos, situaciones, escenarios y espacios en los que se desenvuelven. Este palenquero ha sido parte de los grupos pioneros del género, a la vez que hizo parte del grupo cultural de música y danza *Son Palenque*. De igual manera, participó en la creación de una de las agrupaciones de mayor renombre para la champeta, *Anne Swing*, grabando un disco que vendió más de 50000 ejemplares en el mercado nacional e internacional en 10 países (Abril y Soto, 2004: 15). En la actualidad, es miembro de la Corporación Champeta Criolla, organización con la que ofició la gestión en la alcaldía de Cartagena para el desarrollo del III festival de champeta en el 2010.

Estos múltiples esfuerzos en los que ha participado el cantante palenquero a lo largo de su historia de vida dentro de la escena local, lo sitúan en el centro, como un nodo clave, para enlazar a varios de los demás parámetros y actores en nuestro modelo de red.

Tanto los espacios institucionales como el activismo cultural están relacionados y erigidos con base en las construcciones que desde el campo académico se esbozan, a las que Kiwan acertadamente llama *hubs accidentales*. Éstos, “son aquellos en los que los

¹⁶³ Ver, <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/musica/articulo-318931-declaratoria-de-onu-favor-de-champeta>
Visitado en enero 15 de 2012.

investigadores están implicados en la construcción de las estructuras de la red misma que investigan (...) los artistas, por definición, buscan cualquier oportunidad para la práctica y el apoyo de las artes, y nosotros, como investigadores de las artes (...) decidimos hacer uso efectivo de estas interacciones en nuestro diseño de la red” (Kiwan, 2001:7).

El caso de Enrique Muñoz Vélez ejemplifica la concepción de estos “hubs accidentales” (Kiwan, 2001), dentro del foro realizado en el festival en el teatro Adolfo Mejía, uno de los “hubs institucionales” aquí descritos. Enrique aparece en la escena relevando en su discurso sobre este género musical cartagenero aspectos históricos de Cartagena que permiten pensar y destacar desde la colonia, la relación de hermandad entre África y Cartagena, contribuyendo de este modo los marcos de referencia del activismo y de la esfera oficial que desde la academia se hacen sobre el picó-champeta.

Entre artistas como Viviano (“*hubs humanos*”) y académicos (“hubs accidentales”) como Enrique Muñoz, se establecen nuevas interacciones conjugando las intenciones de los primeros con los marcos investigativos de los segundos, dando como resultado la configuración de redes de apoyo para movilizar la música oriunda del picó en los espacios oficiales (hubs institucionales) y en el activismo. Kiwan llama a estas interacciones “redes de apoyo” afines a un “intercambio de dones” (Mauss, 1997) entre académicos y artistas, que se extienden incluso a la esfera de las Organizaciones no Gubernamentales, es decir al activismo cultural.

Lo interesante para la discusión radica en ver cómo a pesar de que la champeta se recubre de los tonos oficiales concebidos en los espacios denominamos “hubs institucionales” (Kiwan, 2001), ésta música conserva una familiaridad con las condiciones donde se forjó y se produjo. La *estructura de sentir* o el *milieu* son conceptos que explican la manera de operar del picó-champeta.

En los eventos del centro histórico de Cartagena, por ejemplo, reservados para la cultura, era claro cómo se revivían y se jalonaban aspectos de los componentes que componen esta estructura. Con la aparición de cantantes locales como Viviano Torres, Melchor, Bogaloo o Louis Tower, o los mismos cantantes africanos famosos en los picós M’Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo, estas escenas sufren transformaciones que enmarcan la aparición o intensificación de parte de la red del picó-champeta. Los aspectos materiales

y estéticos que hicieron famoso al picó en la escena cartagenera, reaparecen una y otra vez en escenarios opuestos y contradictorios, en los que la champeta es significada de formas y maneras dispares. Las *cobas*, los saludos, el baile característico picotero, las maneras de vestir de los artistas, las coristas de los grupos que se presentan en escena, las canciones, el impacto que produce todos estos aspectos en los asistentes... hacen parte de esa familiaridad, de ese jalonamiento que hacen la *estructura de sentir* o el *mileu* picó-champeta en la puesta en escena dentro de los nodos institucionales.

El tercer evento de cierre del festival celebrado en el estadio de *softball* de la ciudad, evidencia esa familiaridad que posee un género como la champeta con sus componentes de origen. Inscrito en el marco del festival, el concierto de los artistas africanos de renombre en los picós de los ochentas, M' Billia Bell y Lokassa Ya Mbongo, estuvo acompañado del montaje tecnológico del popular picó "Rey de Rocha".

Por esa razón, el evento reencarna la disparidad de aspectos de la práctica social-festiva cotidiana, como parte del festival. En el cierre del evento institucional era claro cómo éste transportaba consigo la apariencia visual y performática de universo picotero, así como los aspectos estético-tecnológicos que impulsan el DJ y el baterista. El *perreo*, el *despeluque* y esas maneras únicas y particulares de reproducir la música en vivo, impactan en el baile champetúo barrial con maneras concretas de llevar el cuerpo (Cano, 2008; Madrid, 2008). El Dj "Chawala" performó como estrella central del "Rey" tal cual lo hace junto al baterista que lo acompañaba, en un baile picotero de una plaza cartagenera barrial.

La multiespacialidad de la champeta retoma elementos de la historia del surgimiento y consolidación del picó-champeta y los redefine según el espacio a donde se mueva. Para comprender esta movilidad hay que poner el ojo en la configuración actual de los estados, los movimientos sociales, los grupos étnicos, la industria "legal" de la música y la conformación de industrias alternativas, en las que las tecnologías como el internet son centrales.

El tercer capítulo se enfoca en mostrar el rol que cumple en la actualidad las ciberescenas musicales (Bennett & Peterson, 2004; Madrid, 2008; Best, 2009). Con la masificación del internet y sus sitios web, se disparó aún más el carácter móvil de la champeta, llegando a encontrar una multiplicidad de portales y *blogs* que mantienen

aquellas imágenes relacionadas con “los géneros musicales *afro*” de corte internacional entre los que están los afrocaribeños, africanos y afroamericanos.

Este carácter cosmopolita que adquirió el género desde sus inicios y que se propaga con frecuencia en la actualidad, es compartido en los programas televisivos emitidos por el cable local. Su programación preserva materiales audiovisuales con elementos de lo local que portan una influencia y un flujo continuo con lo global (Kiwani, 2001). Existen video-clips de cantantes locales, regionales o internacionales, que pueden llegar a mezclar en 3 o 4 minutos prototipos que van desde el peinado con *dreadlocks* y ropa con “colores rasta”, pasando por la fotografía de raperos estadounidenses o congoleños con tenis Nike, camisetas y gorras de fútbol americano, hasta llegar a imágenes de artistas contemporáneos de *soukus*, quienes a su vez reproducen estas imágenes.

En estas emisiones aparecen artistas como el cantante, bailarín y productor oriundo de la República Democrática del Congo, el Doctor “Sakis”, quien circula productos discográficos en Francia, Norte América y la provincia canadiense Quebec. Su imagen internacional y local congoleña, con aspectos cercanos localizados de la champeta cartagenera, hila las imágenes y recuadros que comparten en productos audiovisuales como éste. “Sakis” difunde los mismos retratos de coreografías que exaltan una erotización de la mujer negra que se duplican en géneros como la champeta, el *reggaetón*, el *hip hop*, el *reggae*, el *ragga maffing*, el *dance hall*, entre otros.

A los portales de internet y el espacio televisivos local, se van a sumar los medios radiales, la producción y venta de discos, como parte del abanico de esferas a las que se mueve la música de champeta, espacios en los que también se guarda esas peculiaridades básicas. En la radio, programas como el de “Manrebo” en Cartagena o el de “Ralfi Polo” en Barranquilla hacia 1980, aparecen para ampliar una comunidad localizada a la escena cosmopolita que promocionaba la industria internacional. En la actualidad, programas diarios de emisoras radiales como “Olímpica Estéreo” o “Rumba Estéreo” sirven de espacio para que la champeta se manifieste, sólo que incluyen de forma innovadora el trabajo con samples, como lo hacen los Djs picoteros durante las presentaciones en vivo, envuelto en sus propios performances que crean un tipo de comunidad de producción (Gilbert, 1999).

La *estructura de sentir* (Williams, 1977) que le imprimen actores locales como “El Namy” a sus productos champetúos (Videos clips, volúmenes, DVDs), reencarna en la apuesta visual las condiciones de aparición del género. Las emisiones semanales de los programas televisivos especializados en este ritmo, presentan a bateristas y Djs/animadores y sus performances picoterros, con algunas entrevistas e imágenes tanto de la escena local cartagenera como de los modelos cosmopolitas a los que comúnmente la estructura acude.

En suma, el proceso socio musical que tiene como lugar la geografía de la Costa colombiana, se ha consolidado como una estructura-red que forja y ampara sus propias dinámicas, siendo el género de la champeta producto de dicho proceso. Al igual que el común de las músicas populares, ésta posee el carácter móvil y fluido en distintas escalas, que representan en la actualidad las músicas que se inscriben en el contexto de la economía política, la industria y las instituciones estatales.

Esta movilidad que emprende la champeta se va a reflejar en distintas esferas y espacios a donde se mueve, con la originalidad de estar anclada a sus componentes, a sus redes, a sus conexiones materiales familiares de concepción, circulación y promoción. El picó-champeta se configura en una multiplicidad de escenarios, espacios, lugares, momentos en los que se manifiesta, a través de conexiones complejas entre personas y grupos de personas involucradas en los diferentes ciclos de la mercancía musical, atesorando en estas ampliaciones la familiaridad de la *estructura de sentir* base.

Bibliografía

- Abril, Carmen y Soto, Mauricio. (2004). 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: Colección Economía y Cultura.
- Altahona, F. (2012). *Africolombia "El punto de encuentro de dos culturas"*. Obtenido de <http://acbia.wordpress.com/picos-sound-system/> Visitado enero de 2012. (Fotografías páginas 35, 40 y 41).
- Bennett, Andy & Peterson, Richard. (2004). "Introducing Music Scenes" In *Music Scenes Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Best, Curwen. (2004). "Track 1 Reading Culture as Multi-tracked" In *Culture @The Cutting Edge Tracking Caribbean Popular Music*. University of the West Indies Press, Kingston, Jamaica.
- Birembaum Quintero, M. (2002). Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad, In M. Pardo Rojas (Ed.), *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 192-216). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Birembaum Quintero, M. [...] Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta. *Colombia y el Caribe/ XIII Congreso de Colombianistas*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005.
- Bohórquez, Leonardo. (2000). La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural. *Actas de III Congreso Latinoamericano de Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.
- Botero, C. y Ochoa, A. (2008) Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. En *A contratiempo. Revista de música en la cultura*. No 13, Bogotá.
- Botero Carolina, Ochoa Ana María, Pardo Mauricio (2010) *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*. Fundación Getulio Vargas, IDRC/CDRI, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
- Cartagena Cómo Vamos consulado el 1 de diciembre de 2010. http://www.cartagenacomovamos.org/cartagena_division.php
- Carrasquilla Baza, D. (2005). Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano. In M. Pardo Rojas (Ed.), *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 170-191). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

- Chun, Allen; Rossiter, Ned y Shoesmith, Brian. (2004). *Refashioning Pop Music in Asia. Cosmopolitan Flows, political tempos and aesthetic industries*. RoutledgeCurzon, New York.
- Connell, J. a. G., Chris. (2003). Sound and scenes. place for music? In *Sound tracks Popular music, identity and place*. New York: This edition published in the Taylor & Francis e-Library.
- Connell, J. a. G., Chris. (2003). Aural Architecture The spaces of music. In *Sound tracks Popular music, identity and place*. New York: This edition published in the Taylor & Francis e-Library.
- Cruces, Francisco (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas, en <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>
- Cunin, Elizabeth. (1998). “Cartagena y el Caribe: razones y efectos actuales de una identificación” texto presentado en la Universidad de Julliet, CRPLC- Université Antilles-Guyane, Juillet. pp. 370-382
- Cunin, Elisabeth. (2003), Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de los Andes, Instituto Francés de Estudios Andinos, Observatorio del Caribe Colombiano.
- Cunin, Elizabeth. (2005). De Kinshasa a Cartagena, pasando por Paris: itinerarios de una “música negra”, la champeta. *Revista aguaita*, No 15, Bogotá.
- Cunin, Elizabeth. [...] De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo entre identidad rechazada e identidad instrumentalizada. En Eduardo Restrepo – Axel Rojas (Ed.), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali, 2004.
- Contreras Hernández, N. (2003). “Champeta/ terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano”, *Huellas*, nº 67-68, p. 33-45.
- Contreras, Hernández, N. (2004). La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del gran Caribe, *Huellas*, nº 80, 81, 82.
- Contreras Hernández, N. (2009). Champeta o Terapia: Nueva Gesta de Negros y Mestizos en la Colombia Contemporánea en II Conferencia, Website Comfamliar del Atlántico. Puede consultarse en:
http://www.45-rpm.net/antiguo/zonadistension/Escenas_champeta.htm
- DANE. (2007). “Estimaciones de la población, 2006-2007” http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/Estima_municipales_06_07.pdf consultado el 25 de junio de 2011.
- Dürschmidt, Jörg. (2000). “A phenomenology of extended milieu” In *Everyday lives in the global city: the delinking of locale and milieu*. London & New York: Routledge.

- Escobar, Arturo. (2005). La Cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización. *Más allá del Tercer Mundo Globalización y Diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH: Universidad del Cauca.
- García Canclíni, N. (1999). Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. In N. G. C. y. C. J. Moneta (Ed.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 34-64). México D.F.
- Giraldo, Jorge Enrique. (2007). “La champeta, el *vacile* efectivo de la barriada: hacía el 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*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- González Henríquez, A. (2009). Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global. In M. Pardo Rojas (Ed.), *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 114-132) Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Hernández Salgar, O. (2009). *Músicos blancos, sonidos negros. Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Hodkinson, Paul & Deicke, Wolfgang. (2007). *Youth Scenes, Subcultures and Tribes* New York, London: Routledge.
- Kiwan, Nadia & Meinhof Hanna. (2011). “Capital Cities as Global Hubs” In *Cultural Globalization and Music African Artists in Transnational Networks*. New York: Palgrave Macmillan. Pp 87-120.
- _____ (2011). “Introduction: Networks and Transnational Movements: A Theoretical and Methodological Challenge to Migration Research” In *Cultural Globalization and Music African Artists in Transnational Networks*. New York: Palgrave Macmillan. Pp 1-15.
- Lemos, Ronaldo. Castro, Oona. (2008). *The paraense technobrega Open Bussiness Model*. Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV DIREITO RIO, International Development Research Centre (IDRC). Río de Janeiro: Aeroplano editor.
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición *TRANS Revista Transcultural de Música*, #9
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Nor-tec Rifa! Dance Music From Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press.
- Martínez, Luís Gerardo. (2003). *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión socioraciales y culturales, puestas en marcha por las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Monografía de grado para optar por el título de historiador. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia, 2003
- Matsue, Jennifer Milioto. (2009). *Makin Music in Japan’s underground: the Tokio hardcore scene*. New York: Routledge.

- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11, pág. 36-49.
- Mosquera, Claudia y Provansal, Marion. (2000) Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el bailes de champeta. *Revista aguaita*, No 3, Bogotá, (pp 98-113).
- Muñoz Vélez, Luís Enrique (2002). “La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad en el cuerpo” en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*. No. 67-68 Barranquilla: Uninorte, pp. 1-112. 04-08/MMIII. ISSN 0120-2537
- Muñoz, Vélez, Luís Enrique. (2007) *Jazz en Colombia: Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Ed La Iguana Ciega. Barranquilla.
- Nieves Oviedo, J. (2009). Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano. In *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 155-169): Editorial Universidad del Rosario.
- Novak, D. (2008). 2.5×6 metres of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening. *Popular Music*, Volume 27/1., pp. 15–34.
- Ochoa, A. M. (2000). El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas In J. M.-B. y. F. López (Ed.), *Cultura, medios y sociedad* (pp. 101-113). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, A. M. *Entre los Deseos y los Derechos, Un Ensayo Crítico sobre Políticas Culturales* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 2003)
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, Ana María (2005) “Artes, Cultura, Violencia: Las Políticas de la Supervivencia” en: *Diversidad Cultural y Desarrollo Urbano*, Mónica Allende Serra (org.), Brasil, Editora Iluminuras, Arte Sem Fronteiras.
- Ochoa, Ana María. Botero, Carolina (2008) “Prácticas de circulación sonora en las músicas de fusión y anarko-punk en Bogotá y Medellín” Inédito.
- Pacini, Deborah. (1993). The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. *Negra*. No 6. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Pardo, Mauricio. (2009). “Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia” en *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Rice, Timothy. (2003). “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography” in *Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 2 (Spring - Summer, 2003), University of Illinois Press. pp. 151-179
- Salazar, Irene y Pérez, Javier. (2007). La pobreza en Cartagena: un análisis por barrios. *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 94. Banco de la República.

- Santamaría, carolina (2007) “La nueva música colombiana: La redefinición de lo Nacional en épocas de la *world music*” En *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, noviembre, número 004. Universidad de Pamplona, Colombia. Pp 6-24.
- Small, Christopher. (1997). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, # 4.
- Slobin, Mark. (2002). “Introduction” in *American Klezmer : its roots and offshoots* Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Slobin, Mark.. (2007). "Musical Multiplicity: Emerging Thoughts" *Division I Faculty Publications*. Paper 102.
- Straw, Will. (2002) “Scenes and sensibilities”
- _____ (1991) “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”
- Wade, Peter, 1997a, “La comunidad negra y la música” en *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.
- _____ 1997b. “Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia”. En María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad*, pp. 61-91. Bogotá: ICANH - Colcultura.
- _____ 2002 *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* /Peter Wade; traducción Adolfo González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República.
- Yúdice, George. (2000). Introducción. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- _____ (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Entrevistas

- Acuña, M. (2010). (M.A. Sanz, Entrevistador).
- Altahona, F. (2010). (R. F. Ossa, Entrevistador)
- Argel, N. “El Namy” (2010). (A. M. Mauricio Pardo, Entrevistador)
- Bassi, R. (2010). (R.F. Ossa, entrevistador).
- Iriarte “Chawala”. (2010). (R.F. Ossa, Entrevistador).
- Muñoz, W. (2010). (M. A. Sanz, Entrevistador)
- Mercado, J.C. “El Emperador Mercado” (2010).
- “Rey Arturo” (2010). (M.A. Sanz, Entrevistador).

Torres, V. (2010). (M. A. Sanz, Entrevistador)