

DANSAL:
MÚSICA, TRADICIÓN E INNOVACIÓN ENTRE LAS NUEVAS GENERACIONES
DE LA *CHAMPETA* EN CARTAGENA

NICOLÁS DAVID CASTRO SAAVEDRA

Monografía de Grado para optar por el título de Antropólogo

Director: Mauricio Pardo Rojas

Bogotá D. C.
Escuela de Ciencias Humanas
Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario
2017

CONTENIDO

Agradecimientos	4
Introducción.....	5
1. El origen del <i>dansal</i>	
Llegando a Cartagena	30
Escuchando <i>champeta</i>	38
Suena Cartagena	42
El <i>dansal</i>	47
DJ Dever	52
2. Haciendo música	
Productores y picós	60
Imagen, letra e identidad	63
‘Lo bueno se repite, re, re, repite’	73
3. Haciendo dinero	
Redes de producción	80
Únicos y exclusivos	82

Nuevas exclusividades 85

4. Diálogos grises

En Bogotá 91

La *champeta urbana*: Kevin Florez 94

5. Conclusiones 99

Bibliografía 105

AGRADECIMIENTOS

Infinitas gracias al pueblo cartagenero, al pueblo champetudo y a los jóvenes músicos de *dansal* en Cartagena que abrieron sus puertas, sus “maletas” y sus historias a nuestras preguntas. Especialmente a todos los chicos del Passa Passa Sound System. Espero estar participando, desde mi lugar, de los diálogos que configuran la identidad afrocaribeña del presente y del futuro. Quiero dedicar esta investigación a mi familia, mis padres y mis hermanos. Cada paso y cada día de mi carrera como antropólogo ha dependido de ellos, de su amor y su confianza en mí. También quiero agradecer a Mauricio Pardo, quien a pesar del tiempo y las distancias mantuvo la misma profesionalidad y pasión desde el principio del trabajo. A mis compañeros de investigación, tutores, profesores y colegas que ayudaron desde la investigación original del 2010, a la Universidad del Rosario y a todos y todas los que directa o indirectamente han contribuido con sus comentarios, consejos y paciencia para el desarrollo de esta monografía.

INTRODUCCIÓN

(DJ Dever)

*Actívense, que vamos pa' la calle fuerte
Y el que no le guste que se quite de enfrente
Prepárense llegaron los de siempre, Passapasistas hasta la muerte*

(MostaMan)

*No conozco a la nueva escuela háblame de los MC
Háblame de SevenPlom, oye háblame del Lil'
Dever con el beat le vamos a dar el kill*

(Lil' Silvio)

*El mismo oficio desde el Enredado
Única diferencia es que estamos más pegaos
Tu no te imaginas cuanto hemos facturado
Todas las gatas quieren con el pelao'*

(Kevin Flores)

*Desde el nacimiento en esto
Primero con el Rap después el Dancehall
De hacer música no me canso
Seguimos comandando, innovando,
mientras que la competencia me está copiando
2011 procesando,
cuando en el estudio preparaba un sonido
pa' que mi gente bailara una bomba que cambio el rumbo de la historia de un género, ¡Qué qué! y de un movimiento*

(Jose MC)

*Esto no es una amenaza esto es una advertencia
No hacen caso y van directo a la sala de urgencia
No es mi culpa que ellos griten y acepten la presencia
Desde 2008 controlando el área ya no hay competencia
(...) Pero seguimos, seguimos, sonando con un estilo que no se compara
Pusimos a la gente bordeando la Costa y en toda Colombia a bailar en Pick Up
Seguimos llenando la plaza y haciendo gritar "Pull up"*

(LJ)

*Dever ábreme un canal con una sola voz basta
LJ, I'm la fucking versatilidad en pasta
Este es mi vicio como la marihuana pa' un rasta
Sigo siendo el chiquitico que los aplasta
No me ronquen de letra el lápiz ya no es necesario
Ob my god me llaman el abecedario
100% talento costeño, disciplina más perseverancia y ojalá logre mi sueño*

(DJ Dever)

*Actívense, que vamos pa' la calle fuerte
Y el que no le guste que se quite de enfrente
Prepárense llegaron los de siempre, Passapasistas hasta la muerte¹*

¹ Actívense, Volumen No. 11, Passa Passa Sound System, 2011.

La siguiente monografía nace como producto del proyecto “Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla en Colombia” a cargo de Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo, para la Fundación Getulio Vargas de Brasil y con el apoyo del IRDC (International Development Research Center) de Canadá y la Universidad del Rosario. El objetivo de dicha investigación era descubrir la música presente en los mercados informales en la costa caribe en Colombia. En 2010 fuimos asignados 3 estudiantes de últimos semestres de Antropología de la Universidad del Rosario, además de un colega antropólogo de la Universidad del Norte de Barranquilla, Jorge Giraldo, para realizar un extenso trabajo de campo en cada una de las grandes ciudades del Caribe colombiano: Cartagena, María Alejandra Sanz, Barranquilla, Rafael de la Ossa y Santa Marta, que me fue asignada a mi; Jorge, al conocer de manera extensiva la costa Caribe fue un gran apoyo en cada una de las ciudades. Con esto en mente, iniciamos la aproximación a la música y al Caribe colombiano a partir de una lectura previa de la literatura académica y el panorama de la música vigente en dichas ciudades y particularmente los ritmos que se movían en los mercados informales.

La inmersión en este tema me abrió las puertas de un tipo de historia y de manifestaciones sociales que en la mayoría de los casos me habían pasado desapercibidas. Desde mi lugar de universitario ciudadano alejado de las realidades del Caribe, los bailes y las músicas de las fiestas de las comunidades negras no dejaban de ser un tipo de folclore exótico que me parecía indescifrable y que era en esencia incompartible. Sin embargo, a través de la lectura de las experiencias de Deborah Pacini (1993) o Elizabeth Cunin (1998, 2003, 2007) en Cartagena, o de los relatos de investigadores como Luis Martínez (2003), Michael Birembaum (2005), Leonardo Bohorquez (2000) y Nicolás Contreras (2002, 2008), la posibilidad de encontrar en un simple baile erótico o en una repetición melódica la más céntrica

manifestación histórica y cultural de un pueblo al que aparentemente esos conceptos de Historia y Cultura parecen haberle sido negados (Spivak, 1988) me atrapó de inmediato.

Aparecieron en mi conciencia conceptos fundamentales relacionados con las músicas urbanas de Caribe colombiano como *champeta*, *caseta*, *verbena*, *terapia africana*, *exclusivo*, y el de *picó* o equipo reproductor de música (no sólo equipo reproductor de música sino templo cultural histórico y musical de las comunidades afrocaribeñas del caribe). A pesar de que yo conocía las ciudades del Caribe colombiano, que había visitado más como turista que como residente y mucho menos como antropólogo, nunca había escuchado sonar ni visto en vivo a un picó. El primer objeto de mi búsqueda fue, entonces, el de encontrar ese fenómeno musical, esas fiestas y esos picós que los académicos del tema describían con tanto entusiasmo.

Del *soukus* al *dansal* (Desde África hasta Cartagena)

En esencia lo que se empezó a abrir a mis ojos fue una historia oculta que la crítica literaria india Gayatri Spivak, y otros investigadores de la academia india, llamaría la invisibilidad de la voz de los subalternos (1988). Desde mi profesión siempre he creído que todos y todas, como condición humana, más allá de nuestra lengua, nuestro tiempo en la historia, nuestras capacidades técnicas y tecnológicas, sentimos una natural propensión a la creatividad artística, pictórica, lingüística y musical. Las sociedades históricamente se han relacionado entre sí a través de medios económicos y políticos pero a su vez han compartido y se han diferenciado a través de sus expresiones artísticas. Como lo ha mencionado el sociólogo francés Pierre Bourdieu, dichos medios y expresiones son categorizados y jerarquizados al interior y al exterior de las colectividades al punto en que, en una sociedad de transacciones capitalistas, pueden llegar a constituirse como “capitales” culturales o políticos o técnicos, etc., que ayudan o restringen la libertad y el rol dentro de cada individuo dentro de la sociedad

(Bourdieu, 1979) No me resulta difícil imaginarme en la Colombia antigua, prehispánica, al igual que en la Colombia nueva, latinoamericana, una reunión de culturas y bailes típicos como expresiones de la diversidad de los pueblos en los mercados y en las costas. Dichas manifestaciones artísticas están intrínsecamente relacionadas con los avances tecnológicos y son a su vez expresiones del carácter y el avance del conocimiento de una sociedad particular. Mi trabajo en el Museo del Oro de Bogotá me ha permitido observar cómo los artistas de la Colombia antigua se esforzaban para perfeccionar sus obras y guardaban celosamente los secretos de su técnica como eje de su poder (poder hacer). El arte, más allá de ser un simple impulso estético humano, carga en su interior un medio de interacción social que funde conocimientos e historias propias en comparación con los conocimientos y las historias de otros.² Así entonces, han quedado sellados a través de los tiempos formas y estilos exclusivos y particulares de culturas exclusivas y particulares que encontraron en códigos estéticos propios un lugar para mostrarse y encontrarse a sí mismos; un lugar para su cultura y la Historia de sus pueblos. Podemos reconocer los rostros perfilados de los faraones egipcios, incluso aquellos que con su piel oscura nos cuentan su origen racial; podemos escuchar el sonido suave del Koto siendo tocado por una joven y viajar al Japón de la era Heian; podemos leer poesía en infinidad de idiomas y viajar con el poeta en el tiempo y el espacio, pero también al interior de su pueblo; podemos escuchar el llamado fuerte de un tambor de cuero y viajar directamente al centro de África. Cada manifestación artística está intrínsecamente relacionada a una cultura y a un pueblo en particular, pero a la vez se articula en un inmensa red de reconocimiento y desconocimiento en medio de la cual cada uno encuentra sus propias formas y códigos, y

² “En la lucha y para las necesidades de la lucha funcionan unos principios de división inseparablemente lógicos y sociológicos que, al producir unos conceptos, producen unos grupos, los mismos grupos que los producen y los grupos contra los cuales se producen. La apuesta de la luchas a propósito del sentido del mundo social es el poder sobre los esquemas clasificadores y sobre los sistemas de enclasmientos que se encuentran en la base de las representaciones.” (Bourdieu, 1979; Clases y enclasmientos, P. 490).

observa las formas y códigos de los demás. Así, observar el arte de un pueblo significaría la misma aceptación de la cultura particular de ese pueblo; a su vez, la negación del arte también implica la negación de los códigos culturales particulares de un pueblo. En otras palabras, implica ensordecerse ante la voz de quién pasa a ser subalterno o no escuchado (Spivak, 1988, Comaroff y Comaroff, 1992).

A partir de las revoluciones industriales y tecnológicas del S.XIX, dicho carácter siempre innovador de las expresiones artísticas de la humanidad tomo una dimensión sin precedentes (Hebidge, 1987). En primer lugar, permitió que muchas de estas manifestaciones locales viajaran alrededor del mundo y se conocieran en lugares distantes conectando culturas antes desconocidas. No sólo Deborah Pacini, en su círculo de amantes de las músicas del mundo en Miami, se deleitaba escuchando sonidos muy distantes de los sonidos de su familia y antes desconocidos para ella. También los músicos locales del mundo, de barrios marginales y ciudades pequeñas, de las islas y de los distritos obreros e industriales, etc., empezaron a tener acceso a otros sonidos y músicas y a nuevos medios para dejar registro de sus producciones.. Al haber acceso a tanta diversidad cultural y artística el motor de la producción se aceleró y el contacto produjo una masificación de las producciones culturales y artísticas entre las cuales la música obtuvo un lugar preponderante (Hebidge, 1987, Pacini, 1993).

En segundo lugar, la electrónica y los inventos e innovaciones derivadas de ella como la radio, las vitrolas y la grabación musical, la fotografía, el cine, la evolución de los medios de transporte (trenes, grandes barcos a vapor, aeropuertos y aviones), los instrumentos de metal, etc., potenciaron (además de un reconocimiento y auto-reconocimiento de las culturas alrededor del mundo) la (re)producción local de artes con nuevas, más eficientes y sofisticadas tecnologías, además de contar con medios para la grabación y la difusión del arte. A su vez forzaron a muchos innovadores a producir “éxitos” radiales para poder acceder a los escuchas

desvirtuando en muchos casos la calidad musical en pro del beneficio económico. Ya en el S.XX, con la apertura de nuevos mercados musicales y casas disqueras, muchos estilos musicales sufrieron por la llegada de la electrónica y entraron en decadencia, mutaron hacia músicas más comerciales o simplemente se centraron en sus localidades para ser autónomos más allá del mercado y continuar su vínculo estético, histórico y popular (Bourdieu, 1979, Hebdige, 1987); décadas después, entre estas músicas populares y locales, aparecen en Cartagena la *terapia africana* y la *champeta*. Las nuevas tecnologías ampliaron también el repertorio musical. La posibilidad de generar nuevos sonidos junto a nuevas generaciones de escuchas (Small, 1999) generaron infinidad de nuevos géneros musicales, la mayoría hijos de las fusiones de distintas músicas locales y músicas comercializadas. Muchos evidentemente distintivos otros mayoritariamente copias con afanes económicos. Junto a los viajes de las nuevas grabaciones musicales en el Caribe, los afroamericanos en particular encontraron redes antaño silenciadas o negadas en los viajes de los barcos y las músicas que llegaban de alrededor del mundo. Para la mitad de S.XX se escuchaban, y con cada vez más fuerza y volumen, dichas músicas y sonidos como puentes históricos y culturales más allá de que fueron negados y silenciados por los gobiernos coloniales y republicanos en los siglos VII, VIII y XIX (Larkin, 1998, Hebdige, 1987).

Si quisiéramos hablar de la historia de la música de América del siglo XX habría que mencionar entre los actores principales al *Blues*, antecesor del *Jazz* y del *Rock and Roll* (posteriormente del *Pop*, del *Funk* y de todas las manifestaciones del *Rock*) (Larkin, 1998, Hebdige, 1987) y detrás de ellos las miles de formas que no han sido éxitos económicos ni radiales pero que han sobrevivido por ser pilares culturales e históricos de las comunidades que las producen. Siempre me he imaginado al *Blues* como un negro viejo de barba canosa, sentado a la entrada de una casa de campo “americana”, en cuyas manos baila un banjo o una

armónica. Y esa es justamente la posibilidad que se abrió con la diversificación musical en el S. XX. Cayeron en las manos de pueblos marginados los instrumentos necesarios para (re)producir su cultura. También se abrieron las redes en las que debían instalarse para hacer parte de las músicas escuchadas en la radio a nivel nacional y accedieron a grabaciones que viajaban a nivel internacional. Es bien probable que durante la historia de los pueblos afros de Norteamérica, sólo hasta finales de S.XIX, quienes antes estaban rotundamente forzados al trabajo y para quienes estaba negada la música, la fiesta y el baile (por el pánico que generaba el desconocimiento de los ritmos convulsionados de los tambores, las letras y el erotismo de los bailes en los terratenientes blancos) (Troulliot, 1995) se vieran en la posibilidad de acceder a instrumentos de metal y la posibilidad de producción y grabación de sus propias músicas (Hebidge, 1987). Sin embargo un punto es claro, la historia de los encuentros sociales y culturales no ha sido siempre simbiótica, de hecho para la mayoría de la población mundial la historia de su pueblo ha sido una lucha por la defensa de sus propias formas y códigos (Comaroff y Comaroff, 1992). Dicha es la historia de los pueblos judíos, árabes, polinesios, africanos y amerindios; igual es la historia de todos los pueblos colonizados en Asia, América, África, Oceanía y Europa; los pueblos y voces subalternas (Spivak, 1988). Una constante en dicha defensa es que los pueblos subalternos, a falta de medios aceptados o institucionales (Historias escritas, leyes, archivos o museos) o de la aceptación por parte de mercados para la exposición sus productos culturales, han recurrido a formas intangibles, presenciales, orales, para perpetuar su puntos de vista, sus códigos y sus historias (Comaroff y Comaroff, 1992, Spivak, 1988); también han sido constantes los ataques, directos (Inquisición, KKK, genocidios sistemáticos) e indirectos (Tratados de autoridades políticas y leyes de propiedad, Academias de Arte, Derechos del Hombre y valores ideales, eugenesia, mercados, impuestos etc.), contra estas manifestaciones (Bourdieu, 1979).

Así entonces, con la abolición de la esclavitud en toda América, la situación de marginalidad política y económica de los pueblos afrodescendientes no cambió, quizás se abrió la posibilidad de la manifestación de sus propias formas artísticas y religiosas en espacios públicos, pero no sin la oposición y la denigración de los gobiernos y los grupos “blancos”. En el S. XX, dos invariables se hicieron presentes en el nacimiento del *Blues* y otros géneros musicales afroamericanos: para los pueblos negros de América, la historia de su cultura empezaba en África y la forma que había permitido mantener el mensaje durante los largos siglos silenciosos de esclavitud había sido el arte; particularmente la música en el cuerpo mismo del tambor (Hebidge, 1987. Cooper, 2004. Wade, 1997a. Sanz, 2010). Esto se revivía en cada pueblo y ciudad a través de las miles de fiestas clandestinas a ritmo del calor del golpe del cuero que, con la aparición de la electrónica y los nuevos medios y mercados musicales, retumbaban más fuerte que nunca durante los años 1940s y 50s en vitrolas o parlantes artesanales, o un picó, en un sonido sintetizado que había sido rechazado por las industrias musicales de Europa o Norteamérica pero que revivía en la barriadas populares de las ciudades afrocaribeñas como Cartagena.

Para este momento se hizo evidente la apropiación de las músicas producidas en África por parte de los pueblos afrodesendientes en toda América, principalmente en Norteamérica y el Caribe (Hebidge, 1987). Esto sucedía impulsado por la aceptación de algunos de estos sonidos por parte de disqueras y grupos urbanos no afrodescendientes que en América y Europa hicieron populares y exitosos a muchos músicos negros y a sus músicas. Algunas músicas afrocaribeñas hicieron negocio y las disqueras se apropiaron y proyectaron fenómenos como el *jaz*, el *blues*, el *rocksteady* entre otros (Hebidge, 1987). Mientras estos sonidos mezclados hacían camino en el mercado musical, otras músicas eran desechadas por la radio y el mercado, y llegaban a las manos de los melómanos hijos de afrodescendientes que con

pocos recursos y sin afanes económicos centrados en la música las hacían sonar en reuniones y carnavales populares (Pacini, 1993). Para la segunda mitad del S.XX, empezaron a sonar en los nuevos equipos de las barriadas cartageneras ritmos principalmente de África Occidental, surafricanos, congoleseos o nigerianos como el *soukus*, *mbaqagna*, *lingala*, *makossa*, entre otros. A su vez, se hicieron presentes las interpretaciones, adaptaciones-apropiaciones, o versiones de dichas músicas hechas en las islas y ciudades de América. Para los años 50s, 60s y 70s, los instrumentos electrónicos, los grupos de metales y los bares y radios, permitieron el nacimiento de infinidad de géneros que encontraban como origen el tambor y África, pero que le hablaban en particular a cada comunidad desde su realidad local, casi siempre, subalterna (Mosquera y Provanzal, 2000). Hebidge, 1987). Sin dudas, islas como Jamaica, Cuba y Puerto Rico se convirtieron en centros de producción musical, la primera de cultura afrodesendiente y de cultura mestiza “latina” las otras dos. De ellas se extrajeron ritmos fundacionales de la música popular americana del siglo XX como el *son* o la *rumba* cubana, y el *ska* o el *rock-steady* jamaicano (Hebidge, 1987. Moskowitz, 2006). A partir de dichas bases, que resultaron como fusiones de músicas africanas con la particularidad local, la posibilidad tecnológica de cada grupo en América y la fuerte influencia de ritmos exitosos y comerciables, resultaron en el mercado en los años 60’, 70’s y 80’s, ritmos mundialmente conocidos como la *Salsa*, el *merengue*, el *calypso*, el *reggae*, el *soca*, el *hip-hop*, y más actualmente, finales de S. XX y S. XXI, la *bachata*, el *reggaetón*, el *dance-ball* y la *champeta*.

En Suramérica, los pueblos afrocaribeños se asentaron principalmente en las costas tanto del Caribe como las costas del Pacífico en Colombia y Ecuador, y en la costa atlántica en todo el Brasil (Wade, 1997a y 1997b). Durante los siglos XVI, XVII y XVIII en Colombia, Cartagena se convirtió en uno de los puertos de mayor tránsito y comercio de pueblos esclavizados provenientes de África de allí que se haya convertido en una de las ciudades de

Suramérica y del país con mayor densidad de población negra (Wade, 2000. Sanz, 2011). Como una particularidad no muy grata, en las calles de la Cartagena (como en las de muchas ciudades del Caribe) aún se puede percibir la historia colonial y de marginalización a la que se vieron (y se ven) expuestos los descendientes de esclavizados africanos. La ciudad la compone un litoral de islas artificialmente conectado con la bahía continental: en las islas, uno de tantos “paraísos del Caribe”, viven desde tiempos coloniales, las autoridades blancas descendientes de criollos o europeos que representan, tanto en sus códigos como en sus tradicionales ropas impecablemente blancas, su lógica de la ciudad alejada de la realidad de la población continental mayoritariamente negra. Al salir de las islas y como una paradoja histórica, en el punto divisorio de la ciudad se encuentra una estatua en bronce oscuro de una indígena ideal a los ojos de un conquistador, casi dorada, desnuda y con nombre en español: la india Catalina. Viva imagen de la indiferencia y el desconocimiento que tienen dichas élites del resto de la población. A partir de la estatua, la ciudad muestra su verdadera cara, una cara en constante cambio donde la mayoría de los rostros son de tez negra y en donde parece sonar en cada esquina la música de *champeta*.



Foto 1: Picó “El Conde” en los años 70's en Cartagena (Foto Blog Fukafra)

Al igual que los demás afrocaribeños, los pobladores de Cartagena vieron llegar en los barcos los instrumentos, las vitrolas y los discos desechados de otros puertos en Europa o Norteamérica; allí se encontraban joyas de la música africana y los medios tanto de reproducción como de producción de dicha música (Contreras, 2002 y 2008). Los primeros picós (sistemas de reproducción musical ambulantes) eran sencillos equipos de reproducción donde se reunían las comunidades de los barrios y pueblos como San Basilio de Palenque a escuchar la música popular de metales por los años 40s. Junto a los picós estaban los niños, la comida, las fiestas y por supuesto los bailes que se animaban con músicas extranjeras populares cuando sonaba la vitrola. Los picós hicieron fama en Cartagena y en otras ciudades como Santa Marta y Barranquilla, coleccionando música que llegaba en los barcos e incluso haciendo viajes a Europa donde las tiendas desechaban a precios bajos la música que resultaba ser oro e historia en las calles empolvadas del Caribe (Contreras, 2008). Los picós colombianos son un símil de los Sound Systems de todo el Caribe, y comparten la idea de ser máquinas de música donde se escucha buena música y se escucha a un volumen fuerte (Hebidge, 1987). Desde las décadas de los 40s y 50s, cada 'picotero' hacía exclusivas sus fiestas al tener música exclusiva que reproducir en su picó. Al igual que los juglares, los picós se convirtieron en discotecas ambulantes que se hacían sonar en fiestas populares, fiestas de barrio como verbenas o fiestas organizadas como casetas o carnavales y que masificaban la música y la cultura popular afrocaribeña. En los años 1970s en Cartagena se conocían como fiestas de *Terapia* a las verbenas ambientadas con la música africana que llegaba en los barcos; a dicha música se la empezó a conocer como música de *terapia*, o *terapia africana*.

Décadas de bailes, fiestas y nuevas músicas generaron el fenómeno de las fiestas de picó (Contreras, 2008). Pero como lo he mencionado, la cultura y su dinamismo generan constantemente nuevas formas artísticas y culturales. Durante los años 80s y 90s, tanto en

Colombia como en toda América, los picós se convirtieron en espacios de creación musical y los picoteros o DJs, tanto como los músicos locales encontraron en el picó la plataforma perfecta para mostrarse a su gente. En Cartagena nació la *terapia africana* más conocida en el resto de Colombia como *champeta*, símil a otros géneros musicales afrocaribeños que reúnen tanto la historia y la raíz africana, como la localidad y la cultura popular en su máxima expresión (Contreras, 2002 y 2008. Bohorquéz, 2003).

Durante las décadas de los 80s, 90s y las primeras del S. XXI, la *champeta* se consolidó como un género musical popular, particular de Cartagena y que suena fuerte a través de picós. En las fiestas se reúnen cada fin de semana las poblaciones afrodescendientes subalternas en Cartagena, o históricamente marginadas, pluriétnicas en otras ciudades del Caribe colombiano, a bailar y a encontrarse con su identidad y la identidad de sus comunidades más allá de los complejos de la realidad social (Sanz, 2011). Es importante enfatizar en que para los años 90s y principios de los 2000, aunque algunas disqueras habían buscado comercializar la *champeta* en espacios y radios nacionales afuera de Cartagena, las fiestas y la producción de *champeta* no representaba una real fuente de riqueza para sus productores, y en la mayoría de los casos ni siquiera una fuente de trabajo. La mayoría de los productores, organizadores de fiestas y verbenas, cantantes, picoteros y hasta vendedores de discos ‘piratas’ de *champeta*, se vinculaban al gremio ‘champetudo’ sabiendo que quizás podía ser más el dinero invertido en arreglar un picó o producir una canción que las ganancias obtenidas por la comercialización de la música. En palabras de Charles King, un famoso cantante de *champeta* de la actualidad, para el año 2009 “Hacer esto era por puro amor. Nadie se hacía rico con la *champeta*” y quizás algunos reafirmaban su marginalidad con la música, la letra y el baile que no era ‘bien visto’ por las élites blancas. Sin embargo, en la actualidad y bajo el nombre de *champeta urbana*, algunos jóvenes músicos de Cartagena, hijos de músicos de *champeta* y picoteros han salido de la

marginalidad económica, se han saltado la subalternidad de su discurso y su música ha roto las barreras de la localidad del picó. No sólo por su singularidad y sofisticación, sino por su afán y facilidad para hacer parte del fenómeno de las músicas urbanas que de la mano del *hip-hop* y de las nuevas disqueras, la informática y la digitalización, se han asentado como un producto comercial de consumo masivo y generador de grandes cantidades de ganancias.

Al igual que con géneros como el *reggae* o el *son* cubano, la *champeta* se ha diversificado conforme nuevas generaciones y nuevas poblaciones han participado de la fiesta de picó. Cuando llegué a Cartagena, por primera vez me encontré con el *dansal* un género musical que sonaba en picós, hijo de la *champeta*, pero en el que yo empecé a ver el primer paso hacia la transformación cultural y la innovación de la cual la *champeta* no podía ser la excepción. En efecto, el transito desde las primeras músicas de origen africano que sonaron en los picós de los años 70s en Cartagena hasta el *dansal* del S. XXI, es un viaje a través de generaciones de versiones y diversificaciones musicales, de manifestaciones culturales, de ensayos y errores, y de un pueblo hablándose a sí mismo, buscando reafirmación, aceptación, fuentes de riqueza y prestigio, y hablándole a quien quiera escuchar desde la *terapia africana*, la *salsa afroantillana*, la *champeta*, la *champeta criolla* o *champeta en español*, la *champeta urbana* hasta el *dansal* ¿Pero qué nueva puerta se abre con el *dansal* para la *champeta*?

Para el 2001, en Colombia la *champeta* apareció como un boom musical producto de la incursión de las grandes casas disqueras del país y de lo contagioso del ritmo y el baile para un pueblo tan festivo como el latino-caribeño (Abril y Soto, 2008). Dicho boom mediático duró muy poco tiempo, en parte por el rechazo de algunas comunidades del interior del país y entre las élites costeñas, y en parte por la falta de comunicación entre los negocios de las grandes disqueras y la informalidad de la producción local de *champeta* en la costa. Una de las características de las músicas populares históricamente marginadas es que han mantenido sus

propios medios de difusión y comercialización más allá de los mercados formales de las disqueras (Abril y Soto, 2008). Uno de estos medios es la fiesta de picó (Contreras, 2008). Ante el boom de la cultura popular y la participación en masa del sistema económico de estas poblaciones antes inexistentes en el mercado musical, algunas disqueras intentaron apropiarse del negocio. Codiscos, una disquera colombiana con sede en Medellín, lanzó el álbum compilatorio de éxitos “La champeta se tomó Colombia” en el 2001 y logró sus dividendos (Abril y Soto, 2008), pero el experimento no se repitió. Los músicos y cantantes estaban tan inmersos en el sistema de producción de los picós que no seguían las normas de exclusividad de las *majors* disqueras (Sanz, 2011). Para los músicos el problema era hacer música pues, como he mencionado, aún el dinero no se mostraba como una consecuencia de la música (nadie se volvía rico haciendo *champeta*), pero para las disqueras el problema era cómo hacer dinero (quizás dejando de escuchar la música). Esta incongruencia de objetivos terminó con un abandono de las disqueras a la *champeta*, pero lejos estuvo de ser un obstáculo para la continuidad de la producción musical.

El *dansal* empezó a surgir en los primeros años de los 2000, pero tuvo su difusión entre diversos grupos juveniles de Cartagena durante el inicio de la década del 2010 en nombre del *Passa Passa Sound System*. DJ Dever, el joven innovador detrás del picó Passa Passa, hizo la conjunción entre la *champeta* que escuchaba en su infancia y adolescencia junto a sus padres, y otros ritmos y géneros musicales del Caribe anglosajón. Algunos músicos nativos de la isla de San Andrés en Colombia, más cercanos a la cultura anglosajona del Caribe, llegaron a Cartagena junto con sus músicas (principalmente el *dance-ball* jamaicano que tuvo una explosión en Jamaica y en todo el Caribe afroantillano en los 90s y 2000 con la aparición de figuras como Yellowman o Shaggy) (Cooper, 2006, Locilento, 2002). En Jamaica la música de Sound System se había abierto un espacio dentro del mercado musical de la radio y algunos

artistas, al igual que lo habían hecho músicos de *reggae* y *ska*, habían logrado salir de la marginalidad con sus canciones (Cooper, 2004). La fusión en Cartagena de la *champeta* y la tradición colombiana, junto al *dance-hall* y los ideales y posibilidades de las nuevas generaciones crean el *dansal*. Originalmente es un fenómeno musical cartagenero que fusiona ritmos de la *champeta* tanto *africana* como *criolla*, con ritmos jamaíquinos y americanos como el *dance-hall* el *hip-hop* y el *reggae*, pero entre los pliegues también se puede ver la cadena histórica de los pueblos afrocaribeños así como una nueva posibilidad de empoderamiento y de salida de la subalternidad no sólo cultural y artística sino económica y políticamente.

El *dansal* abrió, finalmente, la puerta de salida de la pobreza y la subalternidad a muchos de los músicos de los barrios marginales de Cartagena. Con la aparición de nuevos mercados y códigos musicales y estéticos, la transformación de la *champeta* criolla a la *champeta* urbana significó una transformación a su vez de las formas de hacer música en Cartagena y del rol de los artistas dentro de la comunidad. Ahora con voz, lejos de la subalternidad, se evidencian rasgos de comunicación entre lo tradicional de la *champeta* y lo innovador del *dansal*, pero también se entrevén los hilos del mercado y de las reafirmaciones de los valores ideales, de lo marginal y de lo central, y del éxito por fuera del barrio negro.

Objetivos

Delineado lo anterior, me planteo como objetivo central de esta tesis analizar las características del *dansal* como música que proviene de una tradición reciente entre los sectores populares afrodescendientes y que se constituye como un factor identificador entre las nuevas generaciones de esta población. Para conseguir dicho objetivo me propondré como objetivos secundarios exponer la historia del *dansal* desde sus inicios en Cartagena como producto de la *champeta*, de las fiestas de picó y de la congruencia de diferentes grupos sociales y ritmos

musicales en la ciudad; comparar la producción musical del *dansal* con otros ritmos musicales del Caribe principalmente los que le dieron origen, la *champeta* y el *dance-hall*; y observar cómo el *dansal* reafirma la identidad afrocaribeña de sus intérpretes y escuchas a la vez que representa una oportunidad de crecimiento económico y social para sus productores y artistas en contraste con la tradición subalterna de la *champeta*.

Haciendo etnografía (Marco teórico)

La investigación se realizó a partir de un trabajo de campo en Santa Marta y Cartagena desde Abril hasta junio del 2010, con visitas en Julio de 2010 y más recientemente en Junio de 2015 y Noviembre de 2016. También tuve encuentros con DJ Dever y los artistas del Passa Passa en Bogotá en Noviembre de 2010 y Mayo de 2011. De igual forma durante toda la duración del proyecto, y siguiendo los preceptos de la etnografía multilocal de George Marcus (2011), he estado al tanto de la actividad del picó Passa Passa y de la producción musical del *dansal* en Cartagena y San Andrés a través de redes sociales como Youtube y Facebook; ellas representan sin lugar a dudas el principal canal de comunicación entre los artistas y productores, y sus seguidores. El principal material de observación lo compone el grueso etnográfico del trabajo de campo y el compilado de algo más de 50 entrevistas que el grupo de investigación en las tres ciudades recolectó durante el tiempo de la etnografía, las grabaciones en video y fotografía así como decenas de compilados musicales y volúmenes de *champeta* y *dansal*, además de las charlas entre los miembros del grupo en los varios encuentros que tuvimos durante y después del tiempo en campo en cada una de las ciudades del Caribe y en Bogotá.



Foto 2: Picó P-4 en Santa Marta. Fiestas del barrio "El Pando", 2010.

En cuanto al marco teórico he tomado tanto investigaciones antropológicas como históricas y estéticas sobre las músicas del caribe como base comparativa y referencial. Uno de los primeros textos escritos sobre la música de picós en la Costa colombiana es el de los viajes de Deborah Pacini a las costas del Caribe colombiano junto a las músicas que entre sus amigos hacían parte del amplio repertorio del “World Music” pero que en las calles de los barrios pobres de Cartagena era bailada por masas de afrodescendientes que se encontraban a través de los ritmos y las fiestas en un lugar en común con la generaciones de sus ancestros: el picó (Pacini Hernandez, Deborah. “The picó phenomenon in Cartagena, Colombia” en *revista América Negra* No. 6. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993). A partir del estudio de Pacini, el picó se convirtió uno de nuestros principales objetos de estudio. Además nos

encontramos con una serie de académicos que investigan estas músicas desde la perspectiva sociocultural, haciendo trazos entre las lógicas del bailes, los picós, y los sonidos con las historias y las identidades de los pueblos afro. En diferentes textos (1997a, 1997b, 2009), Peter Wade enfoca sus estudios en las relaciones entre la música, los tambores y la identidad de los pueblos afrodescendientes en América, particularmente en Colombia. A su vez, autores como Luis Martínez (2003), Luis Muñoz (2002), Jorge Giraldo (2007, 2014), Nicolás Contreras (2002 y 2008), Leonardo Bohorquez (2000) y Michael Birembaum (2005), aportan diferentes perspectivas que han ampliado el conocimiento y la dimensión del fenómeno; particularmente de la música de *champeta* y su relación con la población subalterna de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla (además de las regiones aledañas a las grandes ciudades) y con el rechazo por parte algunos sectores de las ciudades. Siguiendo dichas investigaciones encontramos los lazos entre la fiesta y el baile con la historia de las comunidades ‘champetudas’. Una idea en común aparece entre los distintos autores, la *champeta* y el picó son pilares de la identidad afrocaribeña en Colombia, pues transitan a través de la historia de los pueblos forzados a dejar sus tierras, sus idiomas y sus costumbres, para llegar a tierras ajenas gobernadas por comunidades antipáticas de sus costumbres.

Siguiendo el uso de la palabra ‘subalterno’ por parte de la crítica literaria india Gayatri Spivak, entiendo a las poblaciones afrocaribeñas como marginales o ‘subalternos’ de unas historias y unas culturas dominantes que han sido sordas consiente e inconscientemente hacia las comunidades afrodescendientes. Spivak parte del término ‘subalterno’ acuñado por Gramsci para definir aquellos grupos de ‘proletarios’ carentes de agencia plena de clase, o del ideal de dicha agencia, de participación en la toma de decisiones políticas y que históricamente han sido silenciados por mecanismos e instituciones tan ambiguos como la propia investigación antropológica (y de la que este estudio no puede rehuir) (Spivak, 1988). Sin

embargo, la validez del término ‘subalterno’ en relación al concepto de lo ‘marginal’ es que abarca un sin número de variables y diversidades sociales que hacen muy dinámica su interpretación y su uso. También las investigaciones de los antropólogos Jean y Jonh Commarof me han servido de referente a la hora de hablar de las Historias de estas comunidades subalternas o marginales y de los mecanismos que han desarrollado para perpetuar sus lógicas sociales. Al igual que los Commarof, me alejo de la argumentación de Spivak donde finalmente “El subalterno no puede hablar”³, pues durante este estudio entiendo el uso de la palabra o la capacidad de habla, más allá de la lingüística o la gramática o la participación de un debate político, sin deslegitimarlas, donde el cuerpo y el baile toman un rol fundamental, pero sobretodo donde el diálogo se da al interior de las propias comunidades de subalternos y siempre en relación al centro de poder, más allá de su probada inconciencia de hacer parte del diálogo (Commarof y Commarof, 2012).

El *dansal* no es *champeta*, y sobre este género musical no existe literatura previa. Sin embargo, como todos los ritmos afrocaribeños, ha nacido de otras músicas que se han mantenido activas en las comunidades de descendientes de esclavizados africanos por todo el Caribe y que han sido ampliamente estudiadas desde diferentes ópticas. Académicas de la música del Caribe como Carolyn Cooper (2004) y Donna Hope (2006), han dedicado sus estudios a rescatar la importancia del *dancehall* para la cultura popular jamaicana, además de leer sus códigos y formas más allá de las interpretaciones eurocéntricas, occidentales, que marginalizan la música y la fiesta desprestigiándola por la naturaleza del baile hipersexual o la vestimenta de los asistentes donde parecen reforzarse códigos machistas y nocivos para el bien de la sociedad. Por el contrario en palabras de Donna Hope: “(...) *dancehall dis/place operates as a*

³ Spivak, Gayatri (1988) *¿Puede hablar el subalterno?* Revista colombiana de Antropología Vol. 39. P: 362.

*site of revolution and transformation, effectively creating its own symbols and ideologies and negating, shifting, removing and replacing those functioning in the traditional sociopolitical spaces*⁴ .

Para encontrar los puentes entre el *dansal* de Cartagena con el *dancehall* jamaicano, he recurrido al estudio de las diásporas musicales en el caribe y hacia fuera del caribe que han hecho investigadores como Dick Hebidge (1987), así como la vasta discografía y enciclopedia que David Moskowitz (2006) ha hecho sobre las músicas afrocaribeñas y afroantillanas. Uno de los conceptos fundamentales que relaciona y crea la interacción entre las músicas del Caribe y los pueblos afrodescendientes es el de la *versión*, que utiliza Hebidge para viajar entre ritmos y generaciones de músicos. En una espiral histórica que funciona como dialogo intergeneracional y que escapa al silenciamiento del subalterno, los músicos en Cartagena, Jamaica y en todo el Caribe, sistemáticamente, han usado los ritmos, las melodías, las armonías y las letras de las canciones grabadas por sus ancestros para producir sus propias canciones, *versiones*, que discuten tanto con la tradición como con las circunstancias de cada músico.⁵

Así entonces, para entender esta relación entre la música que se reproduce y la música que se vive, uso el concepto de *musicar*⁶ que acuña Christopher Small (1999), para describir el

⁴ Hope, Donna (2006) *Inna Dancehall: popular culture and the politics of identity in Jamaica*. University of the West Indies Press. Capítulo 2, P. 25.

⁵ "Versioning" is at the heart not only of reggae but of all Afro-American and Caribbean musics: jazz, blues, rap, r&b, reggae, calypso, soca, salsa, Afro-Cuban and so on. (...) That's the beauty of quotation. The original version takes on a new life and a new meaning in a fresh context. Just like a rhythm or a melody which is brought in from another source in a record or in the live performance of a piece of music. (...) It's an invocation of someone else's voice to help you say what you want to say. In order to e-voke you have to be able to in-voke. (...) And every time the other voice is borrowed in this way, it is turned away slightly from what it was the original author or singer or musician thought they were saying, singing, playing." Hebidge, Dick (1987) *Cut n' mix: Culture, identity and the Caribbean Music*. Routledge. Pre-mix. P: xiii – xvii.

⁶ "Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los 'roadies' que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos; y ellas; también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical." (Small, 1999. P. 5)

fenómeno musical en doble vía, en constante diálogo entre el productor y el receptor musical. A grandes rasgos, no se puede entender ningún fenómeno musical sin entender la relación vital que tiene con quienes interpretan cada sonido (no sólo como intérpretes musicales, sino como actores del evento musical, bailarines, escuchas que afirman o reniegan de las canciones):

“La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Sólo entendiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Pero, cualquiera que sea esa función, cierto es que, primero, tomar parte en actos musicales es central para nuestra humanidad misma, tan importante como tomar parte en actos del habla.”⁷

Particularmente, al igual que la antropóloga jamaicana y especialista del *dancehall* Donna Hope (2006), me intereso en las letras de algunas canciones que entregan de forma directa el mensaje cifrado del baile y la fiesta. Si bien es cierto que las referencias sexuales, machistas, violentas o románticas y repetitivas demuestran ser la mayoría, es justamente allí donde, al observar con detenimiento, aparece el mensaje de la cultura y la historia.

Viviendo el ser *champetudo*

Dentro de este marco se desarrolló el trabajo de campo en la Costa Caribe. En un principio mi lugar de investigación fue la ciudad de Santa Marta, mis dos compañeros de campo: María Alejandra Sanz y Rafael De la Ossa se ubicaron en Cartagena y Barranquilla respectivamente. Durante el mes de abril de 2010 estuve en Santa Marta y junto a Jorge Giraldo, caminé por sus calles y busqué los picós y las fiestas populares de *champeta* que se hacían su lugar en la ciudad en medio de otros géneros musicales que retumbaban más fuerte en las calles como el *vallenato* o la *salsa*. Pero después de una esporádica visita a Cartagena y mi inolvidable primer encuentro con el *dansal*, decidí radicarme allí. Estuve en Cartagena desde mayo hasta finales de junio de 2010, volviendo en julio y octubre del mismo año. Durante el

⁷ Small, Christopher. 1999. “El musicar: un ritual en el espacio social”. En *Trans*, enero. P: 4.

trabajo de campo asistí a diferentes fiestas de picós, tanto de *champeta* como de *dansal* en diferentes barrios de la ciudad, principalmente de la Cartagena afrocaribeña, y pueblos aledaños como Pasacaballos. En las tres ciudades se compilaron entrevistas en profundidad con diversos actores del gremio musical alrededor de los picós: dueños de picó, músicos, DJs y productores, organizadores de fiestas, fanáticos de picós, bailarines, cantantes, autoridades, vendedores de CDs piratas, diseñadores de letreros y de ropa alegórica a las fiestas, gente del común, vendedores de ceviche en la playa, etc., todos relacionados con el fenómeno de la música y de la cultura popular de la *champeta* y el *dansal*.

Asistí a estudios de grabación, a encuentros de *chamquetudos* en el mercado de Bazurto, intenté hasta el cansancio y sin mucho éxito (como lo confirmaban las risas de mis compañeras de baile) el bailar adecuadamente pasos populares como el “choque” o la “hamaquita”. El vivir en un barrio cercano al mercado y de mayoría negra (El Prado), facilitó mi inmersión dentro de éste fenómeno (Geertz, 1973), sufrí los cortes de luz en las noches de calor donde el único amigo del sueño es un abanico eléctrico casi remendado, jugué dominó, recordé viejas glorias del fútbol y el baseball, me corte el pelo junto a otros vecinos a la sombra de un acacio rojo y tuve que treparme al transporte público por la puerta de atrás, pagando solamente mil pesos como alguien de barrio a pesar de que la tarifa en buses repletos de niños y adultos cansados de un domingo en la playa es para alguien blanco como yo de dos mil; compré bolsas de agua para el calor y caminé tarareando algún éxito de *champeta* mientras saludaba a alguna vecina. Quise sentirme *chamquetudo* más allá de ser evidentemente “cachaco” (o del frío de Bogotá). Para mi sorpresa, el amor por la música y el baile que tuvimos todos los investigadores fueron el mejor engranaje y la gente nos recibió con sus brazos abiertos y nos hizo enamorarnos de su cultura.

Como complemento a la investigación, también recibí visitas en Bogotá de algunos artistas de *dansal* de Cartagena en los años 2010 y 2011; así como posteriores visitas mías a Cartagena en los años 2014 y 2016. Además he recopilado y escuchado, bailado y vuelto a escuchar, la discografía completa de picós como el Passa Pasaa Sound System (13 discos grabados, Volúmenes, y más de 50 sencillos desde el año 2008 hasta el 2016) y de artistas como Lil Silvio y el Vega o Kevin Florez y Mostaman, buscando en las letras y en los ritmos las características que hicieron del *dansal* el objeto de estudio de mi investigación.

El análisis, en primer lugar, estuvo ligado al trabajo en grupo para el informe final de la investigación con la Fundación Getulio Vargas alrededor de las músicas populares, la *champeta* y su circulación en mercados informales. Sin embargo, mi perspectiva para la escritura final estaba centrada en el *dansal*. No sólo durante el trabajo de campo sino durante el tiempo de análisis y escritura pude notar el constante dinamismo de la vida social y de fenómenos tan persistentes como la música, por lo que mi enfoque en el *dansal* como otro punto de transición se hizo más claro. Me llamó poderosamente la atención en el transcurso de los años cómo la *champeta* pasó de ser un fenómeno local, popular y pobre, a ser aceptado a nivel nacional y a producir, como otras músicas urbanas, grandes cantidades de dinero, y cómo sus artistas pasaban de ser subalternos *champetudos* a figuras de reconocimiento internacional. Así entonces, recopilé el material intentando cumplir con los objetivos propuestos y siempre pensando en este libro como una fotografía que lejos está de retratar la veracidad del dinamismo de la vida, pero que surge como un retrato de un momento específico visto a través de un lente en particular.

Contenidos de la monografía

Así entonces parto de una descripción del fenómeno en relación a la *champeta*: en el capítulo 1 sigo las narraciones de los primeros artistas de *dansal*, algunos viajeros de la isla de

San Andrés que trajeron en sus peregrinaciones a Cartagena músicas como el *dance-ball*. También observo la relación entre el picó de *dansal* y el picó de *champeta* como su lugar de origen, particularmente con el máximo exponente del género en Cartagena: DJ Dever y el Passa Passa Sound System.

En el capítulo 2 busco encontrar los principales motores para la producción musical tanto de *champeta* como de *dansal* y encuentro cómo ambos mecanismos de producción están íntimamente relacionados, pero a su vez encuentran diferentes nichos de acción. Uno de estos lugares son las letras de las canciones donde contrario a la idea generalizada en la que dichas músicas carecen de mensajes afuera de las onomatopeyas o las analogías sexuales, se manifiestan los ideales y objetivos que los artistas quieren comunicar directamente con sus escuchas y donde se encuentran códigos fundamentales para la reproducción musical y cultural de dichas comunidades (Hope, 2006). También observo la *versión* como motor de producción y diálogo intergeneracional.

En los capítulos 3 y 4 ahondo en una de las características que han diferenciado a las músicas afrocolombianas del siglo XXI con sus antecesores del Siglo XX: a diferencia de los músicos de *champeta* los artistas de *dansal* han encontrado en la música un lugar para abandonar la marginalidad y la subalternidad. Han sabido sacar provecho económico de sus producciones, sus letras parecen ser escuchadas al igual que sus mensajes, y su nueva capacidad de adquisición económica los han ubicado en un lugar diferente al de sus antepasados y en una relación diferente con los centros de producción artística oficial que parecen abrirles las puertas debido a su auge masivo.

En el capítulo 4 me enfoco particularmente en la *champeta urbana* y en el caso de Kevin Florez, “El rey de la *champeta urbana*” y claro ejemplo del constante diálogo que establece cada canción entre la tradición de sus ‘abuelos africanos’, a través de las islas y las costas, los cueros

y los tambores, la fiesta y el baile, y la vida de joven ciudadano del siglo XXI que empezó cantando *rap* y *hip-hop* en las calles de Cartagena. Junto a DJ Dever, Kevin Florez le dio un nuevo giro a la espiral de las versiones y las generaciones de los pueblos marginados de Cartagena, inventó la *champeta urbana*. Los nuevos músicos como él se enfrentan a una relación diferente con su entorno a la de sus padres, pero a través de los ritmos de ellos y de sus abuelos, de su capacidad de comercializarse, y el rédito que las disqueras y el mercado musical saca de sus producciones, se hacen un lugar y una historia en la realidad que ahora les toca.

1. EL ORIGEN DEL *DANSAL*

(Lil' Silvio)

*Whats'up all my nigger' Lil' Silvio en la casa
Desde los doce años en el Passa Passa
Muchos me conocen pues como 'el Pelado'
Andamos en el beat desde el Enredado
Aquí seguimo' humilde no importa la fama
Todo' los días me levanto con la misma gana
Pienso en el futuro pa' mi chamo Gypson
No crea que trabajamo' na'ma' pa' la pinta
Pero ahora andamos ya con par de tenis
La pata no es pa'la' putas se la doy a Jenny
No confío en los manes que siempre me fallan
Y si hago un lío aquí te hago bla, bla, bla bla...⁸*

Llegando a Cartagena

A tan solo unas horas de llegar a Cartagena y después de un viaje en moto-taxi⁹ a ritmo de *champeta* por las principales vías de la ciudad, mi compañera de campo (María Alejandra Sanz) que ya llevaba un mes en la ciudad, me invitó a asistir a una fiesta que ella llamaba “rumba sana” de *dansal*¹⁰. Era un sábado justo después del mediodía. Según lo que yo entendía y había escuchado, el *dansal* era un pequeño fenómeno musical que se estaba desarrollando en Cartagena por jóvenes de estratos bajos que hacían fusiones de *hip-hop* con *dancehall* jamaiquino (Sanz, 2011). Las diásporas musicales en el caribe son casi inconscientemente reconocidas por los pueblos latinos, y para mi el *dansal* hacía parte de un viaje musical que conectaba con todo el Caribe, la *champeta*, el *dancehall* jamaiquino, el *reggae*, el *reggaetón*, el *ska* británico, *two step*, la *salsa*

⁸ MostaMan, Lil' Silvio y Kevin Flores, *No me Hables*, Sencillo, 2015.

⁹ Los moto-taxis son el principal medio de transporte de los barrios populares en Cartagena, y en general en la Costa Caribe colombiana. En una moto, el piloto carga un casco y a veces un chaleco con neones y colores llamativos para prestar a sus acompañantes pasajeros que alquilan el puesto detrás de las espaldas del chofer.

¹⁰ Término onomatopéyico popular con el que se conoce en Colombia al género musical que intenta fusionar ritmos caribeños de diferentes orígenes como el *dancehall* de Jamaica y el *reggae* en español con la *champeta* colombiana: Por su pronunciación, el inglés *dancehall* suena a *dansal* en el español de Cartagena.

y el *soca*, etc., principalmente a través del baile, de las fiestas y el origen de sus intérpretes (Cooper, 2004; Hebidge, 1987; Hope, 2006). Yo lo veía, desde lejos, como un fenómeno incipiente que seguramente se sustentaba musicalmente gracias al reconocimiento de algunos músicos de San Andrés y el Caribe que pasaban por la ciudad (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Sanz, 2011). Me llamaba la atención que este fenómeno estuviera involucrado con las fiestas de picós que para mi eran exclusivamente de *champeta* o de música popular mucho menos sofisticada, menos urbana, más localizada en los barrios pobres de poblaciones mayoritariamente afrodescendientes. Olvidaba que la mayoría de estudios relacionados con músicas populares en el Caribe y en las costas de América Latina, relacionaban los géneros musicales como el *reggae*, el *ska*, el *mento* y el *dancehall*, el *soca*, con Sound Systems, picós, discotecas, DJs y fiestas callejeras (Contreras, 2008; Cooper, 2004; Cunin, 2003; Hebidge, 1987; Hope, 2006; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009, Pacini, 1993; Wade; 1997a y 1997b). En Cartagena, el fenómeno parecía estar bastante localizado y haber sido tomado directamente por la *champeta*, que en los 70s y 80s era llamada *terapia* o música *africana*; y que en 90s pasó a ser conocida como *champeta criolla* (Birembaum, 2005; Muñoz, 2002; ; Pacini, 1993). A partir de ese día comprendí que dentro de los muchos picós cartageneros, ocupan un lugar importante, no incipiente como yo lo entendía, los picós de *dansal*.

El calor era tremendo, y las primeras horas de la tarde parecían haber pasado sin la acción del tiempo. Casi toda la ciudad estaba de siesta, una tradición que se repite en todas las costas del Caribe, todos los días y más o menos por la misma hora. Acompañé a María Alejandra y después de media hora de recorrido a bordo de un bus desde el que se veía la tarde abrasadora, llegamos al lugar que nos habían indicado. Llegamos al barrio del evento, lejos de la Cartagena del mapa turístico. Esa que convierte en manchas sin nombre la mayoría del espacio habitado de la ciudad (habitado por comunidades en condiciones de marginalidad)

(Pacini, 1993; Salazar y Pérez, 2007; Sanz, 2011). El recorrido fue por la autopista central, la vía Pedro de Heredia, más allá de la estatua de la India Catalina y que sirve como referente geográfico, como marcador espacial a los habitantes de la ciudad entre la postal del turismo y la ciudad caótica, pobre y negra (Salazar y Pérez, 2007). Como me imaginaba, el evento no sucedería en un barrio de clase alta ni en el último piso de un edificio en el sector exclusivo de Bocagrande, sino en un barrio popular (Contreras, 2008; Hebidge, 1987; Moskowitz, 2006), En espacios análogos se habían gestado históricamente otros ritmos como el *reggae* o el *hip-hop* (Hebidge, 1987), que se me hacían más reconocibles pues algunas canciones sonaban en emisoras y fiestas en Bogotá. El barrio se llama Blaz de Lezo, y a primera vista parecía un barrio organizado y humilde al costado de una vía principal bastante amplia. Nos bajamos en la Clínica de Blaz de Lezo y caminamos unas dos cuadras para llegar al lugar del evento. Desde lejos vimos la entrada: una puerta pequeña en la que se congregaban unas veinte personas. Se notaba claramente que dos de estas personas eran los guardias de seguridad porque superaban ampliamente en tamaño a los demás. Al acercarnos empecé a divisar caras de niños y jóvenes que no sobrepasaban los quince o dieciséis años, lo cual no se me hizo raro pues mi colega me había comentado durante el camino que se hacían estas ‘rumbas sanas’ para que los seguidores del picó que eran menores de edad, y que resultaban ser la mayoría de los seguidores, pudieran asistir al evento, ya que la fiesta del picó en la noche estaba dirigida a un público mayor debido al consumo de licor, a la hora y a la atmósfera de violencia que supuestamente rodea esos eventos (Contreras, 2008; Cooper, 2004).

Apenas llegamos, empecé a notar algo que me llamó poderosamente la atención. Durante mis viajes a Cartagena y en el trayecto en bus había notado una manera de vestir bastante estandarizada para la mayoría de la población. El típico cartagenero se le podía ver caminar con pantalones jeans a pesar del calor, unos zapatos ya fueran tenis o zapatos de cuero

bastante corrientes y camisetas con cuello o camisas algunas de colores vivos, otras blancas o negras. Todo muy pulcro pero a la vez muy corriente, poco llamativo, muy organizado a menos que estuvieran en el antejardín de su casa donde el look ampliaba las fronteras de la creatividad y de la comodidad. A la entrada del sitio de la ‘rumba sana’ vi como la vestimenta utilizada por los jóvenes que venían a la fiesta era considerablemente diferente al general cartagenero: gorras con colores muy llamativos, fucsia, verde eléctrico, amarillo encendido, morado, rosado, azul neón; camisetas largas y grandes igualmente con colores y estampados llamativos, una estética que podía observar como tipo Hip-Hop; pantalones anchos y zapatos de colores extravagantes (Cooper, 2004; Clay, 2012). Algo que no había visto en toda mi estadía en la Costa y que me generaba la sensación de estar presenciando un panorama cultural muy diferente, asociado más con contextos hacia fuera de Cartagena (videoclips de *rap* y *hip-hop* en MTV, posters alusivos a fiestas urbanas en Europa y Asia) que hacia las raíces locales de la champeta en las calles arenosas de San Basilio de Palenque (Contreras, 2008; Mosquera y Provansal, 2000).

La reunión del público a la entrada del lugar no se debía a un afán por buscar la manera de acceder a la fiesta sino a un descanso que se daban los danzantes para tomar aire, respirar y seguir en la fiesta. Me pareció un poco extraño debido al agobiante calor que hacía al medio día bajo el sol del Caribe, pero al ver a los muchachos que salían bastante sudados, algunos, debo decir, completamente empapados, me empecé a hacer una idea de cómo se vivía la fiesta adentro. Mi colega se acercó a hablar con el guardia de la entrada, le dijo que conocíamos a Dever y que veníamos a hacerle una entrevista. Dever era el DJ, la estrella de la noche. Inmediatamente nos dejaron entrar. Creo que no fue muy complicado para los guardias ver que realmente veníamos para una entrevista pues nos veíamos muy diferentes a los demás asistentes de la fiesta, ambos bastante pálidos y mayores. La puerta de entrada se dirigía hacia

unas escaleras, allí había gente descansando y tomando agua. Había chicas y chicos con el pelo trenzado, con pañoletas, la mayoría de los hombres con ropa bastante grande y que les cubría la mayoría del cuerpo. La mayoría de las mujeres con prendas pequeñas que parecían más cómodas y a la vez más insinuantes, lo que les infundía un carácter bastante erótico, similar a las mujeres del *dancehall* que yo había leído en los estudios de Carolyn Cooper y Donna Hope (2004 y 2006). Al final de las escaleras había una puerta que parecía ser la entrada definitiva al lugar. El sonido se hacía cada vez más fuerte, indudablemente atractivo, pero aún era desconocido para mí. No lo identificaba claramente, solo sentía una especie de *beat* muy marcado que acompasaba la música y que hacía temblar las paredes y los vidrios de las puertas. Justo en el momento de abrir la puerta mi compañera me sonrió y me invadieron una serie de sensaciones que no dejarían de retumbar en mi cuerpo y mi mente hasta salir del lugar.

Como una onda expansiva el sonido salió del lugar, impactó mi cuerpo con la contundencia de un golpe seco. El volumen era atronador, terriblemente aturdidor, casi indecifrible en los primeros segundos. Respiré, y sentí otro golpe similar, seco, y que hacía mover el cuerpo casi involuntariamente. Entendí que este era el *beat* que escuchaba desde afuera y que constituía el principal motor de la fiesta y del sentido de la música (Hebidge, 1987; Moskowitz, 2006). Después de unos segundos me acostumbré y noté cómo, efectivamente, este golpe de percusión movía los cuerpos de los asistentes en una danza comunitaria (Muñoz, 2002; Sanz, 2011). A esto se le añadió la extrema humedad y el clima sofocante en el que casi no se podía respirar. Me tomó unos minutos entender qué estaba pasando en mi cuerpo. El sitio estaba completamente lleno y todo el mundo se movía al ritmo de la música en una especie de baile colectivo que tenía una cadencia bastante peculiar: mientras la música retumbaba con un golpe rápido y fuerte que me recordaba bastante el *dancehall* jamaicano al que se sumaban esporádicas y estridentes guitarras africanas, los cuerpos se movían lentamente

unos muy cerca de los otros. Había muchos bailarines solitarios con sus ojos cerrados y ríos de sudor cayendo por su cara; también gozaban algunas parejas que bailaban muy juntas. El baile no tenía una métrica clara, las parejas parecían jugar con la música y con sus cuerpos muy juntos. Se acomodaban en el espacio unas tan cerca de otras que casi no había espacio para pasar y el sudor producto del calor y la humedad, junto al baile y la música fuertísima, irradiaban un clima de pasión y sensualidad (Cooper, 2004; Muñoz, 2002); no hay que olvidar que estos eran, en su mayoría, niños entre los 8 y 17 años.

Nos encontramos con unos chicos que María Alejandra había conocido en otra fiesta del picó entre los que se encontraban cantantes reconocidos por público, de hecho algunas de sus canciones sonaban justo en ese momento. Ellos ocupaban un lugar especial en la fiesta. Tenían su propio espacio y los demás asistentes los reconocían y saludaban como a grandes estrellas de la música. Estaba claro que no era un concierto, ellos eran asistentes a lugar como todos los demás. Estos VIPs no paraban de mirar hacia la tarima del DJ, haciéndole señas a la distancia para que pusiera las canciones donde ellos eran las figuras. Conocí a un joven de entonces aproximadamente 16 años y quien es una de las mayores estrellas del *dansal* en Cartagena: Silvio Andrés Ruiz, Lil' Silvio. A simple vista pude notar la contundencia de su carácter, de su talento y de su imagen. Es un cantante que desde la edad de 13 años, está en el centro del fenómeno del *dansal* en Cartagena. Lil' Silvio es un joven cantante negro del barrio Torices de Cartagena. Esa tarde llevaba el pelo corto y unos aretes que simulaban diamantes en cada oreja. Su ropa era similar a la de los demás jóvenes, aunque se adornaba con manillas y un reloj de metal bastante llamativo, hacía más evidente el uso de marcas reconocidas en sus zapatos y en su gorra, similar a cómo lo hacían figuras internacionales del *danceball* o el *reggaetón* (Hope, 2006; Clay, 2012). Lil' Silvio bailaba con varias jóvenes pegando su pelvis contra ellas mientras las chicas se movían con la cadencia de la música. También bailaban con la baja

espaldada de la compañera de baile en contacto con la pelvis del cantante. El verlos bailar tan apasionadamente me hacía dar ganas de mover mi cuerpo y bailar también. Al saludar a los artistas noté que su estética era muy marcada y clara, más llamativa que la de los demás asistentes al evento en una mezcla de estética Hip-Hop y rastafari (Cooper, 2004; Clay, 2012; Hebidge, 1987; Hope, 2006). Entre los cantantes y los asistentes a la fiesta no había un factor racial común. Aunque predominaban los jóvenes negros caribeños, había público con diferentes orígenes, desde el negro cimarrón (Mosquera, Pardo y Hoffman, 2002) hasta algún chico igual de blanco a cualquier antropólogo ciudadano o cantante de *reggaetón* (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Llevaban su ritmo, su ropa y baile con un grado de sofisticación que cambiaba lo que para mí era el panorama cultural cartagenero.

La música que sonaba era aún más llamativa, una mixtura de músicas en primer lugar jamaicanas con ritmos de beat rápidos hasta *dubs* en slow tempo (*dancehall, reggae, rocksteady*), ritmos latinos de *reggaetón* en español, *champeta criolla* y algo de *soca*, además de *hip-hop*, y algunos toques de *terapia africana* con voces y letras cartageneras que todo el público parecía conocer y cantar en coro a la par que el DJ, Dever, animaba alternado frases en inglés y español. Desde lejos podía ver como DJ Dever era rodeado por gran cantidad de fanáticos que le pedían canciones o simplemente lo saludaban, se tomaban fotos con él, le llevaban regalos. Él se concentraba en una consola de música donde se podía ver su cara impresa en la tapa de la misma. Movía sus manos con agilidad, pasando de una canción a la otra y utilizando un sistema de tocadiscos digital donde la principal función era la de insertar sonidos pregrabados en las canciones en forma de ritmos con una batería eléctrica, además de repetir una y otra vez una sección particular de la canción acompañada de frases con mensajes como “*Lo bueno se repite*” o “*¡Esto se pega, se pega se, se, se, se, se pega, se pega!*”. Mucho más alto que todos los demás, DJ Dever resaltaba e imponía un ambiente festivo a través de su música y de su fama, además que

componía en el acto algunas rimas tanto en forma de burla, como con mensajes sexuales o contra sus detractores muy similar a la actuación de un DJ de *dancehall* o de *hip-hop* (Cooper, 2004; Hebdige, 1987). Todo esto lo empecé a notar con forme pasaron las horas y mis visitas a las fiestas, pues en principio el volumen y el espacio se me hacia demasiado abrumador como para ser apto para un análisis tranquilo.

Por un momento parecía estar en un espacio totalmente alejado de la realidad que podía verse desde la ventana. Adentro de la fiesta se mezclaban los ritmos africanos con jamaiquinos dirigidos por un DJ estrella que hacía las veces de Dios de la fiesta, a lo que se sumaba la sensualidad del baile que combinaba juego y sudor, y cuyos intérpretes podían pasar por jóvenes cosmopolitas de algún barrio de Nueva York, San Juan, Londres o Kingston (Clay, 2012; Hebdige, 1987; Hope, 2006; Moskowitz, 2006; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009); todo ambientado por un clima sofocante de calor y humedad que rompía instantáneamente el pudor hacia el contacto corporal y que alimentaban el furor de la fiesta y la celebración en una envolvente atmósfera plena de erotismo y sexualidad. Mientras tanto, afuera estaba la realidad cartagenera de un barrio alejado del paraíso turístico, (geográficamente comprendido por Bocagrande, el Laguito o el Centro Histórico) (Pérez y Salazar, 2007; Sanz, 2011), uno de los barrios donde el desarrollo social no ha podido llegar, ya sea por el deterioro de las calles, por el olvido del pueblo o seguramente por la razón de ser tierra de negros en una ciudad dominada por blancos (Cunin, 1998; Wade, 1997a). Era el imperio musical y cultural de Dj Dever y su Passa Passa Sound System, el mayor picó de *dansal* de Cartagena y el principal promotor del fenómeno cultural del que se trata esta monografía.



Foto 3: Portada Volumen No. 11 Passa Passa. Cartagena, 2015.

Escuchando *champeta*

Desde que lo escuché por primera vez el *dansal* me sonaba a muchas músicas y lugares de todo el Caribe, pero sin duda a lo que más me sonaba era a *champeta*. Busqué entonces hacerme una idea histórica de la fiesta de picó en Cartagena: la primera clave la encontré en la pasión por la música “negra”¹¹ (Birembaum, 2005; Cunin, 2007; Wade, 1997a) y por el volumen altísimo en que ésta se escucha (Contreras, 2008; Pacini, 1993), clave común a la

¹¹ Quienes escuchan *champeta* en Cartagena son en su mayoría gente que se considera a sí misma como de raza negra (Martínez, 2003; Cunin, 2007; Mosquera y Provanzal, 2000)

mayoría de los fenómenos musicales de las comunidades afrocaribeñas en los S.XX y XXI. Desde que las primeras vitrolas Victor, Columbia y Brunswick, llegaron a los puertos del Caribe colombiano en la década de 1930 a precios muy baratos debido a la baja demanda en Estados Unidos por causa de la gran depresión económica norteamericana, y se esparcieron por todos los pueblos de las costas (Contreras, 2008; Pacini, 1993), el pueblo costeño se ha relacionado con la reproducción del sonido y con el volumen de una manera muy peculiar. Junto con estas vitrolas, también llegaron en los barcos músicas grabadas de diferentes partes del mundo y estas músicas empezaron a llamar la atención de los pobladores locales (Contreras, 2008). La reproducción de músicas como la *rumba cubana*, el *jazz* y las *músicas negras* africanas y caribeñas, empezaron a abrirse campo entre los quintetos de metales y conjuntos de tambora locales, hasta jugar un rol predominante en el contexto sonoro de la sociedad costeña colombiana de mitad de siglo XX¹² (Contreras, 2008; Pacini, 1993; Wade, 1997a). Para los años 50's y 60's la predilección de los habitantes de Santa Marta, Cartagena y Barranquilla, entre otras ciudades, estaba en la música de *salsa caribeña*, pero ya para los años 70's la música afroantillana francófona y anglófona y las músicas nativas del África negra, como el *zouk* congolés o ritmos locales de Suráfrica, Congo, Costa de Marfil y Nigeria se había popularizado¹³. Algunos grupos empezaron a reunirse en las casas de estos coleccionistas a

¹² El orden cronológico es más o menos el siguiente: En los 1920s pasaron por la Costa las primeras "Jazz Bands" panameñas que en esa época eran conjuntos tipo *Dixielan* (Batería, banjo, contrabajo y trompeta, a veces violín, o guitarra o más cobres) Esas orquestas dieron las bases para la transformación de las que hasta entonces eran bandas (tipo banda oficial o las bandas campesinas *papayeras*) Desde entonces llegaban por la radio las influencias de la vertiginosa y variada transformación orquestal que se dio en Cuba (charangas, sextetos, septetos, orquestas de danzón, sonoras, etc.) Para los 40's ya había llegado el formato BigBand en versión cubana con bongos, congas, timbales, maracas y clave; que fue el que adoptaron las orquestas de la época dorada del radioteatro y que dieron lugar a las orquestas emblemáticas como la de Pedro Laza (Comunicación personal de Mauricio Pardo).

¹³ Lo que se empezó a oír primero a finales de los 1960s (El primer *éxito champetero* el PtiPti Calabas, fue el primer super hit de compas en Haití en 1967) fue música haitiana (Compas) y también Zouk martiniqués, kanas de Guadalupe y el soka de Trinidad que era lo primero que traían los marineros. El primer disco africano que llegó a la Costa (al Picó Sibanicù de Barranquilla) (Giraldo, 2014) fue congolés ("El indio Mayenye" como le pusieron al "Cucú" en la guitarra de Niko

escuchar su música y a armar fiestas en torno a las radios o a los más recientes equipos de sonido que llegaban del exterior (Contreras, 2008; Pacini, 1993).

Desde estos primeros picós, vitrolas o equipos grandes y de gran potencia sonora, los picós en Cartagena, así como los Sound Systems en las costas de Jamaica, Curazao y Trinidad y Tobago (Hebidge, 1987), fueron creándose una fama entre la población por la calidad de sus fiestas que se juzgaba según la cantidad y calidad de su música y el volumen y capacidad sonora de su equipo de sonido (Contreras, 2008). La cultura festiva y el folklore costeño llevaron a que los picós se identificaran con nombres propios y a generar rivalidades entre unos y otros equipos. Según Dick Hebidge, las disputas entre diferentes Sound Systems, tanto en el centro de Kingston en Jamaica como con los primeros viajeros afroantillanos que llegaron a Londres a mitad de siglo XX, funcionaron en dos vías principalmente: en muchos casos remplazaron las disputas territoriales entre las pandillas o los grupos de jóvenes marginados y constantemente a la defensiva, a la vez que multiplicaron la producción y reproducción de sus músicas como el *ska* o el *reggae*, y más adelante el *dancehall* (Hebidge, 1987;).

De igual forma en toda la Costa Caribe colombiana, estos coleccionistas ahora dueños de picós, buscaban la manera de mejorar sus equipos y de conseguir mejores músicas, canciones o artistas exclusivos (que solo ellos tuvieran) para mejorar su prestigio. Algunos viajaban a tierras extranjeras, Europa y África, para conseguir discos exclusivos y para alimentar de nueva música sus picós (Pacini, 1993). En las décadas finales del S.XX la costa sonaba cada vez más a músicas traídas desde afuera, particularmente músicas negras de África y el Caribe; sonaba a músicas de picó. Con el pasar de los años 80's y 90's, el afán por competir

Mulawayi de la orquesta African Jazz) Luego de a pocos fueron llegando highlife y Afropop nigeriano y el makosa de Camerún. Ya a mediados de los 70s se hicieron predominantes el soukus haitiano y la mbganga surafricana (la famosa bocachiquera) Pero estas músicas tanto las caribeñas anglo o francófonas como las africanas nunca fueron parte del repertorio de orquestas costeñas (Comunicación personal de Mauricio Pardo).

y por mejorar sus equipos de sonido, su música y sus fiestas, llevaron a que los picós se convirtieran en gigantescos equipos con estruendosos parlantes de tubos que convocaban a centenares, en incluso miles, de personas en sus presentaciones (Birembaum, 2005; Contreras, 2008; Pacini, 1993). En Barranquilla, Santa Marta y Cartagena se encontraban los picós más grandes y con mejores músicas de toda la costa. Los dueños de los Picós “El Último Hit” y “El Cubano” de Santa Marta, “El Timbalero” y “El Fidel” de Barranquilla o “El Conde” y “El Sabor Stereo” de Cartagena entre otros muchos, estaban a la vanguardia tecnológica y musical, y organizaban algunas fiestas que todavía en estos días son legendarias como me recordaba Oscar Pomaris en Santa Marta, dueño del picó “El Rumbero”¹⁴. Reuniones de picós en la playa de Santa Marta con miles de personas bailando y cantando para las Fiestas del Sol en diciembre; los legendarios toques del “Conde” en su esplendor en Cartagena y en San Bacilio de Palenque (Contreras, 2008; Giraldo, 2014); las reuniones del carnaval de febrero alrededor del “Sibanicu” en Soledad Barranquilla (Giraldo, 2014); y los encuentros que tenían “El Timbalero” y el “Guajiro” entre Barranquilla y Cartagena donde no sólo se competía musicalmente sino también regionalmente entre las dos ciudades más importantes de la costa Caribe¹⁵. A ritmo de músicas *africanas* y *salsas clásicas* el pueblo costeño se reunía a celebrar en torno a estos gigantescos y ruidosos picós. También Cartagena sonaba a picó, *salsa* y música *africana* en esos días. Para las elites cartageneras era música de la clase baja y negra de la ciudad, música de pandilleros armados con puñal (armados con *champeta*¹⁶), era música de *champeta* (Bohórquez, 2000; Cunin, 2003). De igual manera que con las músicas Jamaíquinas, la oposición oficial e histórica que sufren los fenómenos culturales

¹⁴ Entrevista Oscar Pomaris, antiguo dueño del Picó “El Rumbero” en St. Marta, 2010.

¹⁵ Entrevista Oscar Pomaris Jr., DJ del Picó “El Rumbero” en St. Marta, 2010.

¹⁶ *Champeta* es el nombre que en Cartagena se le da al cuchillo o puñal que usan, principalmente, los limpiadores de pescado en el mercado de Bazurto. Estos vendedores andaban con sus *champetas* todo el tiempo de allí que la población los empezara a llamar *champetuos* (Bohórquez, 2002).

afrodescendientes en las sociedades postcoloniales del Caribe, contrario a diezmarlos definitivamente, ha ampliado su capacidad de reproducción y sus caminos de difusión (Mosowitz, 2011). Los pueblos se han apropiado de su marginalidad y desde esos lugares han mantenido sus formas culturales más allá del oficialismo (Cooper, 2004; Hebdge, 1987; Moskowitz, 2006). Cartagena, su historia y su sociedad no son la excepción.

Suena a Cartagena

Cartagena es la ciudad de la Costa Caribe colombiana que concentra a la mayor población de afro-descendientes (DANE, 2016). Mientras que en el resto de la costa el mestizaje es un rasgo muy visible en la población (algunos más claros, otros más oscuros, unos más indígenas, otros más árabes) (Martínez, 2003; Sanz, 2011; Wade, 1997a), en Cartagena la población negra es el común denominador en los barrios pobres, que son la mayoría (Martínez, 2003). Y no sólo en el casco urbano de la ciudad la población negra es mayoría, sino que a sus alrededores se encuentran poblaciones de afro-descendientes de una gran importancia histórica (Bohorquez, 2002; Martínez, 2003). Entre estos se encuentra San Basilio de Palenque, importante por haber sido un palenque o refugio de afros esclavizados fugitivos que no pudieron ser sometidos en tiempos de la colonia española (Martínez, 2003). En Palenque por los años 80`s también se escuchaba en los radios y equipos de sonido la salsa y la música africana, y, así como en toda Cartagena, la población afro sentía especial interés por lo que ellos consideraban era la música de sus ancestros¹⁷ (Contreras, 2008; Mosquera y Provansal,

¹⁷ San Basilio de Palenque es un pueblo de especial interés histórico por ser uno de los primeros centros, refugio, de esclavos africanos en tiempos de la colonia española. Desde entonces sus pobladores han buscado mantener sus raíces y su cultura muy aferrada a lo que ellos denominan su tierra originaria. Muchas de estas raíces históricas han perdido su línea histórica pero se mantienen dentro de los palenqueros como fundamento y pilar de su comunidad, entre ellos las raíces sonoras y musicales (Martínez, 2003).

2000) La población palenquera, empezó a adoptar esta música traída de África como suya y la volvieron parte de su vida ordinaria. La fiesta en Palenque se volvía aún más intensa cuando “El Conde”, uno de los picós más importantes y emblemáticos de Cartagena, visitaba el pueblo para organizar sus legendarias fiestas a ritmo de música africana¹⁸ (Sanz, 2011). Todo el pueblo se reunía y las parejas bailaban tan juntas unas de las otras como se pudiera, y cantaban en una lengua indefinida, onomatopéyica, los coros originalmente cantados en francés o en lenguas nativas africanas (Contreras, 2008; Martínez, 2003). La llegada del Conde a Palenque significaba una celebración de la raza negra recreada y construida desde el movimiento de cadera de los niños en las calles de arena del pueblo (Muñoz, 2002; Sanz, 2011).

Tanto en Palenque como en Cartagena los que escuchaban estas músicas y asistían a los picós eran la masa popular de la región. Las esferas altas elitistas de la sociedad Cartagenera, conformada por la población blanca producto de la organización social que dejó la colonia española (Cunin, 2007; Mosquera y Provanzal, 2000), veían a estas celebraciones como encuentros de lo más bajo y peligroso de la sociedad. Y era verdad, no exactamente el prejuicio de violencia y peligro que los blancos imaginaban sobre los picós, sino la idea de que eran el encuentro de la clase baja de la sociedad, o de los *champetuos* (Contreras, 2008). Así que por asociaciones de términos, espacios, poblaciones y lugares, la música de los picós en Cartagena pasó a llamarse *champeta*, sinónimo de desprecio, violencia, negritud y, por supuesto, para quienes bailaban en las fiestas, celebración de un pueblo (Bohorquez, 2002; Muñoz, 2002; Wade, 1997a).

Desde los 80s, Cartagena suena a *champeta*, a pesar del escozor que les produzca a las élites blancas (Bohorquez, 2002). Sin embargo, en los 80's sonaba a *champeta africana*, algo que estaba por variar unos años después gracias a algunos músicos de Palenque y al famosísimo

¹⁸ Entrevista Viviano Torres, Cantante del Grupo Anne Swing de *champeta* Cartagena, 2010.

picó “El Rey de Rocha”, que después de varias fusiones, intentos musicales, errores y aciertos, crearon la *champeta criolla*, la que ahora inunda día y noche, las calles de Cartagena (Sanz, 2011).

A finales de los 80s, algunos músicos locales de Palenque, principalmente del conjunto Son Palenque, empezaron a inventarse letras a las canciones que escuchaban en los picós (Contreras, 2008) y que debido a que estaban cantadas en idiomas extranjeros eran incomprensibles para ellos¹⁹. No fueron los únicos porque desde años antes, ya en Cartagena y Barranquilla algunos otros músicos experimentaban con *versiones* (Hebidge, 1987) de algunos *zukeus* y *massokas* tan exitosos en los picós (Contreras, 2008). Estos intentos líricos más la llegada de los instrumentos necesarios para la ejecución musical de estos ritmos (guitarras y bajos eléctricos), llevaron a la producción de las primeras canciones de *champeta* cantadas en español (Contreras 2008; Martínez, 2003). “Anne Swing” conformado por músicos de Palenque fue la primera agrupación que realizó presentaciones en la costa de lo que llamaron *champeta criolla* durante los primeros años de la década de 1990 (lo que primero tocaban eran versiones onomatopéyicas o en español de las canciones más conocidas de *champeta africana* que sonaban en los picós) (Marinez, 2003). La llegada de esta nueva música a los picós se demoró un poco más (principalmente porque no tenían el valor de exclusividad que sí tenían los discos de vinilos traídos desde el exterior), pero para la época en la que ya había varios cantantes de *champeta criolla*, Humberto Castillo manager musical del Picó “Rey de Rocha” cedió ante las insistencias del joven DJ del Picó, el famosísimo Noraldo Iriarte, “DJ Chawala”, y del productor musical Yamiro Marín, y grabaron las primeras *champetas criollas* que sonaron en un picó en Cartagena (producidas como productos de exclusividad del picó) (Contreras, 2008, Sanz, 2011). El éxito fue abrumador y los años siguientes no sólo convertirían al “Rey de Rocha” en el picó más reconocido de toda la Costa Caribe colombiana, sino a la *champeta criolla*

¹⁹ Entrevista Viviano Torres, Cantante del Grupo Anne Swing de *champeta* Cartagena, 2010.

en el género musical más importante de Cartagena y en el símbolo musical de toda una población²⁰.



Foto 4: Famosa pared con afiches promocionando eventos de champeta y dansal en el mercado de Bazurto.

Así llegamos a los más de 7 u 8 toques de picó, fiestas de *champeta criolla*, que se dan jueves, viernes, sábado, domingo y lunes, principalmente en el sector suroccidental de Cartagena, donde convocan a miles personas cada noche (Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011); a las más de 20 producciones semanales de canciones de *champeta criolla* que realizan los picós, al incontable número de cantantes nuevos de *champeta* que surgen mes a mes, a los más de 5 programas radiales diarios exclusivos de *champeta* en las emisoras más importantes de la

²⁰ Entrevista Humberto Castillo, Manager del picó El Rey de Rocha, 2010.

ciudad, a las decenas de puestos de venta de música de *champeta* en el mercado de Bazurto, y a las infinitas tarareadas, bailes, zapateadas y sonrisas que despierta diariamente la *champeta* por toda la ciudad que yo me encontré por el 2010. La paradoja está en que casi todos los actores que participan en el mundo de la *champeta* en Cartagena coinciden en que lo hacen por mantener la tradición y la cultura popular viva, no porque puedan sustentar sus familias del negocio. Claramente, para mis primeros días en Cartagena, noté cómo la identificación con la música era el verdadero sustento para quienes la producían, que en algunos casos hasta habían perdido sus casas por tener un picó. Ni siquiera la familia Iriarte, dueños del picó Rey de Rocha y originarios del municipio de Rocha en el Bolívar, recibían grandes dividendos de su fama y seguían viviendo en la casa familiar en el barrio San Fernando como cuando llegaron a Cartagena, el picó no los había hecho ricos a pesar de su reconocimiento (Contreras, 2008; Martínez, 2003; Sanz, 2011). Esto cambiaría radicalmente con la aparición de la *champeta urbana*.

Los sectores de las clases medias-bajas y bajas de Cartagena suenan a *champeta*, y eso fue lo primero que yo sentí. Sin embargo, el fenómeno estaba, y está, lejos de estar terminado. Como lo cuentan las historias de las músicas del caribe, como la de Dick Hebidge (1987), el movimiento constante mantiene vivos dichos fenómenos contra las normas que constantemente los quiere invisibilizar. Esto hace que la re interpretación, la retroalimentación, la fusión de nuevos géneros, la manifestación de la localidad específica y la voz de las nuevas generaciones se hagan presentes todo el tiempo en la producción de músicas afrocaribeñas y, sobretodo, nuevas músicas afrocaribeñas (Hebidge, 1987; Walker, 2005). La *champeta* ha seguido su camino y uno de los pasos que me dejó ver ese dinamismo fue el surgimiento del *dansal*, que no sólo fusionaría la música de la *champeta criolla* con músicas tanto afrocaribeñas, jamaicanas principalmente, como ritmos norteamericanos, sudamericanos, europeos, asiáticos,

etc., sino que influenciaría de vuelta a la *champeta criolla*, al punto en que para el 2013, en la voz de Kevin Flores naciera lo que él decidió llamar el género de la *champeta urbana*.

El *Dansal*

En efecto, el *dansal* es un fenómeno picotero tanto como la *champeta*, y su nacimiento podría ser análogo, con las diferencias de tiempos y espacios obvias, al de la *champeta*. Habría que re-construir la historia del *dansal* a partir de sus propios actores, pues no hay historias oficiales como en muchos de los casos de las nuevas músicas afrocaribeñas. En 2010 visité algunas discotecas como “Green Moon” o “La selecta” y hable con algunos conocedores, jóvenes en su mayoría, del *dansal* cartagenero como Junior Bombastick, o Víctor Julio. Lo primero que noté, desde la ‘rumba sana’ y en mis primeras conversaciones con los muchachos del medio fue que así como la *champeta*, el *dansal* proviene de un ritmo musical extranjero, el *dancehall* de Jamaica. Este ritmo ha llegado a Cartagena por varias vías, pero sus inicios dentro de las fiestas populares de la ciudad se remontan a las migraciones de población sanandresana a la ciudad. San Andrés, al ser una isla en el Caribe con una mayoría de población afrodescendiente o raizal (DANE, 2016) descendientes de esclavizados africanos, ha tenido un contacto más directo con las culturas y músicas de la región caribeña y angloparlante (Moskowitz, 2006). Una de estas culturas musicales emergentes más importantes ha sido la jamaiquina. Los ritmos jamaiquinos que desde los 1970’s han llegado a ser parte del folclore internacional como el *ska* y el *reggae*, se han alimentado de músicas africanas, norteamericanas, europeas y ritmos regionales de todo el Caribe (*mento*, *calypso*, *merengue*, *Jazz*, etc.) y América Latina (Hebidge, 1987; Moskowitz, 2006). Desde la última mitad del siglo XX estos ritmos jamaiquinos se han ido exportando al resto del continente y del mundo gracias a la migración de trabajadores entre las islas del caribe y las costas continentales (Rivera, Samponaro, 2009) así como en ciudades más allá del continente Americano. Gracias a la producción con dineros

de disqueras europeas y norteamericanas que encontraron en estas fusiones de músicas un producto con mucha oferta entre los jóvenes de las ciudades de todo el mundo (Walker, 2005) y a la difusión de algunos artistas muy reconocidos (como Bob Marley, Jimmy Cliff, Toots and The Maytals (Moskowitz, 2007), y en el caso del *dancehall* desde Yellowman, pasando por Shaggy y más recientemente Sean Paul, KY Marley y Movado entre otros) (Cooper, 2004, Hope, 2006) los músicos afrocaribeños del Caribe saltaron a la fama mundial y sus músicas pasaron a ocupar un lugar en el centro de la producción oficial. Esto ha hecho que la música jamaicana se haya internacionalizado más fácilmente que otras músicas del Caribe (Hebidge, 1987), además de que ha llegado a sonar en espacios y equipos de reproducción similares a las fiestas de Sound Systems famosas en Kinston y Negril como las fiestas picoterías de *champeta* en Cartagena.

Desde el arribo de algunos emigrantes Jamaicanos, y la comercialización del *dancehall* para los años 80's y 90's (Cooper, 2004; Hope, 2006; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009), en San Andrés y otras pequeñas islas en todo el Caribe la música jamaicana ha tenido un lugar predominante y los jóvenes isleños se han identificado fuertemente con estos ritmos. Junior Bombastik, un cantante de *dancehall* y empresario sanandresano radicado en Cartagena desde los años 90, con quien hablamos y quien nos invitó a una fiesta en su discoteca Green Moon (ubicada en Blas de Lezo, muy cerca al sitio de la rumba sana), contaba como desde niño en su barrio y en su casa con sus amigos la música que se escuchaba y que se bailaba, y que se quería imitar, era la música jamaicana. Principalmente la música nueva, la más reciente que se podía escuchar, ritmos de *ska* y *reggae* tipo Yellowman o Busta Rymes o *dancehall dub* clásico como Shaba Ranks²¹. La música llegaba a ellos en CDs y videos piratas, y en las emisoras que

²¹ Entrevista Junior Bombastick, Sanandresano, Cantante de *dansal* y dueño de discoteca, Cartagena, 2010.

se podían escuchar por todo el caribe con antenas instaladas artesanalmente en las terrazas de las casas (Hebidge, 1987; Hope, 2006). La afición por la música provenía de que era cantada en un dialecto similar a la lengua no oficial de San Andrés, que al igual que el “patua” jamaicano, mezcla idiomas tanto europeos como amerindios y africanos (Moskowitz; 2006) lo que la hacía más cercana al público de los guetos alejados de los condominios y las playas turísticas repetidos en todas las islas del caribe (Hebidge, 1987; Pacini, 1993; Walker, 2005).

El *dancehall* le hablaba a los negros caribeños en un código común de fiesta y desparpajo como principal, y quizás único, vehículo para superar la constante depresión social y económica a la que se ven expuestos (Cooper, 2004; Rivera, Marshall, Pacini, 2009); de igual manera que lo hacían los Sound Systems de *ska* y *reggae* en los suburbios de Londres donde las condiciones de adversidad eran tan complejas o incluso más que en el calor del Caribe por los años 80s y 90s (Hebidge, 1987). En la mayoría de los casos el dancehall era visto como demasiado sexual y vulgar para las élites tradicionales, pero esto no impidió que los dueños de disqueras impulsaran el negocio que evidentemente era rentable.

Público afecto a este tipo de música fue el que vi esa noche que visité a Junior Bombástik en Green Moon. La mayoría con edades entre los 20 y los 45 años, vestían con ropas muy llamativas estilo rastafari (colores negros, verdes, amarillos y rojos) (Moskowitz, 2007); el pelo trenzado con dreadlocks, lo cual es un símbolo nacido de los religiosos rastafaris en Jamaica y que representa un símbolo de relación con los orígenes africanos de los pobladores jamaicanos. Los rastafaris hablan constantemente de su pelo como sus raíces con las primeras comunidades africanas (antes de que fueran esclavizados por los europeos) (Moskowitz, 2007). La espiral de la historia de estas músicas, nos cuenta cómo la estética rastafari pasó de ser marginal incluso en los barrios de Kingston donde para los 60s los rastas eran vistos como monjes anacrónicos cercanos a la indigencia, a ser oficial para los

afrodescendientes del caribe y de muchos otros lugares en el mundo gracias al éxito que tuvo como artista el músico de *reggae* Bob Marley (Hebidge, 1987). Los primeros cantantes de *champeta criolla* como Anne Swing o Charles King, también se vestían con los colores rastafaris y también eran vistos como contraculturales al principio de su movimiento (Contreras, 2008; Martínez, 2003), también Lil' Silvio tenía los colores rastafaris en su ropa el día que lo conocí. Hoy en día los colores de la bandera de Etiopía, en dónde líderes religiosos como Marcus Garvey encontraban la raíz más clara de la cultura negra africana, adorna las tarimas, las tapas de los CDs, las camisetas de los cantantes, la consola de reproducción de música de DJ Dever y casi todos los demás espacios en dónde suena el *dansal* tanto en San Andrés como en Cartagena; también se ven las trenzas dreadlocks al ritmo de la *champeta* en las fiestas de picó y en las discotecas de *dancehall*. La gente en Green Moon era en su mayoría sanandresanos que buscaban un espacio para revivir su isla y su música en medio de la Cartagena continental.

Con la llegada de jóvenes sanandresanos a Cartagena en los 90s y principios de los 2000, como Junior Bombastik, también llegaron sus músicas y ritmos entre los que se destacó el *dancehall*, seguramente por lo contagioso de su *beat* y su fuerza, lo sugerente de sus temas y letras, y el erotismo de su estética en conjunto. Como lo describe Carolyn Cooper, en Jamaica y en el mundo, el *dancehall* se ha constituido en una importante tendencia principalmente porque golpea la tierra y el cuerpo en su forma y su esencia; el *beat* es continuo y repetitivo tanto que los danzantes parecen perder la voluntad de su cuerpo y moverse sólo por la acción física de la onda sonora: “si te empujan en todo el cuerpo repetitivamente te vas a mover y seguramente te va a gustar” (Cooper, 2004, Introducción y Cap. 1). Estos grupos de jóvenes sanandresanos eran de clases medias y bajas y entraron en la sociedad cartagenera en estos espacios y barrios próximos a los de los picós y de la *champeta* (Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011). Los jóvenes cartageneros, como Lil' Silvio, DJ Dever o Kevin Florez, empezaron a escuchar estos

ritmos jamaicanos y a hacerlos parte de sus músicas, entre las que ya estaba la *champeta criolla* y *africana*.

Ya para los primeros años de la década del 2000, el *dancehall* y la música jamaicana eran escuchados por un considerable sector de los jóvenes de la ciudad. Junior Bombastik, Víctor Julio y otros empresarios crearon discotecas de música jamaicana e isleña como Green Moon, y sólo fue cuestión de tiempo para que los oyentes, los jóvenes de los barrios, los espacios y el ambiente *champetuo* que inunda Cartagena hicieran que esta música llegara hasta los picós y finalmente a la radio y oídos de las disqueras.

El “Víctor Julio” fue el primer picó (como picó de *champeta*) de Cartagena que en una fiesta popular, en una plaza de *champeta*, incluyó el *dancehall* en su repertorio en el 2001²². En sus fiestas se reunían un buen número de la población sanandresana y de jóvenes cartageneros que escuchaban esta música. El repertorio de las fiestas era en su totalidad música extranjera, la mayoría *dancehall* y *reggae* proveniente de los Sound Systems de Jamaica con quienes, a través del internet, Víctor Julio tenía contacto y acceso a su música. Así como en los primeros años de los picós de *champeta* en la Costa, el valor del “Víctor Julio” era la capacidad de importar música de calidad (Cunin, 2007; Contreras, 2008)²³.

Pero no sólo el picó era el vehículo por el que los jóvenes podían escuchar *dancehall*. Igual que para Víctor Julio, el internet se volvió la herramienta predilecta de los jóvenes para la escucha y adquisición de música, y se convirtió en el más importante canal de comunicación de estos grupos ansiosos de nuevas canciones y de nuevas tendencias culturales, estéticas y artísticas para sus vidas (Hope, 2006). El internet también sirve como canal de comunicación entre los grupos afrocaribeños en diferentes lugares del mundo, además que obvia, debido a la

²² Entrevista Víctor Julio, dueño y DJ del picó “Víctor julio”, Cartagena, 2010

²³ Entrevista DJ Dever, dueño y Dj del picó “Passa Passa Sound System”, Cartagena, 2010.

misma naturaleza de la información en Internet, las normas del mercado musical internacional y de los valores estéticos (Hope, 2006; Rivera, Marshall) (bailes, vestimentas, dialectos) discriminados por la cultura oficial. Gracias a las páginas web, las redes sociales, la facilidad de compartir archivos, el acceso a la información y la velocidad del sistema, la comunidad del *dancehall* en el mundo y en Cartagena se hizo, y se hace cada día, más grande y con mayor movilidad y contacto entre diferentes productores culturales. (Cooper, 2004; Rivera, Marshall, Pacini, 2009) Durante los años 2000 proliferaron otros picós y discotecas de *dancehall* que tuvieron buenos y malos momentos, pero el punto de inflexión y donde este fenómeno se convirtió en lo que yo vi en mi primer día en Cartagena se debe a la aparición de DJ Dever y la creación del “Passa Passa Sound System”.

Un día, finalmente, pudimos ir a la casa de Dj Dever. Su nivel de reconocimiento lo hacía una persona de no tan fácil acceso, siempre rodeado de gente y casi siempre mucho más callado que enfrente de un micrófono (Hebidge, 1987). La casa está en un barrio popular de Cartagena como casi todo lo que sucede en el mundo de los picós. Al principio tuvimos que ver a DJ Dever trabajar en su estudio, de espaldas a nosotros sin ni siquiera voltear a mirarnos por horas. En pequeños descansos, salía para tomar una gaseosa y podíamos hablar. Pero es sin duda su música la que habla mucho más por su rol dentro del movimiento del *dansal* en Cartagena.

DJ Dever

(DJ Dever)

1989,

año en que nació un tal DJ Dever

Mientras el picó sonaba, mi madre a luz daba y en mi barrio ya se festejaba

Si, escuchando música champeta africana

Poco a poco mi mente así se llenaba de mucha idea musical
Te lo explico pa' que entendas de dónde salió este man
Todas las noches las pasaba enfrente a un PC
Deseando el mismo programa así fue que empecé
Poco a poco fui avanzando, día a día progresando
Todavía me falta y sé que no me rendiré
 (...)

Están buscando el que le meta como yo y no ha nacido
Se han cansado de imitar y copiar no han podido
Quizas mi remplazo ya nació en algún lado
Y cuando lo encuentren me avisan porque aún no le he enseñado
Después aceptan que fui yo quien ayudó a cambiar el sistema
Echen un vistazo atrás y comparen sus temas
Con todo lo que he producido yo soy el que a ustedes los guío
O los guío²⁴

Deberson Ríos, DJ Dever, es hijo de uno de los picoteros más tradicionales del Cartagena, Santander Ríos el dueño del Picó “Sabor Stereo”. Desde niño, DJ Dever ha estado en fiestas de *champeta*, ha escuchado la música una y otra vez y ha estado inmerso en el universo picotero. Sin embargo, sus gustos musicales son un poco diferentes a los de su padre y como muchos jóvenes de Cartagena, desde su infancia se inclinó por escuchar *dancehall* y música jamaicana. Según él porque es una música que te mueve y que es imposible que no te guste²⁵. DJ Dever es además un fanático de la producción musical computarizada y de manera autodidacta ha buscado aprender y conocer de programas, métodos, recursos y modalidades de grabación y producción musical. Después de que su padre le compró su primer computador, la forma de hacer *dancehall* en Cartagena cambió rotundamente. Remedando actitudes de artistas como los primeros DJs de *hip-hop*, Africa Bambaata o Cool Herc (Clay, 2012), o de *reggae* como

²⁴ DJ Dever y Kevin Flores, *Yo sigo pa' lante*, Sencillo Farra Rap Records S.A.S., 2016.

²⁵ Entrevista DJ Dever, dueño y Dj del picó “Passa Passa Sound System”, Cartagena, 2010.

Lee “scratch” Perry o Coxone Dod (Hebidge, 1987), DJ Dever, que tenía el gen picotero en su sangre, decidió junto a un socio montar su propio picó. Diferente al picó de su padre, lo creó con la idea de que fuera su lugar de creación musical y su patio de juegos para con sus vecinos y amigos como Lil’ Silvio. El negocio que le propuso a su socio era sencillo: “El ponía la plata pa’ la fiesta, pa’ mejorar el picó, la cantina, la publicidad. Y yo el equipo, la música y los artistas”²⁶.

A primera vista, era claro que la música iba a ser el *dancehall* de Jamaica importado vía internet y demás recursos que se tenían, pero DJ Dever tenía una idea un tanto diferente. Él quería producir su propia música. No iba a ser el primer productor de *dancehall* criollo, pues ya había varios artistas de San Andrés (como el grupo San Andrés Finest que contaba entre otros con el cantante Heartan Lever Criado, Jiggy Drama) e incluso de Cartagena que habían producido su música en Bogotá o en otras ciudades del país con algunas disqueras, como ya lo había intentado Kevin Flores²⁷. DJ Dever iba a ser el primero que produciría *dancehall* en Cartagena con cartageneros y para sonar en un picó cartagenero, fusionando no sólo la música afrocaribeña del internet sino los clásicos de *champeta africana* del picó de su padre: una exclusividad, otro de los fetiches de las músicas afrocaribeñas (Cooper, 2004; Hebgde, 1987).

DJ Dever convocó a algunos de sus amigos y vecinos que sabía que cantaban bien, y conocían tanto el *dancehall* como la *champeta*, entre ellos Lil’ Silvio que rondaba los 12 años; recolectó algunas pistas de *dancehall* jamaiquino y desempolvó algunos de los éxitos *champetuos* de su papá²⁸. En su computador, con algunos programas sencillos de grabación (Frooty Loops, principalmente, igual que la mayoría de las producciones de los estudios artesanales de *dancehall*

²⁶ Entrevista DJ Dever, dueño y Dj del picó “Passa Passa Sound System”, Cartagena, 2010.

²⁷ Entrevista Junior Bombastick, Sanandresano, Cantante de *dansal* y dueño de discoteca, Cartagena, 2010.

²⁸ Realmente, debido a los avances tecnológicos. DJ Dever busca en internet las pistas de los éxitos *champetuos* de otros años, no usa los viejos discos de vinilo. Todo es digital. Pero las canciones las conoce no por el internet sino por el archivo musical de su padre y otros picoteros.

en Kigston) (Cooper, 2004; Hope, 2006) fusionó estos dos géneros y produjo sus primeras canciones: ‘Enredao’, ‘Voy a amanecer’, ‘Si quieres dance-hall’²⁹, el resultado fue el *dansal*.

Al igual que con el “Rey de Rocha” en los 90s y las primeras *champetas criollas* en los picós, las primeras grabaciones de *dansal* fueron un éxito total. Desde el 2008 y en menos de un año el “Passa Passa Sound System” se convirtió en el principal picó de *dansal* de Cartagena y DJ Dever en el gurú de la música urbana en Cartagena, y el más importante DJ y productor de *dancehall* de la zona³⁰.



Foto 5: DJ Dever en la Plaza de Toros de Cartagena. Video concierto, entrega del Volumen 11, 2015.

En la actualidad el Passa Passa Sound System es el picó que más jóvenes convoca en toda Cartagena. Sus fiestas son multitudinarias. Yo mismo asistí a fiestas en el 2010 y en el

²⁹ Todas las canciones hacen parte del Volumen No.1 de Passa Passa Sound System. Incluso en sus primeros días DJ Dever grabó una canción con el famoso cantante de champeta “El Sayayin”, la canción se llamó “Perro fino” y fusionaba la melodía de “la suegra voladora” la canción más exitosa del Sayayin con un *beat* de *dancehall*.

³⁰ Entrevista Junior Bombastick, Sanandresano, Cantante de *dansal* y dueño de discoteca, Cartagena, 2009.

2011 con más de mil jóvenes saltando y bailando a mi alrededor. La más concurridas son aquellas donde se hacen grabaciones en vivo que después se convierten en discos y en muchos casos en video clips que llegan a plataformas de acceso público como YouTube. La luz de la cámara constituye, según las investigadoras Carolyn Coope y Donna Hope, uno de los principales motores del movimiento del *dancehall* en Jamaica: la posibilidad de aparecer en un video que se reproduce en ‘todo el mundo’ genera una sensación de reconocimiento, de escape de la marginalidad y de empoderamiento que en muchos casos le dan sentido a toda la estética, a la fiesta la música y el baile. Tanto en Cartagena como en Kingston, ante la luz de la cámara en medio de la oscuridad aparecen los bailarines con sus mejores pasos y ropas para sobresalir y después ser reconocidos.

En un evento del picó en la noche, así como aquella ‘rumba sana’, DJ Dever es la estrella y su música es coreada por miles de jóvenes en sus toques y a través de internet, donde se pueden descargar las canciones que produce. El Passa Passa Sound System también ha lanzado al estrellato a cantantes como Kevin Flores, Lil’ Silvio o El Vega que gracias al picó y la popularidad del DJ han empezado a hacerse una vida como artistas de *dansal* incluso por fuera de las esferas del picó. Además, el *dansal* han sobrepasado las fronteras populares de la *champeta* y gracias a la aceptación de las disqueras y las radios comerciales ha convocado a jóvenes tanto de estratos bajos, como de medios y altos de Cartagena (emisoras oficiales como “La Mega Cartagena” o “Tropicana”, en donde DJ Dever tiene desde 2014 un programa semanal en las tardes de los domingos)³¹. La sofisticación, y la aceptación del fenómeno ha logrado que tenga día a día más adeptos y que se compare en popularidad a Dj Dever y al Passa Passa con el DJ Chawala y el Rey de Rocha. En 2010, un taxista al que le pregunte cual

³¹ Emisoras de radio dirigidas y escuchada principalmente por jóvenes de clase media y alta en Cartagena.

creía que era el picó más grande de Cartagena, sin dudarlo respondió que “El Rey de Rocha”. Después de una pausa dijo: “pero el Passa Passa está pegando duro”.

Poco tiempo después, en 2013, explotaría en toda Colombia el hit de *champeta urbana* “La Invité a Bailar”, cantada por Kevin Flores y producida en conjunto por DJ Dever, Chawala del Rey de Rocha y la OMR (Organización Musical Rey de Rocha). El éxito fue tal que desde entonces, la música de *champeta criolla*, tanto el Rey de Rocha y Chawala, como otros músicos como Mr. Black, o Chalres King, se han visto influenciados por el *dansal* y su música ahora, 2016, suena en emisoras en todo el país como *champera urbana*.

Cartagena suena a *champeta* pero también suena a *dansal*, y aunque son fenómenos análogos donde incluso a veces se mezcla la misma gente, de las mismas comunidades y con las mismas ganas de bailar, en su esencia representan dos visiones diferentes del mundo y relaciones diferentes con el mercado. Mientras en la *champeta* la localidad y de alguna manera la resistencia social de lo que significa el ser negro, bailar y adueñarse del espacio en una Cartagena segregadora es uno de los principales motores del fenómeno (el sentirse orgulloso y vivir la localidad) (Contreras, 2008; Cunin, 2003; Martínez, 2003; Wade, 1997a) además de características como la evidente carencia de recursos por parte de sus creadores así como la imposibilidad de participar del mercado musical de las grandes disqueras y la negación de su discurso por parte de la élites, en el *dansal* la idea de poder ser un sujeto global que comparte conocimiento, música, baile, estéticas y visiones con el resto del mundo está tan presente en las fiestas como el sudor, la risa y la euforia afrodescendiente y localizada, también hay una aceptación de las disqueras, una participación incluso central dentro del mercado musical y una complicidad económica con las élites que se han visto obligadas a encontrarse con sus nuevos

vecinos³². Desde la explosión comercial del fenómeno de las músicas afrocaribeñas como el *dancehall* en Jamaica y hasta el Reino Unido, o el *dansal*, en Colombia, y en lugares como Panamá, Puerto Rico o en Estados Unidos las músicas urbanas latinas (afroantillanas, amerindias) como el *reggaeton*, muchos de éstos artistas marginales se han encontrado ahora en el centro de producción de las grandes casas disqueras (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009).

El panorama de resistencia de la *champeta* se matiza y entrelaza con la puerta hacia fuera de la marginalidad del *dansal*. Algunos dirán que también la música se maquilla y sufre de un sobre mercantilismo y una falta de creatividad. Pero el dialogo es constante, los fenómenos musicales afrocaribeños no se han ‘blanqueado’ en su totalidad para acceder a canales de comunicación más globales pero han tenido que cambiar algunos de sus mensajes y códigos. Incluso la estética de sus videos, el vocabulario de sus letras y hasta los temas de las canciones se han transformado como lo demuestra el video clip de “los BadBoys” Lil’ Silvio y El vega en coproducción con el artista de *reggaeton* puertorriqueño Ñejo, “Tienes la Sonrisa”³³, donde se ven escenas más parecidas a las de las películas que los jóvenes colombianos pueden ver en MTV, Disney Channel, o en YouTube, sobre los High Schools norteamericanos, que a las calles empolvadas de la Ciénaga de la Virgen (donde seguramente están muchos de los jóvenes seguidores del dúo de *dansal*). Pero sobre este diálogo entre lo oficial y lo subalterno estaré ahondando en los siguientes capítulos.

Por ahorame concentraré en las formas de producción del *dansal* que, a pesar de la exposición nacional y los dividendos económicos que llega a generar, sigue manteniendo sus métodos informales que entran en contra de las casas disqueras y que en algunos casos las han

³² La mayoría de artistas de *dansal* en la actualidad viven afuera de sus barrios de origen y escogen lugares originalmente habitados por las elites en Cartagena como Bocagrande, Castillogrande o Manga.

³³ Lil’ Silvio, El Vega, Ñejo, *Tienes la Sonrisa*, Sencillo, producción DJ Dever y The Lion Records, 2016.

obligado a modificar sus lógicas de negocio. En el tercer capítulo analizaré los códigos estéticos y las formas culturales que entran a jugar en la producción de las músicas comerciales afrocaribeñas como el *dansal* y que ha puesto a los artistas en lugares de empoderamiento económico y cultural.

2. HACIENDO LA MÚSICA

Productores y picós

A finales del 2009, para el Passa Passa la temporada terminaba y estaban preparando un gran concierto que ellos llamaban: “La grabación del Volumen 4”. El volumen es un disco en vivo del picó, no de los cantantes ni músicos, sino de la fiesta de picó en sí: la gente, el baile, la música y animación puestas por DJ Dever directamente en el estudio de grabación (Sanz, 2011). Pasamos varias horas en el estudio observando como DJ Dever manejaba su centro de producción, distribución y comercialización de “música exclusiva” o, mejor dicho, su picó, el Passa Passa. La *exclusividad* (Abril y Soto, 2004; Contreras, 2008; Martínez,)³⁴ de la música es un factor fundamental para el éxito o fracaso del picó, lo que lleva a que la producción musical tenga un ritmo acelerado y un volumen elevado que sostenga todo el sistema.

El *dansal* en Colombia nace de la *champeta* y en la calles de Cartagena el género musical principal es la *champeta criolla*. También la producción de *champeta* es la manera predominante de producción musical (Abril y Soto, 2004; Sanz, 2010). En Cartagena, así como el *dancehall* y los Sound Systems en Jamaica (Hope, 2006; Cooper, 2004), la música de *champeta* está ligada estructuralmente al picó (Abril y Soto, 2004; Pacini, 1993) y sin duda es la producción de *champetas* exclusivas la que sostiene un picó, lo mantiene actualizado y garantiza su éxito. En Jamaica durante los primeros años del *reggae* y el *dancehall*, fueron los Sound Systems los que proporcionaron la base para la creación, distribución y comercialización de la música (Hebidge, 1987; Hope, 2006). Cada Sound System con sus características y su propia música, ampliaron, y amplían, el fenómeno, dan mayor cobertura y con mayor diversidad. De igual forma, los picós

³⁴ Se habla de *exclusividad* de una canción (y físicamente en muchos casos del disco original) que solo tiene el dueño de un Picó particular.

actúan de base a la *champeta* y al *dansal* en Cartagena. En palabras de Humberto Castillo, gerente musical de la Organización Musical Rey de Rocha, o Manager del Rey de Rocha, “las *champetas* exclusivas hacen el nombre de un picó. Un picó bueno tiene su propia música buena, un picó malo produce *champetas* malas o termina poniendo la música de otro picó”.³⁵ Esta producción musical es básicamente una producción continua, diaria.

Durante mi tiempo en Cartagena, además del cuarto de DJ Dever en la casa de su padre, visité algunos estudios de grabación principalmente de *champeta*, donde se producían nuevas canciones para diferentes picós casi todos los días. Entre esos el estudio de Luis García donde se grababan *champetas*, entre otros, para el picó “El Chulo de moda”. Semanalmente se producen en un picó grande, de renombre cómo “El Rey de Rocha” o “El Imperio”, una o dos canciones que se lanzan en las fiestas del fin de semana. Cómo nos contaba Humberto Castillo, algunas semanas la producción es mayor, ya sea por eventos especiales o por la demanda de nuevo repertorio, pero rara vez bajaba de dos canciones semanales para el 2010³⁶. De igual manera sucede con la producción de *dansal*, manteniendo las proporciones pues para 2010 había más de 20 Picós de *champeta* en Cartagena y solo 3 de *dansal*, de los cuales sólo 2 producían música. Cuando visitaba la casa de DJ Dever yo veía como cada día en el estudio se intentaba un ritmo nuevo o una letra interesante. A continuación, compararé algunas de las características de la producción de *dansal* en comparación con la producción de *champeta* para observar las dimensiones que encierran a la *champeta* en una producción local mientras que el *dansal* se construye a partir de una idea de comercializarse más allá de las fronteras del picó.

La construcción de canciones para el caso de la *champeta criolla* funciona en una compleja red de actores que se unen y ponen en funcionamiento sus saberes por la motivación

³⁵ Entrevista Humberto Castillo, Manager del picó El Rey de Rocha, Cartagena, 2010.

³⁶ Entrevista Humberto Castillo, Manager del picó El Rey de Rocha, Cartagena, 2010.

inicial de uno de estos actores con la necesidad de producir la canción, ya sea el dueño del picó, el DJ del picó, el cantante o el productor musical (Abril y Soto, 2004; Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011). Es esta persona la que se encarga de reunir los elementos necesarios para construir el sonido (Abril y Soto, 2004). Es esta persona la que arriesga un dinero que normalmente no ve de vuelta en su negocio.

“Blacho” que es ‘manager’, o gerente, del “Chulo de moda”, un picó de *champeta* en Pasacaballos un barrio alejado al sur occidente de Cartagena, al sur de la zona industrial de Mamonal, nos contaba que el picó tenía que mantenerse actualizado. Idealmente promover una nueva canción en cada fiesta para mantener sus adeptos y seguir siendo contratado. Para hacer música nueva de manera constante había que tener un sistema de producción. Él, así como la mayoría, partía de una idea, o de alguna intención (personal, social, política, económica, etc.) para hacer una canción. Esta idea podía nacer de a) una letra específica, b) de un tipo de melodía preconcebida (lo que algunos llaman una ‘copia’ pero que conoceremos como *versión*, como el caso de la famosa “Suegra voladora” de El Sayayin, o de “El Celular” de El Yao y el Zaa o de “Im’ Still in love” de Sean Paul o de ‘Resignada’³⁷ de Daniela y Andrea cantantes del Passa Passa), o d) de la intención de reunir a figuras reconocidas de la *champeta* en una canción³⁸, por ejemplo “La Invité a Bailar” que reúne tanto a Kevin Flores y DJ Dever, conocidos por ser músicos de *dansal*, con Chawala y el Rey de Rocha, famosos en el mundo de la *champeta* en toda Colombia. Dichas motivaciones se pueden rastrear por todo el Caribe. Las letras como lugar de discusión y de reafirmación de lo afrodesendiente, la repetición de melodías y ritmos como vehículo histórico y de identidad, así como el afán por alcanzar el éxito y la fama hacen parte de la historia tanto del *ska* y el *reggae* (Hebidge, 1987; Moskowitz,

³⁷ Resignada, Daniela y Andrea, Producción DJ Dever y OMR, Passa Passa Sound System Volumen No. 5, 2010.

³⁸ Entrevista “Blacho”, Manager del picó “El Chulo de moda”, Cartagena, 2010.

2007), como del *dancehall* (Cooper, 2004; Hope, 2006), *el reggaeton* (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Samponaro, 2009) y, por supuesto, la *champeta* y el *dansal*.

Imagen, letra e identidad

En el primer caso, el de la creación musical a partir de una letra específica, o la idea de enviar un mensaje específico, el compositor de la letra de la canción busca las maneras de producir su idea y que suene en algún picó. Este compositor puede ser un cantante, un DJ, un dueño de picó o cualquier persona cercana a los grupos de producción local como en la *champeta*. Es el caso de Blacho, quien escribe la mayoría de las letras de las canciones que después van a sonar en Pasacaballos a ritmo de su picó. Blacho es uno de los hermanos que manejan “El Chulo” y que se encargan de encontrar los lugares y las fiestas en las que cada semana suena el picó. Además de esto, Blacho está fielmente comprometido a producir un tipo de música ligada directamente a transmitir mensajes en sus letras. La mayoría de las canciones que produce “El Chulo” parten de letras que escribe Blacho respecto a temas que para él son importantes: relaciones de familia, amor e infidelidad, amor maternal, pertenencia del picó al pueblo, etc. (Small, 1999).³⁹

Quizás, para Blacho el mensaje fundamental reside en las relaciones de familia y en la identificación de sus escuchas a partir de la solución de dichos conflictos y la participación en estas relaciones. Otros cantantes y picós se enfocan en otros temas como los bailes, el erotismo, y el desahogo que genera la fiesta. Uno de estos exponentes es el famoso Mr. Black (Edwin Antaquera) y sus éxitos nacionales del 2014 y 2015 “El Serrucho” y “Apretadito en el Pick Up”. En algunos casos las letras pueden ser mucho más contestatarias, ‘pornográficas’ y

³⁹ Entrevista “Blacho”, Manager del picó “El Chulo de moda”, Cartagena, 2010

más alejadas de los cánones oficiales. El *dancehall* como fenómeno cultural en Jamaica, y en el mundo, es reconocido por exponer constantemente los mensajes relacionados a la sexualidad y el erotismo, quizás menos sensual que lo acostumbrado por la élites gubernamentales, y ganar adeptos a partir de lo escueto de éste mensaje (Cooper, 2004; Hope, 2006). El primer gran artista de *dancehall*, Yellowman (Christian Winston Foster), ha sido censurado en múltiples ocasiones tanto en Jamaica como afuera de Jamaica por la ‘vulgaridad’ en los mensajes de sus canciones, que para ciertos oídos roza con, e incluso sobrepasa a, la pornografía (Cooper, 2006). Como veremos más adelante, los mensajes en las canciones de *dansal* dependen mucho de cada cantante y de su imagen y estilo, cada cual decide y mantiene cierta línea que va desde el romanticismo de las relaciones de pareja, hasta el hombre o mujer de familia y que habla de ‘su gente’, pasando por los ‘badboys’, los cantantes más sexuales y los chicos de CasaCu que se enfocan en mensajes relacionados con la estética rasta, la vida urbana en las calles y la marginalidad; o directamente influenciados por otros músicos exitosos o por las ideas más comercializadas en la radio y el internet. Cada cual busca conectar con un mensaje a un sector de la población y así hacerse reconocido a través de sus letras y su música. DJ Dever colabora con todos, graba canciones para todos por lo que su mensaje se ubica más del lado musical, comercial y de la composición del sonido.

Para la producción de *champeta*, también es el productor quien escoge al o los cantantes para que graben la canción. Esta decisión es muy importante para el resultado final de la canción. Los cantantes se reconocen por su recorrido, por las producciones que hayan hecho y, al igual que con los artistas de *dansal*, también por su estilo (Abril y Soto, 2004; Contreras, 2008). Cada cantante maneja un estilo determinado que, según Blacho, funciona para transmitir un determinado tipo de mensaje. En 2010, para sus canciones románticas Blacho optaba principalmente por los cantantes de Tierrabomba Michel y Lilibet, pues su estilo era

marcadamente romántico y las temáticas que manejaban en sus canciones, al ser un dúo, repetían las relaciones de pareja.

El estudio de grabación normalmente es un componente extra (Abril y Soto, 2004). A excepción de algunos picós grandes como “El Rey de Rocha” los picós de *champeta criolla* no cuentan con estudios exclusivos, por lo que acuden a un espacio alquilado donde un técnico en grabación compone el producto final con las adiciones del ‘arreglista’, los cantantes, en algunos casos músicos en vivo y por su puesto la letra inicial (Sanz, 2010). Esta relación gremial (Pacini, 1993, Abril y Soto, 2008), que se da entre dueños de picó, DJs, arreglistas musicales, técnicos de estudio de grabación y, por supuesto, cantantes, permite la labor de ensamblaje que lleva a la letra a convertirse en una canción de *champeta* (Contreras, 2008; Pacini, 1993, Sanz, 2010).

Por otra parte, después de varias tardes a ritmo de beats jamaíquinos y champetudos en casa de DJ Dever pude ver que la producción musical del *dansal* en Cartagena tiene sus particularidades, pues fusiona maneras de construcción muy propias de la *champeta* junto a los preceptos de exclusividad que parecen acercarse más a la industria formal. En primer lugar es notable que el universo del *dansal* en Cartagena sea mucho más cerrado y pequeño que el de la *champeta* y que la producción musical se reduzca a dos o tres figuras sobresalientes (DJ Dever, Kevin Flores y Víctor Julio) quienes se encargan de ensamblar los saberes musicales, de componer melodías y letras, y de promocionar y reproducir la música en sus picós.

Para los primeros años de la década del 2010, la producción de *dansal* en Cartagena se reducía a dos grupos principales: DJ Dever, Kevin Flores (cantante y productor quién en su momento tuvo un picó llamado “El Tsunami”), y su picó Passa Passa Sound System y un grupo de jóvenes tanto barranquilleros como cartageneros y sanandresanos que se llaman CasaCu Music (artistas como Mosta Man, Seven Plom, LJ, entre otros). Estos dos grupos, que

han trabajado juntos produciendo música, representaban las dos más grandes fuentes de difusión musical del *dansal* en Cartagena; se les podía sumar un importante difusor de la música, que no es productor musical sino solamente reproductor musical, como Víctor Julio y su picó con el mismo nombre. A diferencia de la *champeta*, en el *dansal* los conocimientos musicales son mucho más reducidos (quizá por el acceso a las redes de internet o, más probable, porque son en su mayoría músicas que llevan sonando en Cartagena menos de 10 años⁴⁰) y se limitan a la relación entre el DJ (quien hace las veces de compositor musical; *arreglista* de pista) y el/la cantante quien a su vez es compositor(a) de la letra. Tanto Kevin Flores como DJ Dever se encargan de convocar cantantes y producir canciones con sus letras y con las ideas musicales que estos tienen para la composición musical.

El caso particular de DJ Dever y el Passa Passa me fue bastante relevante para entender la producción musical enfocada en una sola personalidad y las diferentes relaciones que se pueden dar entre los cantantes y el DJ. En primer lugar entendí que DJ Dever es la figura del *dansal* más conocida en Cartagena. DJ Dever representa, para la mayoría de los escuchas del género, lo que es el *dansal*, y ha concentrado el fenómeno casi exclusivamente a su persona. En la actualidad el Passa Passa, que cuenta con aproximadamente 10 años de existencia, es uno de los picós más importantes de Cartagena, y compite en popularidad con picós de más de tres o cuatro décadas de antigüedad como “El Rey de Rocha”, “El Geminni” o “El Conde”, todos estos de *champeta criolla* o *africana* (Sanz, 2011). Casi la totalidad de la población que asiste al Passa Passa (desde unos cientos hasta mil o dos mil por fiesta), y que escuchan *dansal*, son jóvenes que, según Junior Bombastick, Víctor Julio y el Propio DJ Dever, en muy pocos casos sobrepasan los 40 años y que encuentra su mayor popularidad entre adolescentes entre los 14 y

⁴⁰ Entrevista Junior Bombastick, Sanandresano, Cantante de *dansal* y dueño de discoteca, Cartagena, 2010.

los 20 años. Sin embargo esto ha ido cambiando con los años, y como antropólogo me encuentro ante el mismo problema de todos ¿Cómo ver el movimiento dinámico del fenómeno? Como veremos más adelante, para Kevin Flores, desde el éxito de su *champeta urbana*, el público se ha diversificado mucho más al entrar a participar de canales de difusión nacional y mercados mucho más amplios donde las radios y disqueras tienen nichos de mercado preestablecidos. No obstante, muchos de los jóvenes que asisten al Passa Passa no son asistentes frecuentes de picós de *champeta*, e incluso varios de ellos nunca han asistido ni asistirán a un picó de estos⁴¹. La población, entonces, es bastante diferente a la de la *champeta* e incluso abarca grupos de estratos económicos 3 y 4 que en los picós populares de *champeta* no tienen cabida. En ciudades como Bogotá o Medellín, lejos de los estigmas de los *champetudos* de la costa caribe colombiana (Contreras, 2008; Martínez, 2003), el *dansal* y la *champeta urbana* han permeado en todos los niveles sociales y se pueden escuchar en bares y discotecas de cualquier sector de la población.

DJ Dever, como él mismo me explicaba en una tarde calurosa aunque fresca gracias al aire acondicionado que tiene en su estudio, centra la producción musical en tres momentos: a) la generación de la idea musical que parte principalmente de su acción como productor musical y los contactos con cantantes que se encargan de la letra y de las voces; b) la construcción del sonido, *pista*, y c) la grabación y digitalización de la canción⁴². En 2010 todo este proceso se desarrollaba en un pequeño cuarto de su casa en el barrio “Los Torices” de Cartagena. A diferencia de la mayoría de los picós de *champeta*, DJ Dever depende exclusivamente de su tiempo para componer una canción. Él mismo hace las veces de dueño de estudio de grabación, de *arreglista* y de productor, esto hace que en la mayoría de los casos la producción

⁴¹ Entrevista Junior Bombastick, Sanandresano, Cantante de *dansal* y dueño de discoteca, Cartagena, 2010.

⁴² Entrevista DJ Dever, dueño y Dj del picó “Passa Passa Sound System”, Cartagena, 2010.

de una canción de *dansal* sea mucho más rápida, eficiente y, sobretodo, menos costosa que una *champeta*.

El primer día que logré entrar al estudio de DJ Dever me pareció un lugar estrecho e incomodo, donde la música podía llegar a sonar más fuerte incluso que en el mismo picó, pero después de unas horas de grabación me acostumbre al espacio y hasta me pareció el lugar perfecto para la creación musical que allí se hacía. El estudio de DJ Dever que conocí, no es un estudio profesional, pero cuenta con todos los elementos necesarios para la grabación de una canción de *dansal*. Era un cuarto de aproximadamente 2 x 2 metros, las paredes sin ninguna cobertura acústica o paneles para el sonido. En el estudio había una mesa de escritorio que soportaba una pantalla de televisión de más de 40 pulgadas conectada a un computador de torre con los requerimientos propios para realizar una buena edición de sonido (tarjeta de audio profesional, procesadores de alto rendimiento y disco duro de más de 1 TB.), un teclado conectado al computador desde el cual se producían algunos de los sonidos que finalmente hacían parte de las canciones y un parlante pequeño con una salida de audio bastante fuerte que, a su máxima potencia, lograba hacer las veces de pequeño picó dentro del estudio. Este escritorio era el lugar de trabajo de DJ Dever y normalmente al entrar al pequeño cuarto se lo encontraba a él, de espaldas a la puerta, de frente a su pantalla, trabajando en el computador. Al lado derecho del escritorio había un trípode con un micrófono bastante sofisticado que se usaba para la grabación de los cantantes, y un sofá gastado que daba lugar a que los espectadores de las grabaciones se acomodaran a ver las sesiones de grabación. A pesar de lo humilde del barrio y del espacio donde quedaba el estudio, durante los años de éxito del Passa Passa, DJ Dever había logrado mejorar la calidad de sus equipos y en la actualidad las grabaciones se hacen con equipos de edición y micrófonos profesionales. Sin embargo, desde esos días en Torices ya se podía ver que el hacer *dansal* había resultado rentable para DJ Dever.

Quienes permanecían sentados en el incómodo sofá en las tardes de grabación eran, en su mayoría, cantantes o seguidores del picó, todos conocidos personales de DJ Dever. De hecho, una de las características principales de la producción musical del Passa Passa está en la comunidad de cantantes que se mueven en torno al picó y a DJ Dever. Debido a la popularidad del Passa Passa, al la gran cantidad de público que asiste a sus eventos y a la otra cantidad de gente que escucha su música en radio e internet, muchos jóvenes cantantes en búsqueda de reconocimiento se acercan al estudio de DJ Dever con ideas de canciones y con intenciones de poder grabar alguna canción para el Passa Passa. Este fenómeno se da igualmente en las producciones de *champeta*. Picós como El rey de Rocha o El Imperio reciben a diario nuevos cantantes que buscan grabar con el picó, al punto que muchos de estos graban canciones gratis, hacen la letra o la melodía, esperando que la canción sea un éxito en el picó (Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Contreras, 2008). La diferencia con el Passa Passa está en el filtro de selección que impone DJ Dever, mucho más fuerte en cuanto a la selección de la voz y el estilo del cantante, algo que a algunos productores de *champeta* les deja de importar siempre que haya dinero con que grabar la canción (Contreras, 2008; Sanz, 2011).

El trabajo de DJ Dever consiste en desarrollar las canciones junto con sus artistas, de allí que la mayor parte de las canciones del Passa Passa sean en colaboración unos con otros (entre sí) donde el DJ se encarga casi por completo de la parte musical y los artistas en conjunto de algunos aspectos melódicos y de las letras. Aquí es donde cada uno utiliza su performance y su relación con el público para construirse como artista (Small, 1999). Cada cantante desde sus primeras grabaciones empieza una construcción de su música en concordancia con las respuestas del público y su temperamento: así entonces, hay románticos como El Vega quienes se enfocan en temas de pareja, relaciones de amor y desamor o urbanos-rastas como Seven Plom o Mosta Man quienes se enfocan en una estética rapera y

rastafari y que mezclando frases en español e inglés construyen mensajes sobre la vida de la calle, las pandillas y frecuentemente hacen letras para responder a ataques de otros artistas o del público o de las instituciones que se muestra hostiles ante ellos; también hay artistas como Lil' Silvio o Kevin Flores que se enfocan en la fiesta y en el baile y que también juegan en diferentes tonos vocales y con diferentes mensajes; las solistas o los grupos de chicas como "The queens" también asumen roles determinados, en la mayoría de los casos sus letras suenan a respuestas de mujeres empoderadas, respuestas a traiciones o conflictos de amor (Cooper, 2004; Hope, 2006). En conjunto el grupo de artistas del *dansal* en Cartagena abarcan las necesidades de una población mucho más amplia que la esfera de la población de la *champeta criolla*, (aunque en Cartagena seguramente sean mucho más los *champetudos* pegados a la radio que los adolescentes mestizos enamorados que escuchan *dansal* por internet) esto también implica más sectores de comercialización y circulación para la música afuera de la ciudad.

Visitando en las tardes el estudio musical de Dj Dever, logré asistir a la construcción completa de varias canciones para el picó, una de ellas fue "Entrégate mujer" una canción que se grabó desde cero en menos de tres días. La producción de la canción en el Passa Passa empezó con una reunión informal entre varios de los artistas, Koffee el Cafetero, El vega y Lil' Silvio con el DJ. Las ideas musicales provenían principalmente de una constante escucha de las producciones que vienen de Jamaica, San Andrés y África, el interior de Colombia, entre otros (Bohórquez, 2002), por lo que la charla de ese día principalmente rodeaba discusiones sobre música, letras pegajosas y tipos de sonido. A esto se le unió la intención de Koffee de trabajar sobre un tema y un ritmo particular. A Koffee le parecía bueno hacer una canción sobre la entrega al baile y a la música junto con lo que él llamaba "un ritmito así como lento como

quedadito pero igual con fuerza”⁴³ y esto finalmente llevó a la idea de realizar una canción, “Entrégate mujer” que además compaginaba con el estilo romántico de Koffee.

La grabación fue rápida y sencilla: Dj Dever trabajó solo en su computador por un día (el tiempo dedicado a la realización de la pista oscila entre 30 min y 36 horas o más dependiendo de la complejidad de la construcción de la *base musical*) donde realizó la pista musical de la canción, mientras nosotros sólo veíamos su espalda y escuchábamos algunas pistas cortas. Casi no se volteó a corroborar si estábamos todavía allí. En este proceso casi no intervienen los cantantes a excepción de que el compositor de la letra busque un tipo de melodía determinada y de algunas de las figuras más reconocidas como son Kevin Flores o Lil’ Silvio (vecino de DJ Dever) y El Vega. Durante la grabación de “Entrégate mujer”, El Vega intervenía un poco más que los demás en todo el proceso porque es un cantante bastante acertado a la hora de afinar con las melodías y de arreglar tonalmente las canciones. Normalmente es él quien ayuda a los demás cantantes en la parte vocal a la hora de trabajar en la grabación de las canciones. La mayoría no ha recibido ningún tipo de formación musical profesional a excepción de los más reconocidos, por lo que el proceso resulta bastante artesanal y muchos de estos chicos vienen a descubrir sus verdaderas voces durante la grabación en el estudio⁴⁴. Las *pistas* son creadas en su totalidad desde el computador de DJ Dever con sonidos digitales, nuevos o pregrabados, a través de programas de grabación de audio como Fruity Loops, en algunas muy esporádicas excepciones intervienen instrumentos diferentes al teclado con el que Dj Dever modifica las tonalidades de los sonidos. En los últimos años muchas producciones se hacen afuera del estudio de DJ Dever pues son patrocinadas por disqueras con mayor capital que el Passa Passa, ya sea con la OMR, cuando

⁴³ Charla informal en el estudio de DJ Dever, Koffe el Cafetero, El Vega, Lil Silvio, DJ Dever y otros, Cartagena Marzo de 2010.

⁴⁴ Entrevista El Vega, Cantante del grupo “BadBoys” de *dansal*, Cartagena, 2010.

DJ Dever hace colaboraciones con el Rey de Rocha, o para productoras que han empezado a distribuir el *dansal* como The Lion Records, lo que implica mejores recursos para la grabación y mejor calidad del producto final.

Después de terminada la *pista* de “Entrégate mujer”, llegó la hora de la grabación de las voces. DJ Dever citó a los cantantes que iban a grabar, pero, como siempre o en la mayoría de los casos, la mayoría de los cantantes incluso algunos que no iban a grabar se hicieron presentes en el estudio. El proceso de grabación de las voces muestra claramente como es el trabajo en colaboración de los artistas del Passa Passa. Todos intervienen para ayudar en la grabación a los artistas involucrados, ayudan con los tonos, con la composición de las letras, con algunas voces pequeñas y opinan e intervienen sobre el resultado final de la canción. En este caso sufrimos viendo como de un lado y de otro le decían al pobre de Koffee como afinar una parte de la canción que parecía quedar muy alta para su tono vocal; algunos le decían que tomara agua y practicara, otros que hiciera un falsete, y el pobrecito Koffee “El cafetero” solo acertaba en tomar agua y sudar a chorros a pesar de que el aire acondicionado del sitio estaba a full y los demás nos estábamos congelando. Después de cerca de una hora de intentarlo, logró grabar la partecita en el tono que debía. DJ Dever no hablaba mucho, sólo devolvía la pista, grababa, borraba, devolvía la pista, grababa y borraba.

Aunque no siempre este proceso es tan dialéctico, siempre sobresale el trabajo en grupo para la construcción de las letras y para las grabaciones finales. Como veremos, lejos de ser una simple estrategia de grabación, las colaboraciones componen uno de los núcleos de la producción de músicas urbanas en el caribe como el *hip-hop*, el *dancehall*, el *dansal* o el *reggaeton* (Rivera, Cooper, 2009; Moskowitz, 2011). Las canciones del Passa Passa siempre se trabajan con más de un artista, llegando al punto de construir dúos o tríos vocales muy sólidos como los son Daniela y Andrea o Lil Silvio y El Vega: “Los BadBoys” quienes en el momento en que

tocó su parte en la grabación, pusieron a bailar a los asistentes y recibieron aplausos y felicitaciones; realmente se nota la potencia y el carisma que tienen como artistas, yo mismo quedé asombrado cuando El Vega tomó el micrófono y saco una potente voz rasgada que llenó por completo el espacio. Las disqueras entienden perfectamente el impacto que tienen estos jóvenes sin los temores de las generaciones de sus padres y el gusto que generan en otros grupos sociales.

‘Lo bueno se repite, re, re, repite’

Volviendo a las maneras de producción en la *champeta* y las cuales han sido heredadas en el *dansal* y son compartidas por otras músicas similares en todo el Caribe, quiero poner especial énfasis, al igual que Dick Hebdige, en la lógica de las copias o *versiones* que se hacen y re hacen todo el tiempo entre las músicas del mundo, pero particularmente en las músicas de los pueblos marginados. Allí el valor de la creatividad no está sujeto a la mera creación subjetiva y única sino que juega un rol dentro de la espiral sonora que mantiene a las comunidades históricamente interconectadas (Comaroff y Comaroff, 1992; Hebdige, 1987).

En este caso, cuando se parte de una melodía específica, la construcción de la canción funciona igualmente a través del engranaje de diferentes agentes con conocimientos específicos (Abril y Soto, 2004), pero la intención del sonido final es muy diferente. Mientras que con la letra el protagonismo lo tiene el mensaje que se intenta comunicar, con las bases melódica las intenciones son puramente sonoras y el protagonismo se lo lleva la música (Muñoz, 2002; Cunin, 2007). La relación se establece principalmente a través de un tipo de sonido que llegue al público y los conmueva, de una vibración musical (Cunin, 2007; Small, 1999).



Foto 6: Baile de terapia africana en un encuentro de picós salseros en Cartagena, 2010.

Cuando suena una canción de *dansal* o de *champeta* el cuerpo tiene que estar involucrado de lo contrario la canción será un fracaso (Muñoz, 2002; Sanz, 2011); en el bus de transporte público en Cartagena no sólo los timonazos del conductor mueven los cuerpos de los pasajeros en las sillas, frecuentemente una buena canción de *champeta*, con solo su introducción musical, hace que las piernas y las manos de algunos pasajeros se empiecen a mover casi involuntariamente. Esto constituye uno de los aspectos más relevantes e incluso es un pilar de la música afrocaribeña, y como lo introduce Christopher Small es quizá el vehículo por el que la música trasciende cualquier espacio y tiempo (Small, 1999). Para Small la actuación musical puede ser un verbo en sí misma, una acción, lo que él llama el *musicar*. El *musicar* es entonces plantar sentido al solo hecho de participar de un evento, permitir que tenga sentido un ritmo o una melodía específica desde producirla, hasta escucharla o hasta bailar y festejar, siempre en una relación de doble vía entre objeto y sujeto (Small, 1999).

Desde sus inicios con la música africana en los 70s y los primeros intentos de composiciones musicales criollas en Cartagena en los años 80s y 90s, la relación del público con la música fue principalmente sonora (Birembaum, 2005; Bohorquez, 2000; Contreras, 2002 y 2008; Wade, 1997a). Inicialmente las letras de las *champetas*, en las décadas de los 70s y 80s, eran en idiomas incomprensibles (zulu, africkanise, francés, patua, inglés, entre otros) (Pacini, 1993), por lo que el gusto por el sonido, la identificación con los golpes de la percusión (Martinez, 2003; Wade, 1997a) era lo que hacía que la música se escuchara y se bailara en las fiestas locales (Martinez, 2003; Muñoz, 2002). A esto se añadía el discurso que predominó en las comunidades negras de las costas colombiana respecto a los sonidos y músicas traídas de África que relacionaba al afrodescendiente colombiano con sus raíces africanas, un retorno a al origen a través del sonido (Martinez, 2003; Pacini, 1993).

La manera de versionar o tomar las músicas de generaciones anteriores, pero propias a su vez, para crear nuevas canciones y ritmos musicales está presente en la producción de *champeta* y en la producción de *dansal*. El primer gran hit del Passa Passa en las calles de Cartagena lo grabaron DJ Dever y Lil' Silvio cuando éste tenía 13 años en el 2007, se llamó "Enredao" y tomó por sorpresa no sólo a los aficionados del género en Cartagena sino en muchos lugares de Colombia. Lil' Silvio cantaba en un lenguaje incomprensible del que sólo se podían entender algunas frases como "Enredao, estoy enredado. En el Passa Passa enredao, enredao"⁴⁵, una mezcla muy al estilo de las primeras *champetas* cuyos artistas cantaban en onomatopeyas imitando el estilo africano, como Elio Boom y su "Turbina" de 1995⁴⁶. La música, como nos contaría DJ Dever, provenía de una mezcla de varias canciones de *dancehall* que había ido

⁴⁵ Lil' Silvio, *Enredado*, Passa Passa Sound System Vol. 1, 2008.

⁴⁶ Elio Boom se hizo famoso a principio de los 90s cantando en onomatopeyas en el grupo de *terapia* Kussima que producía Yamiro Marín. En 1995 Yamiro Marín grabó con Elio Boom "Terapia criolla con Elio Boom" la primera grabación de *champeta* que se hacía en español y donde se incluía el éxito La Turbina.

coleccionando durante los años, con un sobrebajo y un doble bombo a contratiempo que él deliberadamente había puesto para acentuar los golpes de la percusión por sobre la melodía. Una decisión que me recuerda el camino que siguieron bandas como The Wailers, o The Skatalites para constituir finalmente su sonido (Hebidge, 1987). En ambos casos los músicos querían, a pesar de las sugerencias de algunos de sus promotores, acentuar la percusión por sobre los demás elementos de las composiciones. The Skatalites terminaron acentuando el beat a contratiempo tan característico del *ska* y las músicas que nacieron a partir del *ska* jamaicano como el *two step*; en el caso del *reggae* el nacimiento de composiciones exclusivamente en percusión y canto conocidas como los *dubs* (Hebidge, 1987; Moskowitz, 2007). Muchos de las canciones que se graban en ritmo de *reggae* un poco más comerciables para las emisoras y los Sound Systems, eran después remasterizadas por sus autores en versiones *dub* cuyos tiempos eran mucho más lentos y cuya base era el golpe de tambor que muchos asociaban con la filosofía rastafari y la música original africana (Hebidge, 1987).

Dj Dever, consumado picotero, rara vez me respondía cuando le preguntaba el origen específico de muchas de las pistas. Ser el único conocedor de su música es uno de los mayores valores que puede tener cualquier DJ en el Caribe (Cooper, 2007; Clay, 2012). Aunque la mayoría de sus fuentes se podían encontrar en internet, incluso allí los encargados de subir las canciones o los videos a plataformas de acceso público se encargan de subir versiones que no hablen sobre los autores “originales”. Digo originales ente comillas, pues como veremos la originalidad de las canciones en las músicas afrocaribeñas atiende a códigos diferentes a la pura creatividad espontánea que puede sugerir el concepto (Hebidge, 1987).

Tanto “La Turbina” como el “Enredao”, están basadas directamente en canciones previamente grabadas que fueron escuchadas y remasterizadas en sus propias versiones por los nuevos autores. Ni Elio Boom ni Lil’ Slvio se vieron impedidos de continuar el camino de la

música que escuchaban a pesar que les hablaba en idiomas incomprensibles, donde el mensaje parecía perderse. Pero se hicieron presentes dentro de sus comunidades al hacer su *versión*, dejar su huella, así como la huella que estuvieron escuchando (Hebidge, 1987). La estrategia reside en códigos que no son exclusivamente lingüísticos y que les eran y les son comprensibles (Hebidge, 1987; Wade, 1997a). Códigos conscientemente identificados por todos los partícipes de estos fenómenos musicales: el baile y el tambor (Wade, 1997a). Tanto las primeras fusiones de *rocksteady* o *mento*, o el *blues* y *jazz* en las costas de Nueva Orleans (Moskowitz, 2006) como el *ska* en Londres, el *dancehall* en los barrios de Kingston, la *champeta* y el *dansal* en Cartagena son músicas hechas para para bailar, así que el *beat* de la percusión (los famosísimos y repetidos tambores africanos) (Hebidge, 1987; Moskowitz, 2007) y la fiesta que incluye la reunión y el baile como rito de liberación (Hope, 2006) y de comunicación (Cooper, 2004; Sanz, 2011; Small, 1999) son sus verdaderos vehículos de identificación en el tiempo y en el espacio (Cunin, 2003; Hebidge, 1987; Martínez, 2003; Sanz, 2011; Small, 1999; Wade, 1997^a) y los placeres centrales que mantienen vivas estas músicas a pesar de los constantes bloqueos a los que se ven expuestas.

De allí que un componente fundamental en el *dansal* y en la *champeta* cartagenera sea el sonido melódico y rítmico y su incitación al baile: si una *champeta* no se puede bailar, y su musicalidad no incita al baile (“no hace mover el cuerpo”) va a ser un fracaso (Sanz, 2011). Charles King, cantante de *champeta* y palenquero nos decía: “Si no te hace bailar o por lo menos querer bailar, no sirve. Se puede llenar de letras buenas, políticas, de amor, de lo que sea, pero si no se puede bailar va pa´abajo”⁴⁷. Parecía estar parafraseando a Yellowman cuando hablaba sobre el verdadero éxito y mensaje del *dancehall* que estaba en la fiesta y el baile (Hope, 2006). Yo lo comprobaba claramente cuando en los estudios de *champeta*, e incluso en el

⁴⁷ Entrevista Charles King, Cantante de *champeta*. Cartagena, 2010.

estudio de DJ Dever, al repetir una canción o una melodía o un ritmo para grabarlo, mi cuerpo y el de los otros asistentes se movía con la cadencia de la canción. Dábamos aprobación a la canción con nuestras cabezas y nuestros cuerpos moviéndose a la par del sonido. La constitución de la música era evidentemente un camino en doble vía donde los artistas se comunicaban con sus oyentes pero a la vez estos, con su cuerpo, se comunicaban aceptando o reprobando el mensaje del artista (Small, 1999).

Las *versiones* empiezan a tomar sentido en el momento en que dicho diálogo se hace presente no sólo con los escuchas y bailarines del presente, sino con los músicos y compositores del pasado y del futuro. Como lo explica Dick Hebdige, hablando de las cientos de *versiones* que una sobre otra componen la historia de la música jamaicana y afroantillana en Inglaterra, las *versiones* son un vehículo de diálogo que se traza entre los artistas tanto en el tiempo como entre géneros musicales, y en donde el espacio se vuelve indiferente. Cada protagonista asume su rol dentro de la cadena de producción musical en el tiempo al hacer su versión de un “clásico”, contar su propia *versión* de la historia en su tiempo y en su espacio preciso. Y en efecto, una canción que llega a ser reconocida como un “clásico” seguramente debe su popularidad a las muchas versiones que se pueden haber hecho del ‘original’ (Hebdige, 1987). Tal es el caso de “I’m still in love”, que ha estado y seguramente estará presente en la historia de la música de Jamaica desde la primera versión de Alton Ellis en 1967. Hacer una *versión* de “I’m still in love” es hablar con Alton Ellis, esto hace que cada nuevo artista al hacer versiones se reconozca en el pasado y hable en el presente hacia el futuro (Hebdige, 1987). Como lo explican Jean y John Comaroff o Gayatri Spivak, las historias y voces dominantes en la mayoría de los casos colonizadoras han obligado a los pueblos marginales y subalternos a encontrar mecanismos en los que sus propias historias voces y versiones pueden sobrevivir más allá de las políticas del oficialismo (Comaroff y Comaroff, 1992; Spivak, 1998). La historia

no ha sido benevolente con los pueblos afrocaribeños, pero la fuerza de su música, de sus tambores y de sus bailes, se ha mantenido como manifiesto de una historia y un pueblo que se resiste a perder sus vínculos con el pasado y con el presente, con sus propios orígenes pero también con las lógicas presentes en cada generación (Bohórquez, 2000; Cooper, 2004; Hebdge, 1987; Pacini, 1993).

Sin embargo, como veremos en el próximo capítulo, nos alejaríamos bastante de la realidad al pensar que dicho proceso se hace exclusivamente dentro de los pueblos y sus músicas en relación así si mismos y a su autoafirmación. Fenómenos como el *reggae* en las décadas de los 70s y 80s (Hebdge, 1987) o *dansal* y el *reggaeton* en la actualidad (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Samponaro, 2009) nos permiten ver de manera más evidente cómo estos fenómenos, al igual que cualquier cultura, se han constituido en relación directa a su contraparte, en este caso eurocéntrica, colonial o extranjera, y la lógica de la *versión* ha aceptado de igual manera de ambas partes para la constitución de nuevas músicas (Hebdge, 1987; Small, 1999). También faltaríamos a la realidad si negáramos la acción del mercado en la proliferación de cantantes, Sound Systems y géneros musicales, además de los altos dividendos económicos que producen para las disqueras y los artistas.

La tercera manera de producir *dansal* y *champetas*, cuando se parte de un afán económico y de reconocimiento (de una búsqueda entre los diferentes actores), es quizá la más común, omnipresente, pues reúne las intenciones finales de la producción de cualquier canción que es la construcción de un éxito musical (Abril y Soto, 2004). El éxito responde al principal motor, a la primera necesidad, de los pueblos marginados que es el abandonar la marginalidad (Spiivak, 1993).

3. HACIENDO DINERO

Redes de producción

Los dueños de picó, Sound Systems o DJs (productores) son quienes históricamente han buscado, para mejorar su prestigio y el de su del picó, producir canciones exitosas con figuras musicales reconocidas por el público. Un artista que logra obtener éxito con varias canciones se convierte en un referente para producir música y buscar el mismo éxito, también recibe mayores ganancias económicas por sus producciones. Recibe dinero por entidades como asociaciones de derechos de autor SAYCO y ACINPRO en Colombia, quienes se encargan de recaudar el dinero que cada artista debe recibir por el impuesto de reproducción de su música (Abril y Soto, 2004), también pueden recibir mayor cantidad de dinero por sus presentaciones en vivo, o puede aumentar la demanda de sus servicios para cantar más canciones o hacer más espectáculos (Abril y soto, 2004; Botero, Ochoa y Pardo, 2011).

Hablando de *champeta*, un arreglista o productor, DJ sin picó, que ha tenido bastante reconocimiento en el sector puede ser el mayor referente dentro del gremio para hacer un éxito, por el reconocimiento que tiene su música dentro del público y su manera de construir melódicamente las canciones. Una de estas figuras de la *champeta* es Chawala Dj del Rey de Rocha (Contreras, 2008; Sanz, 2011) También lo puede ser un cantante con una larga trayectoria y que haya producido con diferentes y reconocidos DJ o productores y para diferentes picós o Sound Systems (Contreras, 2003; Cooper, 2004; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Así entonces, figuras como Charles King (cantante de *champeta* de San Basilio de Palenque, que cuenta a su haber éxitos nacionales como “El Chocho” o “La Tapita”), Mr. Black (cantante de *champeta* con varios éxitos a su como “El guante” o “La Hamburguesa”),

Michel y Lilibet (cantantes de Tierrabomba muy reconocidos por éxitos románticos como “El Camaleón”, “La Faltona”, “Suerte y Muerte” entre otros), o Kevin Flores (llamado el rey de la *champeta urbana*) se vuelven garantías de éxito para la producción de canciones de *champeta* y los picoteros intentan contratarlos para sus producciones y así elevar el prestigio de su picó. Para la producción de *champetas*, el conocimiento de *arreglistas* como Jairo Ahumada, Yamiro Marin o Luis García son garantía de buenas producciones por lo que son llamados para producciones con regularidad (Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011). Así mismo, para hacer *dansal*, DJ Dever es buscado no solo por los artistas del Passa Passa sino por cantantes de toda la costa, y de toda Colombia, algunos ya establecidos en el gremio para producir canciones que terminen llenándose de sabor y éxito del “que todo lo pega“. Con el auge del *dansal* y de la *champeta urbana* después del 2013, DJ Dever ha grabado canciones con artistas de *dancehall* como Jiggy Drama o DJ Buxxi, de San Andrés, sus amigos de CasaCu Music, artistas con trayectoria en el *reggaeton* como J Balvin de Medellín o Ñejo de Puerto Rico pues ha logrado convertirse en un referente musical más allá de Cartagena.

Ésta manera de producción fusiona los diferentes métodos de construcción de una canción, pero su finalidad no es solamente la transmisión de un mensaje o la música que hace bailar, sino que es la de garantizarse el éxito (prestigio y dinero) por medio del reconocimiento de los actores involucrados en la producción (Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011).

Muchas canciones de *dansal* y de *champeta* fusionan estos tres niveles de producción, por lo que es muy relevante el hecho de las múltiples vías que ofrece la construcción de una canción para generar relaciones sociales, afianzar vínculos laborales, generar reconocimientos personales, y sobretodo mantener un ritmo y volumen de producción que esté en constante regeneración (Birembaum, 2005; Contreras, 2008; Lemos y Castro, 2008). Sin embargo, es evidente como el *dansal* se ha adelantado categóricamente a la *champeta* a la hora de alcanzar

estas metas. A pesar del esfuerzo de sus artistas, la localidad del fenómeno del picó de *champeta* en Cartagena mantenía a todos sus artistas dentro de los límites de los barrios populares. Con la aparición de la *champeta urbana* en 2013, un producto liderado por Kevin Florez y DJ Dever que contó con el apoyo económico de la OMR y de radios y productoras por fuera de Cartagena, los artistas de dansal y de la nueva *champeta* han visto la explosión comercial de su música y han empezado a recibir dividendos económicos antes imposibles. Del nacimiento del fenómeno de la *champeta urbana* y de Kevin Florez hablaré en el siguiente capítulo, por ahora me concentraré en los diálogos que se generan a la hora de buscar un éxito a través de la música, un éxito antes imposible en la *champeta criolla* que ahora se vuelve posible con la *champeta urbana*.

Únicos y exclusivos

Después de escuchar y ver producir varias *champetas criollas*, de hablar con los DJs, cantantes, productores y dueños de picó, entendí que un concepto fundamental dentro del mercado de la *champeta criolla*, así como de las demás músicas de Sound Systems y picós (Hebidge, 1987; Pacini, 1993), es el de *exclusividad* (Bohorquez, 2000; Sanz, 2011). En la producción musical formal de las grandes compañías productoras, la *exclusividad* funciona a través de la relación que une al artista con la compañía que le produce su música (Abril y Soto, 2004). Tradicionalmente, en el mercado oficial el artista firmaba un contrato de *exclusividad* con la compañía disquera lo que le impedía apropiarse de su música fuera de los espacios que la compañía le ofrecía. Un sistema destinado al fracaso en Cartagena pues interrumpía los circuitos normales de reproducción de la *champeta* (Abril y Soto, 2004) Para evidenciar la ruptura de este mecanismo de relacionarse entre las disqueras y los artistas de la *champeta criolla* ha quedado documentada la relación entre Sony Music y algunos cantantes como El Sayayin, Luis Towers o El Afinaito, que se rompió por la normalidad con la que los artistas siguieron

grabando canciones con los picó de Cartagena a pesar de los contratos de exclusividad que habían firmado con la disquera después de grabar el álbum “La Champeta se tomó a Colombia” en 2001 (Abril y Soto, 2004). Esto se debió principalmente a que, como lo notaron Abril y Soto en su estudio sobre la economía de la *champeta* en Cartagena, las formas de producción musical en los picós de Cartagena acercan a los actores de formas diferentes donde el producto final no es sólo tangible, sino que suma los valores agregados que generan las producciones, reproducciones y comercializaciones de las canciones para cada actor, y sobretodo, se vuelve evidente que la *exclusividad* se reduce a la relación del productor de la canción con la música y no con el artista (Abril y Soto, 2004).

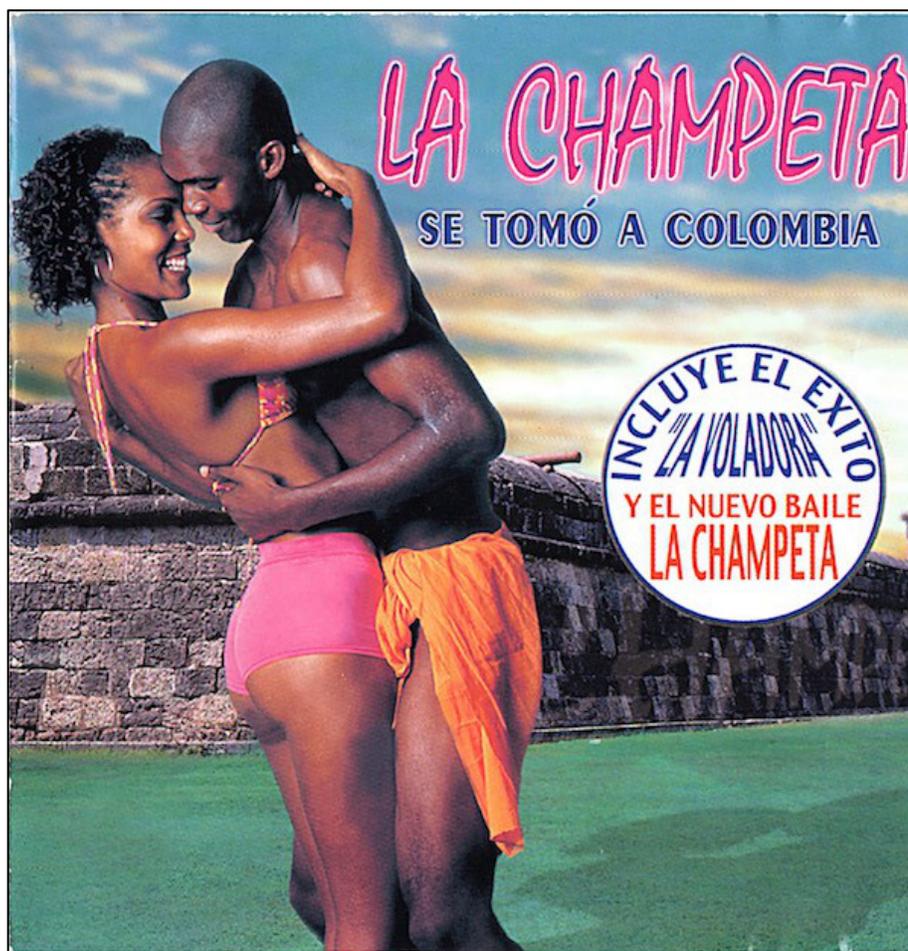


Foto 7: Portada del álbum "La Champeta se tomó a Colombia"

La *exclusividad* dentro del universo picotero, a diferencia del mercado de las casas disqueras, se reduce al producto sonoro en su unidad, es decir, solamente a la canción (Abril y Soto, 2004; Botero, Ochoa y Pardo, 2011; Sanz, 2011). La producción de la canción compromete en *exclusividad* a todos los actores involucrados, pero no condiciona su *capital musical* por fuera de esa única producción (Larkin, 2004). Un mismo cantante puede hacer canciones con diferentes picós, promocionar diferentes fiestas, e incluso usar las pistas producidas por diferentes productores en sus presentaciones (Abril y Soto, 2004). Lo único que no puede hacer es usar la canción finalizada, o material de la canción, como si fuera de su autoría *exclusiva*. El autor final resulta siendo el picó, o como diría Charles King; “nadie es el autor final de una champeta”⁴⁸. Esta condición cerró durante varios años para la *champeta* la puerta de entrada a mercados más amplios y escuchas afuera de Cartagena.

En la mayoría de las producciones de *champeta criolla* no se firman contratos explícitos y todo se resume a una ética de proceder estandarizada y que es comprendida por todos los que producen la música (Contreras, 2008; Abril y Soto, 2004; Pacini, 1993). Este uso del concepto de *exclusividad* permite a los diferentes actores hacer relaciones a muchos niveles y con muchos diferentes sujetos; esto ayuda a sostener el universo picotero dentro de una aparente infinitud de posibilidades y de relaciones de producción, pero sobretodo de alianzas económicas y deudas en común (Abril y Soto, 2004; Sanz, 2011). Es aparente porque la realidad nos muestra que en estas relaciones, aunque pueden tener muy diferentes variables, los actores siempre son los mismos y el ingreso al universo es bastante cerrado, todos los académicos de la *champeta* terminan, y yo a mi vez, hablando de los mismo 4 o 5 mitológicos de la historia del gremio. Tampoco habría espacio para muchas más bocas para alimentar. Aunque con muchas

⁴⁸ Entrevista Charles King, Cantante de *champeta*. Cartagena, 2010.

posibilidades, las relaciones siempre se dan entre los mismos con los mismos; el universo es estrictamente cerrado.

Nuevas exclusividades

Con la apertura de mercados que originó el nacimiento de la *champeta urbana* para los artistas de *champeta* en Cartagena, el concepto de *exclusividad* se alejó de la informalidad y se acercó mucho más al de las disqueras y del *dansal* (Abril y Soto, 2004); similar al de la producción de músicas urbanas como el *reggaeton* o el *dancehall* (Cooper, 2004; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Anteriormente, en el Passa Passa algunos cantantes como El Vega tuvieron contratos de *exclusividad* con DJ Dever. Esta *exclusividad* les impedía hacer grabaciones con otros picós diferentes al Passa Passa. A cambio DJ Dever se comprometía a producirles canciones y a publicitarlos a través de su picó. Sin embargo, como lo explican Frances Negrón-Mountaner y Raquel Rivera, cuando fenómenos como el *reggaeton* se tomaron la escena musical, las disqueras se vieron obligadas a reaccionar rápido ante fenómenos como la piratería o las colaboraciones entre los artistas. Unas de las respuestas que ofrecieron a los nuevos artistas fueron los contratos por canciones, o por producciones particulares lo que le permitió la entrada a disqueras independientes y a que en determinados casos los propios artistas estuvieran en capacidad de producir su propia música (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Un formato que le da libertad al artista en relación a la productora. Esto también permitió el ingreso a la industria de pequeñas productoras, o DJs productores, que tienen la capacidad de sustentar contratos por canciones que no los obligan a producir álbumes completos como era norma anteriormente (Hebidge; 1987; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Samponaro, 2009). En la actualidad, DJ Dever ya no es el manager de ningún artista, los nuevos productores

como The Lion Records se encargan de la comercialización de EL Vega y Lil' Silvio como estrellas emergentes, pero en la mayoría de los casos los orígenes musicales se encuentran en el Passa Passa, por lo que ambos artistas tienen permitido grabar canciones para el Passa Passa Sound System o con disqueras de mayor músculo financiero en determinados casos como la producción de "Tienes la sonrisa"⁴⁹ que incluyó a "La Fama All Stars" productora puertorriqueña.⁵⁰

El reconocimiento y el prestigio de DJ Dever permite que la *exclusividad* se dé simplemente por un acuerdo de palabra donde el beneficiado es el artista, más allá de que las ganancias que tenga el picó. Un caso particular es el de Lil' Silvio, vecino y amigo de infancia de DJ Dever. Todas sus producciones las ha hecho con DJ Dever. Entre ellos no hay un contrato de exclusividad, pero en palabras de DJ Dever: "No es necesario porque Silvio es como mi hermano y estoy seguro que él ha crecido conmigo tanto como yo he crecido con él."⁵¹ Silvio también tiene la potestad de firmar contratos con productoras más grandes que el Passa Passa y de cantar otros ritmos y músicas de otros productores.

Los benéficos de los artistas son bastantes. Casos como el de El Vega y Lil' Silvio son sobresalientes. Estos dos componen el dúo vocal "Los Badboys", uno de los más famosos en Cartagena y a nivel nacional. Gracias a decenas de canciones que han grabado juntos desde el 2008 y a estar todo el tiempo sonando en el picó, rápidamente Lil' Silvio y El Vega llegaron a

⁴⁹ Tienes las Sonrisa, Lil' Silvio el Vega, Ñejo, producción The Lion Records y La Fama All Stars, 2014.

⁵⁰ Lil' Silvio, MostaMan y Kevin Flores colaboran entre sí, como tradicionalmente lo hacen los artistas del Passa Passa. Una de sus lógicas de producción musical consiste en colaboraciones que mantienen una red de cantantes en constantes diálogos con el picó, con DJ Dever y con los demás cantantes de su género. De igual manera, nos cuentan Negrón-Mountaner y Rivera (2009) se gestó de manera comercial el *reggaetón* en Puerto Rico, colaboraciones entre artistas dejaron tras de sí un basto número de canciones y de material para pasar por la radio y en los conciertos. Varios artistas podían cantar el mismo éxito en diferentes lugares, incluso del mundo, para cuando el *reggaetón* ya había explotado económicamente (Negrón-Mountaner y Rivera, Samporano).

⁵¹ Entrevista DJ Dever, dueño y Dj del picó "Passa Passa Sound System", Cartagena, 2009.

sonar en radios locales y nacionales y algunas productoras a interesarse en ellos. Con forme Los BadBoys han producido más temas para la productora de Medellín The Lion Records, sus mensajes se han acercado a públicos más variados de todo el país y del interior andino. En los videoclips y en las letras de sus nuevas canciones, el dúo habla menos de sus orígenes, del baile y la fiesta, como de los constantes problemas de pareja que generan sus éxitos de radio. La lógica de la copia, o *versión*, se hace presente ésta vez de un lado que ha parecido poco evidente para los afrodesendientes pero que académicos como Carolyn Cooper o Raquel Rivera han enfatizado en sus investigaciones. Lo que podríamos llamar la *versión* afrocaribeña de los ‘originales’ eurocéntricos, siempre en un diálogo de reafirmación y de empoderamiento histórico y político (y no exclusivo de la música, ni de las poblaciones afrocaribeñas, ni de los siglos XX y XXI), como las *versiones* de los ‘originales’ africanos lo hacen a su vez. Las *versiones* de lo eurocéntrico suman por su cuenta dividendos económicos que han sido muy contados con las copias de los ‘originales’ africanos (Hebidge, 1987; Moskowitz, 2001).

DJ Dever también produce música con algunos artistas de *dansal* que son mucho más experimentados que los artistas del “Passa Passa” como MostaMan, DJ Buxxi, Reyes on The Mic, el grupo de CasaCu Music. El grabar con ellos mantiene a DJ Dever actual y con la capacidad de llegar un mayor número de escuchas. Pero también le permite explorar nuevas fronteras estéticas, pues a diferencia de Los BadBoys, los cantantes de CasaCu, han mantenido su relación con San Andrés, Jamaica, el Caribe, y con África, algo que se evidencia en las letras de sus canciones y en su mensajes. Los *beats* de sus tempos también son más lentos, y rara vez se escucha alguna letra con contenido romántico como suele ser la costumbre en el Passa Passa. Canciones como “Prendete” o “A mi no me hables” hablan de la marginalidad original de los artistas y de sus luchas diarias para sobrevivir sin las mejores oportunidades ni condiciones:

(*Reyes on the Mic*)
Prendete, que la vaina está caliente
Que los babylon están pendientes
Que si te pilan de repente, te va a tocar correr.
Esto está pesao' y estos manes quieren estar relajao'
Hay que esta' en la juega' o terminas encanao' (encarcelado)
Prende y Passa Passa no seas encocao
Whats up pelao'

En Casacu Music se manejan las formas de *reggae* y el *dancehall* más cercanos a los videoclips jamaíquinos donde se hacen presentes la marihuana, los colores de la bandera rastafari y las onomatopeyas del inglés y patua. Pero en la producción de *dansal* los mensajes no son exclusivos para los diferentes tipos de artistas. El último hit del Passa Passa, “A mí no me hables” reúne a Lil’ Silvio con CasaCu Music y Kevin Flores, tres tipos de cantantes diferentes que se reúnen en torno a contar sus orígenes humildes y los verdaderos motores de sus carreras, sus familias. En “A mí no me hables”, del 2015, la reunión se da entre artistas mucho más maduros que los jóvenes que yo conocí por el 2009 en Torices y otros barrios en Cartagena. Muchos de ellos ya no viven en esos mismos barrios y han logrado, gracias a su trabajo y la producción y reproducción de su música, muchos de los sueños con que empezaron su carrera: dinero, reconocimiento, estilo. Mientras tanto la mayoría de los productores de *champeta*, que no se han unido a la nueva ‘ola urbana’, permanecen con sus producciones en la subalternidad.

El camino que sigue entonces un artista de *champeta urbana* en la actualidad, lo puede acercar a elevar su nivel socioeconómico y el de su familia, la música como fin puede pasar a un segundo plano (Rivera, Marshall, Pacini, 2009). Sin embargo en espacios de mayor exposición, los artistas se ven envueltos en diálogos más profundos que los que

tradicionalmente han ubicado a la música afrocaribeña como subalterna. Como he venido descubriendo, las formas de producción de la música trae consigo mensajes y entidades extra al sonoro (Small, 1999). Las comunidades afrocaribeñas han mantenido una identidad en contraposición con las elites gobernantes del Caribe a través de sus fiestas, sus bailes y sus músicas (Bohórquez, 2000). En un principio vistos como antagónicos a la cultura oficial, rastafaris, seguidores del *ska* y el *two step*, bailarines de *dancehall*, *champetudos* y ‘pasapassistas’, siempre mantuvieron un diálogo con dichas culturas oficiales. Los ‘rudeboys’ y ‘badboys’ tanto en Jamaica como en Londres, mezclaban estéticas tanto obreras y afrocaribeñas como británicas para autodefinir a grupos que ya no vivían en el caribe y a quienes el mensaje rastafari les sonaba anacrónico y en patua (Hebidge, 1987). Como lo analiza en detalle Donna Hope, la estética de las mujeres que asisten a los bailes de *dancehall* en las calles de Kingston, a la vez que reafirman su afrodesendencia a través del baile y de la voluptuosidad de sus cuerpos e incluso su vagina como objeto de deseo y de poder, también dialoga con el ideal de éxito en las marcas y diseños de sus ropas o en el uso de cremas blanqueadoras de piel que legitiman tonos más claros de piel sobre tonos más oscuros dentro del mismo baile de *dancehall* (Hope, 2006); también algunas de las letras de las canciones de ciertos artistas de *champeta* o de *dansal* que llegan a esferas de comercialización más allá de Cartagena, reconstruyen sus identidades y las narrativas de sus canciones en pro de las necesidades y gustos de sus escuchas que en muchos casos no son ni afrocaribeños, ni pobres ni entienden muchos de los códigos originales de su música.

El dialogo por su puesto no se reduce a las estéticas o los mensajes, las economías de producción de la música también se han encontrado en constante diálogo entre lo que es legal y lo que es ilegal o pirata, entre lo que es comercializable y lo que no es comercializable, entre lo que es *exclusivo* y cómo se contrata y se paga eso que es *exclusivo*. Siempre con mente en el

reconocimiento social y económico, los actores del *dansal*, y de fenómenos análogos, juegan con las posibilidades de movilidad que les permite el gremio, buscando juntar la combinación perfecta entre inversión y ganancia, entre prestigio, experiencia, exposición y calidad para producir el mejor producto que los lleve a la cima del éxito y no siempre a la raíz de su cultura⁵².

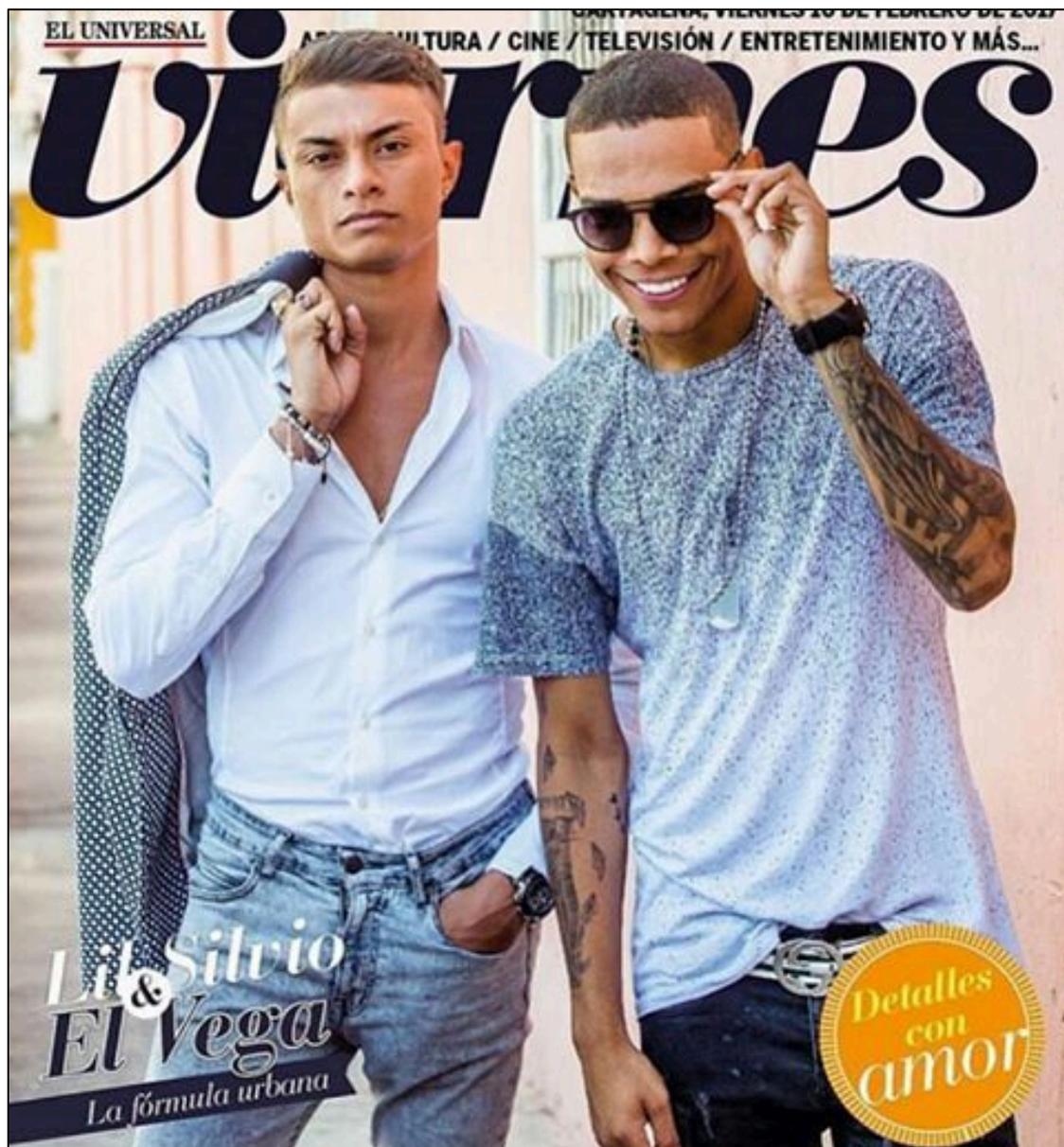


Foto 8: Portada del Magazine suplementario del viernes, en El Universal, Cartagena 2017.

⁵² Entrevista El Vega, Cantante del grupo “BadBoys” de *dansal*, Cartagena, 2010.

4. DIÁLOGOS GRISES

En Bogotá

Pasaron varios meses, entre mi última fiesta en el Passa Passa por el 2011 y el volver a ver a Dj Dever, Lil' Silvio y El Vega. Después de dejar Cartagena, el contacto siguió vivo y en algunas ocasiones al venir a Bogotá ellos nos buscaron y los pudimos ver en acción. Por ese entonces venían Bogotá por unos días para hacer unos conciertos en algunos bares de la ciudad, principalmente en zonas de barrios populares o en bares frecuentados por comunidades de cartageneros o sanandresanos emigrantes al centro del país. Como sus antepasados, sin muchos recursos y destinados en la mayoría de los casos a habitar los espacios marginales a los que se pueden hacer en las grandes urbes como Bogotá, estos emigrantes han encontrado en la música un camino que los comunica con sus orígenes (Hebidge, 1987). En muchos bares de Bogotá en sectores como Chapinero (Casa Babylon, Natty Dreads, entre otros), Suba (Roots Bar y 'Son y champeta') o Soacha (La Nevera, DEF Jamaica Club⁵³) donde habitan comunidades de trabajadores emigrantes de muchos lugares diferentes del país como la costa Caribe, se pueden escuchar las mismas canciones que suenan en las casas, en los bares y en los picós de Cartagena. El fenómeno también se da en las grandes ciudades de todo el país como Medellín o Cali.

Unos tres meses después de que dejara Cartagena en el 2011, los artistas del Passa Passa viajaron a Bogotá. Lil' Silvio me llamó unos días antes del viaje para contarme que venían y para vernos el algún momento. Fuimos a comer pizza la segunda noche de su viaje. Esa primera comida, fuera de sus casas en medio de la ciudad que los congelaba, fue sin dudas

de los momentos más emotivos que tuve con ellos. Durante mi estadía en Cartagena había aprendido a verlos como estrellas, y es que es lo que son. Eran constantemente saludados en la calle, rodeados de amigos y fans, con un aura de superioridad y prestigio ganado a punta de trabajo y talento para cantar y hacer bailar. También habían ganado recursos económicos por lo que su estatus también estaba ligado a el tipo de ropa y la calidad de los artículos que podían tener (Cooper, 2004; Hope, 2006).

Recuerdo que de lo primero que me pregunto Lil' Silvio al llegar a Bogotá fue dónde podía comprar zapatillas, tenis, de marcas y a precios bajos. Se veía que la construcción de su rol como artista dentro del show del Passa Passa le exigía mantenerse actualizado y con ropas nuevas y llamativas. El diálogo del Lil' Silvio con su público se mantiene en una constante conversación entre sus orígenes a través de la música, la estética afrodesendiente, y la capacidad de acceder a las esferas exclusivas de la sociedad y a los diferentes mercados musicales, artículos de prestigio como zapatillas, ropa, carros, joyas, imágenes de lo que se ha percibido como exitoso e ideal desde el espacio marginal (Cooper, 2004; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Dever el mayor y el más laureado de todos se mantenía más reservado, pero también tenía sus brazos tatuados como la mayoría de los artistas y se vestía con ropa de marca; El Vega, quién incluso acostumbra vestirse con trajes y corbatas como un ejecutivo oficinista, en la mayoría de sus videos se proyecta como un Danddy que sufre por amor y desamor a pesar de tener todo el dinero posible (mansiones, limosinas, gigantescas camas impecablemente blancas, etc.). Para todos los artistas del *dansal* está claro que uno de los principales objetivos es obtener la mayor cantidad de ganancias económicas de su trabajo, en muchos casos a costa de sus mensajes y formas originales, algo que no se ha llegado a negociar en la *champeta criolla* que se sustenta en su localidad y en la repetición y reproducción de sus propios símbolos locales (Contreras, 2008; Martínez, 2003).

Mientras comíamos pizza, empecé a ver su manos, ojos y posturas de niños. Durante todo mi viaje parecía haber olvidado lo que más me atrajo de ellos: su juventud. Los tres reían, se movían, y se comportaban como cualquier adolescente. Sus vidas eran sencillas y ellos sólo estaban jugando a cantar, pero era un juego que se tomaban muy en serio pues sus familias y el futuro de sus hijos dependía de ello. Hablamos de fútbol, de sus vidas, de la pequeña hija de Lil' Silvio, de la ciudad, de los zapatos de marca y por supuesto de los conciertos. En todos los casos podía notar como estaba claro el camino paso a paso desde el principio: grabar la primera canción, el primer éxito del 'Enredao', luego el primer Volumen en vivo del picó, luego las primeras grandes fiestas y producciones; después vendrían los conciertos en Cartagena y afuera de Cartagena, en Bogotá en Medellín, los video clips en HD (para lo que se necesita un presupuesto alto que no tenía el picó ni DJ Dever), los contratos con grandes productoras, los éxitos de radio, y así escalón tras escalón hasta llegar a cómo nos decía El Vega allá por el 2010: "llegar a ser como Carlos Vives o Shakira", grandes artistas reconocidos a nivel mundial. Ahora en el 2017 puedo decir que dicho camino ideal lo han recorrido casi al pie de la letra.

Durante el viaje por esta escalera irregular y frágil, los artistas se ven expuestos a un constante ir y venir entre las formas tradicionales de sus pueblos y las formas oficiales del mercado (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Como lo sugería Dick Hebdige, una de las formas que han mantenido la producción de estas músicas y el diálogo de estas comunidades con sus pasado y la construcción de sus presente espacial y temporal así como sus historias y sus problemáticas, ha sido el *versionado*, o las copias o nuevas versiones de los originales, el caso "I'm still in love"⁵⁴. De igual manera, la reproducción y la *versión* de lo oficial hace parte de los

⁵⁴ El éxito del 2002 "I'm Still in love with You", del artista jamaicano de *dancehall* Sean Paul, es una versión famosa desde los años 60s en Jamaica y en Estados Unidos. Alton Ellis, conocido como el padre del *rocksteady* (Hebdige), ya había tenido un éxito de similares proporciones con la

mecanismos en que estos artistas crean sus productos y acceden al reconocimiento: copiando lo que les ha sido negado históricamente (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Samponaro, 2009; Spivak, 1998). Quizás uno de los artistas más conscientes de esta comunicación en doble vía es el Rey de la *champeta urbana*, Kevin Flores.

La *champeta urbana*: Kevin Flores

(Kevin Flores)

*Decía que no bailaba champeta y yo la invité
La invite fuimos a una caseta y yo la agarré
La vaina se puso bien bacana y hay mismo yo la apreté
Me dijo que aquí quiere volver ¡Eeee!*

En 2013, gracias al éxito de “La invité a Bailar”, Kevin flores se auto adjudicó, sin mayores conflictos, el sobre nombre de Rey de la *champeta urbana*. Quizá nadie pensó lo contrario pues ¿Qué era *champeta urbana*? No era *champeta criolla*, pues Kevin Flores era un cantante de *dansal*, incluso de *hip-hop* en sus inicios. La población Cartagena, desde el 2001 en su primer concierto en la Plaza de Toros, había asociado a Kevin Flores con la música urbana y con los movimientos juveniles. Así que cuando Kevin Flores decidió grabar *champeta* junto al DJ del Rey de Rocha, DJ Chawala, la combinación no produciría la misma música tradicional. Varios factores se añadían: al igual que con las primeras canciones de Anne Swing, el público había cambiado a una nueva generación que se relacionaba de una manera particular con sus tradiciones pero también con su espacio y su realidad presente (Pacini, 1993). Kevin le hablaba

también llamada “I’m Still in love with you” (1967) que rompió records de ventas en Jamaica y de la cual nacieron versiones en *reggae*, como la de Marcia Atkin (1977) o Trinity (Trhee piece suit, 1977), el *african dub* “Angola Crisis” de Joe Gibbs (1977), y otras entre las que aparecen nombres como Althea y Donna (1977) o The Mighty Diamonds (1974), el *dub master* Roland Alphonso (1975), además de las versiones en *dancehall* y *hiphop* que han aparecido después, y antes, del éxito de Sean Paul. Todos unidos bajo el mismo código de beat a doble tiempo, sincopado, y el riff quedado de la guitarra *rock-steady* con la que Ellis debutó en Nueva Orleans y Nueva York (Cooper, 2006, Rivera, Marshall, Pacini, 2009).

a la nueva generación y le hablaba en nuevos códigos para relacionarse con la *champeta*. A diferencia de los aromas naturales que rememoraban a África, Kevin Florez imprimía a sus canciones la velocidad y las características más próximas a las ciudades donde vivían sus escuchas. Además la producción fue realizada en conjunto por la OMR (Organización Musical Rey de Rocha), DJ Dever y el Passa Passa Sound System, luego vendría la participación de Codiscos (desde el 2010 productores de música urbana, fusiones, *hip-hop* y *reggaeton*) para lanzar el sencillo oficial a nivel nacional, una mezcla de diferentes lógicas y aproximaciones a las músicas afrocaribeñas y a los públicos de las ciudades que las escuchan.



Foto 9: Videoclip de "La Invité a Bailar". Exito de champeta urbana, Kevin Florez, 2013.

Ni Kevin Flores ni Dj Dever niegan su relación histórica y tradicional con la *champeta*, en sus propias palabras son *champetudos*. Su música le habla a sus contemporáneos, así como los Sound Systems que aún hoy suenan en algunos barrios de Londres le hablan al oído, en métricas de doble tiempo y en letras en patua, a los hijos de afrodescendientes inmigrantes

(Hebidge, 1987). Pero la lógica del crecimiento del progreso y del éxito y sus relaciones con las disqueras y los nuevos mercados para la música urbana, movió a Kevin Flores a buscar los caminos más cercanos a la fama. Para “La invité a Bailar” Kevin flores logró reunir a figuras de diferentes sectores de la música popular Cartagena, quizás a los más reconocidos y respetados, como DJ Chawala y DJ Dever, además de estar él mismo, pues Kevin es reconocido en Cartagena mucho antes de cantar *champeta*. Musicalmente la canción suena muy parecido a una *champeta criolla*, arranca con el famoso estribillo que le da estatus a la producción: “*Chawa, chawa, chawa*”, significa a los oídos del escucha educado en *champeta criolla*: esta producción es de DJ Chawala (garantía de éxito picotero). “La invité a bailar” tiene guitarras africanas, un *beat* muy marcado que le da el toque de *dansal* y, por supuesto, una parte de ‘espeluche’ tradicional de todas las *champetas*. También se puede escuchar entre los coros como Kevin menciona a DJ Dever y al Passa Passa, así como a CasaCu Music; en los oídos de un escucha que conoce el gremio en Cartagena quizás no podría haber una combinación más contundente en cuanto a la popularidad de los artistas.

La canción, como era de esperarse, se tomó las radios en Cartagena y en toda la Costa, y para el 2014 fue escogida popularmente como canción del Carnaval de Barranquilla. Ya había habido otras *champetas* exitosas y que habían sido escogidas como himnos del carnaval, pero a diferencia de éxitos como “El celular” del Yao y el Zaa (también grabada por la OMR) (Sanz, 2011), “La invité a Bailar” proponía una estética y una calidad mucho menos local y era producida por Codiscos, una de las casas disquera más grandes de Colombia. Ellos veían sin dudas en Kevin Florez y en la *champeta urbana* una manera de entrar a hacer parte del mercado mundial de la música urbana. “El celular” en el 2009, cuando fue el himno del carnaval ni siquiera hacía parte de una grabación del picó y sólo hasta 2010 después del éxito, fue lanzado el videoclip que mostraba a los cantantes en las calles de Barranquilla y Cartagena, muy similar

a los antiguos videos de *champeta criolla* de Ellio Boom o Charles King. Sin embargo, la producción de “La invité a Bailar” contaba con un mayor presupuesto, y cuando la canción llegó a las radios del interior del país, los escuchas podían ver en YouTube un video en la más alta calidad, mucho más parecido a los videoclips de los artistas de *pop* o *hip-hop* norteamericanos, que a los champetudos de la ciénaga de la virgen en Cartagena. Con una modelo blanca y rubia como protagonista, Kevin Flores nos sumergía en la nueva *champeta*, la *champeta urbana*. El decorado del video ya no eran las costas paradisiacas del Caribe, o los anhelos de la África distante, sino que eran paredes de cemento cubiertas de grafitis sin una localidad particular, donde un grupo de jóvenes de diferentes razas se disponían a bailar con sus ropas multicolor sus zapatillas de marca y la modelo rubia en el centro que hacía las veces de “no champetuda” que es invitada a bailar en la fiesta del picó y queda enamorada de la fiesta, como yo mismo lo vi pasar muchas veces, no sólo en los textos de Deborah Pacini o Elisabeth Cooper sino en el mismo cuerpo de mi compañera de campo que añoraba cada noche de picó como ninguna otra fiesta que hubiera vivido.

Después del éxito de “La invité a Bailar” siguieron otros como “Mi nueva vecina” o “Ella” que es grabada junto al artista de *reggaeton* de Miami Nicky Jam, una fusión entre *champeta*, *dansal*, y *reggaeton* producida por la OMR, DJ Dever y The Lion Records. En todas se puede ver la conciencia que tiene Kevin Flores de avanzar a partir de sus tradiciones en correlación con los públicos que ahora lo escuchan y a los que él quiere llegar, que no son *champetudos* pero que tampoco tienen prejuicios para aceptar la lógica *champetuda* (Martínez, 2003; Small, 1999; Spivak, 1998). Se ve el alejamiento entre la lógica musical y local de la *champeta criolla* a la lógica comercial y global de la *champeta urbana*. También los artistas tradicionales de la *champeta criolla* se han visto influenciados por la *champeta urbana* de Kevin Flores. Cantantes y DJ de picó como Mr. Black o el Twister, han producido *champeta urbana*

con DJ Dever y han confeccionado sus canciones acorde con los nuevos códigos más urbanos y multilocales, pero también han encontrado esa reivindicación de la champeta que por primera vez, en calidad oficial, le ofrece a un *champetudo* ser reconocido, respetado y ganar dinero.

(Kevin Flores)

Recuerdo 2001 en la Plaza de Toros

Nos tenían ahora tenemos de todo

Ahora estamos bien después de mucha lucha

Saco una canción en todo' lao' se escucha

Toda esta vaina era sólo un sueño

Ahora en el estudio tengo un par de premios

Hay que trabar para progresar en la vida

Tengo que criar mi hija⁵⁵

⁵⁵ MostaMan, Lil' Silvio y Kevin Flores, *No me Hables*, Sencillo, 2014.

5. CONCLUSIONES

La distancia entre Bogotá y Cartagena, entre la Universidad del Rosario y el barrio Torices, entre el estudio de DJ Dever y mis audífonos parecía demasiado larga para ser recorrida por los jóvenes marginales del Passa Passa. Sin embargo, en la práctica la distancia no es tal y en el mejor de los casos son Lil' Silvio y sus colegas quienes han desarrollado la vía más rápida de un extremo a otro, desde su marginalidad aparentemente invariable hasta los barrios exclusivos de ciudades frías como Bogotá. En efecto, el *dansal* al ser hijo de la *champeta* parecía condenado a repetir las formas heredadas y refugiarse como los *champetudos* de finales del S.XX en los barrios alrededor de la cada vez más empobrecida Ciénaga de la Virgen, en las cada vez menos plazas para las fiestas picoterías (Sanz, 2011) y en los puestos de venta de CDs piratas del mercado de Bazurto, rechazados por las grandes disqueras y los mercados musicales. Un lugar que reforzaba la idea de la subalternidad de la *champeta* a partir de la transmisión de códigos más allá de las políticas en constante oposición (Bohórquez, 2002) y que reafirmaba, y reafirma la identidad de grupos en constante vulnerabilidad, que Spivak llamaría 'sin historia' (Spivak, 1988).

Pero en concordancia con su propia historia, y la historia de las músicas y los pueblos afrocaribeños (Hebidge, 1987) la *champeta* se debe regenerar para alimentar a las nuevas generaciones ávidas de historias más allá de los libros de los colegios. Historias que hablen de sus luchas como comunidad y de sus nuevos lugares afuera de África y afuera de las islas del Caribe, en una ciudad de millones de habitantes como todas en constante cambio. El ingreso al siglo S.XXI acompañado de nuevos medios de difusión más baratos y más eficientes, como el Internet, las radios digitales y las diásporas musicales y de jóvenes de las islas del Caribe como San Andrés, generaron el ambiente propicio para que en los espacios de dominio de la *champeta* y entre los jóvenes *champetudos*, el género tomara un nuevo rumbo, diera un nuevo giro como lo

han sido el *reggae* para el *ska* (Moskowitz, 2007), y a su vez el *ska* para el *rocksteady* (Hebidge, 1987), el *dancehall* para el *reggae roots* y el *dub reggae* (Cooper, 2004; Hope, 2006), y el *reggaetón* para el *dancehall* (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009).

Así entonces el *dansal* es tanto un fenómeno local, particular de Cartagena y los jóvenes que conviven en los barrios de clase media y baja de la ciudad, como un fenómeno globalizado que discute con géneros musicales urbanos análogos en todo el Caribe y más allá del Caribe. En él se pueden encontrar tanto las formas de producción musical tradicionales del gremio de la *champeta* (como la red de cantantes, picós, fiestas, emisoras de radio, mercados piratas, etc.) como las manos de las grandes casas disqueras en busca de innovaciones; se pueden ver las estéticas de la fiestas en Jamaica y en el Caribe y los ritmos y percusiones del *dancehall* y las interpretaciones del mundo y de las necesidades sociales, económicas, ideológicas, que hacen los nuevos artistas.

Con la explosión comercial de las músicas urbanas en Estados Unidos y en América Latina y el Caribe, géneros como el *reggaetón* abrieron las puertas para una verdadera posibilidad de hacer carrera y dinero a partir de las músicas locales afrocaribeñas. La búsqueda de éxito y dinero se ha vuelto uno de los motores de la producción musical tanto de *champeta* en formas diversificadas y en búsqueda de nuevos públicos como lo hacen Mr. Black, Dj Chawala, o el Rey de la *champeta urbana*, Kevin Florez, como con la constitución de la fiesta de *dansal* en cuerpo del Passa Passa Sound System y su DJ Dever. En muy poco tiempo los artistas de música cartagenera han pasado de ser vistos como bohemios enamorados de sus raíces más allá de las necesidades económicas de la vida real a ser referentes musicales e ideales de éxito adentro y afuera de Cartagena.

A diferencia de la *champeta* que se encontró Deborah Pacini entre sus amigos del World Music, en la actualidad, cantantes de *dansal* compiten el popularidad con los artistas de las grandes casas discográficas y son vistos por gran parte de la población como músicos comerciales y populares, no localizados ni tradicionales (Cooper, 2004; Hebdige, 1987). Gracias a la incursión de géneros musicales similares dentro de espacios oficiales en las capitales en las radios y en los medios de comunicación, también la mezcla de tonos de piel y de estratos sociales en una fiesta del Passa Passa, o entre los propios cantantes del género, es mucho mayor que entre los negros *champetudos*; la necesidad de un mensaje más amplio se vuelve a su vez obligatoria (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009). Todo esto permite que los canales de difusión musical, de contacto entre grupos y de constitución de nuevas comunidades encuentren nuevos espacios, principalmente en Internet (comunidades sociales, Facebook, MySpace, etc.), o que se hagan a los espacios oficiales (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Samponaro, 2009)⁵⁶ y que la forma de producción musical se amolde a las tendencias de este tipo de población y a las necesidades del mercado.

Al igual que con fenómenos musicales que han nacido de migraciones de poblaciones de las islas del Caribe hacia grandes ciudades, como los afrocaribeños que durante el S. XX y

⁵⁶ Son conocidos los múltiples casos de mafias dentro de la comercialización y distribución de la música y las tramas económicas que se hacen para conseguir que una canción se vuelva un éxito a nivel mundial, además de las críticas que se hacen a diario sobre la calidad no sólo del mensaje sino de la calidad musical por parte de académicos, otros músicos colegas y un parte importante del público (Cooper, 2004; Hebdige, 2004; Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Rivera, Marshall, Pacini, 2009). Parece que los latinos pobres de los barrios marginales de San Juan han dominado las artes de jugar con la producción de éxitos y hits musicales más allá de la calidad de sus composiciones (Negrón-Mountaner y Rivera, 2009; Rivera, Marshall, Pacini, 2009; Samponaro, 2009), en palabras de Residente (René Pérez) del grupo de “música urbana” (*reggaetón, soca, calypso, cumbia, electrónica, jazz, salsa, merengue, hip-hop, samba, bachata*, entre otros) puertorriqueño Calle 13 en su canción “Calma pueblo”: (*Residente*) ‘A mi me ofende cuando tu sobornas a la radio. Con plata con dinero pa’ que te suenen a diario. Ni siquiera los Beatles tenían cuatro canciones. Sonando al mismo tiempo en las radio estaciones. Esto lo puede ver hasta un bizco. Tu vendes porque tu mismo te compras tu propios discos. No me digas que no, si a mi me han ofrecido hacer eso. La mitad de los artistas deberían estar presos. A mi no me ofende que por hablar mucho me llamen loco. Tu dices poco porque sabes poco. (Calle 13, *Calma pueblo*. Entren los que quieran, Sony Music, 2010).

XXI han viajado desde Jamaica al Reino Unido⁵⁷ o de Jamaica a Panamá para construir el canal y cuyos hijos y nietos desarrollarían el *reggaetón* (Samponaro, 2009), los sanandresanos han construido un vínculo con su tierra de origen y con la ciudad que ahora los recibe. El dialogo entre la isla y la ciudad es lo que genera la fusión entre el *dancehall* y la *champeta*, entre las guitarras africanas y los colores rastafaris, junto a los guetos y la vida en las paredes de la ciudad, entre la pobreza y la búsqueda de riqueza. Para productores del *dansal*, el código de *champeta* es fundamental para su identidad y la de sus familias, pero se queda corto a la hora de brindarles perspectivas hacia futuro en contraparte a las posibilidades de la música urbana que genera dividendos tanto económicos como políticos y sociales. Al igual que los jóvenes bailarines de los festivales callejeros de *dancehall* en Jamaica, la fiesta, el canto, la música han dejado de ser una simple vía de escape de la realidad marginal para ofrecerles lugares de trabajo y de reconocimiento a hombres que anteriormente se veían en medio de la encrucijada entre ser un hombre dominante (padre de familia, trabajador, adinerado) y la nula capacidad de tener acceso a los recursos mínimos debido a ser hombres negros (Hope, 2006). Los jóvenes del *dansal* no se ven obligados a tener hijos que no pueden mantener para demostrar su virilidad en sociedad, aunque la mayoría son padres y lo dicen orgullosos en sus canciones, además de que tienen el dinero para reivindicar a sus familias sus padres y su comunidad.

El diálogo es en doble vía, y no sólo los artistas de *dansal* han acaparado nuevos espacios comerciales, sino que han aprendido a dominar estos espacios jugando con el discurso tanto *champetudo* como oficial. La *champeta* como fenómeno y los picós como pilares de la producción musical y cultural también se han alimentado de las nuevas generaciones, se han aprovechado de la nueva aceptación del fenómeno, pues tanto Kevin Florez, como Mr. Black y

⁵⁷ Muchas de las tradiciones jamaicanas aún se pueden ver en algunos barrios de Londres. Sound Systems que reproducen *reggae*, *mento* y *ska*, además de las disqueras independientes que se han encargado de mantener viva la producción musical de estas comunidades, como ya lo hicieron en los 70s y 80s con el *ska two step* (Hebidge, 1987).

los demás que han triunfado por fuera de los barrios de Cartagena, han llevado su idea e imagen de *champetudos* con orgullo y así como han copiado imágenes extranjeras, también han obligado a comunidades por fuera y adentro de Cartagena a re apropiarse y aceptar el rol cultural que juega la exclusividad del picó de *champeta*, único en su género en Colombia. A los bailarines blancos de las ciudades del interior de Colombia la fiesta les habla en diferentes términos que a los niños negros que remedan descalzos a sus padres en las calles empolvadas del Olaya Herrera o de Pasacaballos, pero la comunicación en doble vía aparece; los modelos de los videos de Mr. Black y Kevin Florez son blancos y muchas veces rubios que intentan remedar los bailes de las mujeres negras *champetudas*.⁵⁸

A la mayoría de quienes hemos investigado la *champeta* por su particularidad, y que hemos recorrido las calles de la Cartagena pobre, nos ha maravillado el milagro que ha conllevado para las comunidades negras, a pesar de tener todos los factores en contra y de haber sido histórica y sistemáticamente forzados a negar su historia y sus tradiciones y a adoptar unas nuevas durante siglos, hallan llegado al S. XXI con sus códigos, en apariencia, intactos; con ese tambor que retumba casi hasta el principio de los tiempos en Africa, pero que ha retratado sin vacilaciones ni prejuicios a cada generación que se ha buscado en las anteriores, y que ha encontrado en la fiesta, el baile y la música el mejor lienzo para dejar huella. Desde las instituciones oficiales ésta historia champetuda pasa inadvertida (y puede que esa sea una de sus mayores fortalezas) y las músicas de *champeta* y sus ‘musicares’ como la fiesta de picó se ven como aberrantes alteraciones de la moral aceptada. En otros casos, como con el *dansal*, la atracción es tan evidente que expone la curiosidad forcluida por generaciones, y en

⁵⁸ Desde 2016, existe en una de las zonas de fiesta más exclusivas de Bogotá un bar llamado “El Picó” (Calle 82 No. 12 -70, Zona Rosa), que ofrece a sus visitantes un ambiente que intenta recrear una fiesta popular en la Costa colombiana. No es exclusivo de éste tipo. La mayoría de los asistentes son jóvenes y adultos de las clases altas de la ciudad, que pueden pagar \$25 mil pesos de entrada, y que buscan ‘espelucarse’ escuchando y bailando *champeta* remedando a los cartageneros y costeños de pies descalzos.

consecuencia los antes marginados ahora se encuentran directamente en la tarima con el micrófono en la mano ¿Qué tienen para decirnos? ¿Qué más nos podrían decir en el mundo actual en que vivimos? Algunos parecen querer pintarse la cara de blanco, otros sueñan con Jamaica y otros hablan con la música y el ritmo... todos son orgullosamente *champetudos*.

(Dj Dever)

Ésta es la unión más grande del género, siempre haciendo historia

(Kevin Florez)

No saben cuan orgulloso me siento de hoy estar aquí

Cada día mi corazón te pertenece más

Es todo un sentimiento algo difícil de explicar

Y aunque me aleje de ti yo no te puedo olvidar

(DJ Dever, Kevin Florez, Louis Towers, Melchor, Mr. Black, Boogaloo, Eddy Jay, Cándido Pérez, Nando Black, Hernán Hernandez, Ito El Intocable, Elio Boom, Papo Man)

Cartagena, cuanto te quiero

Aquí yo nací y aquí me voy a quedar

Sol playa y arena

Corralito te quiero

Aquí yo nací y aquí me voy a quedar

Y bailamos champeta

En picó o en discoteca

Y si no hay cochechiva, carpacho mano arriba

Que pase lo que pase aquí yo me voy a quedar

(Espeluque: Elio Boom)

Vengo lleno de amor, que este es el ritmo de mi corazón

Las chicas pierden el control justo cuando baila pegadita al picó

Oye muévelo, pegate mamita, azárate, espelúcate, ven muévelo, pegate mamita, azárate, espelúcate, descontólate, ven muévelo, pégate mamita, azárate, espelúcate, ven muévelo”⁵⁹

⁵⁹ DJ Dever y Kevin Florez, colaboran Louis Towers, Melchor, Mr. Black, Boogaloo, Eddy Jay, Cándido Pérez, Nando Black, Hernán Hernandez, Ito El Intocable, Elio Boom y Papo Man; todos cantantes de *champeta*. *Cartagena – Los legendarios de la Champeta*, Farra Rap Records, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Carmen y Soto, Mauricio (2004). *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello (Colección Economía y Cultura).
- Birembaum Quintero, Michael (2005) “Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta” en *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas*. Barranquilla: ediciones Uninorte, pp. 202-215.
- Bohórquez, Leonardo (2000). “La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural” publicado, *Cartagena Cómo Vamos*.
- Botero, Carolina, Ochoa Ana María, Pardo, Mauricio (2011) *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*. Infomde para Fundación Getulio Vargas, Brasil, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Bourdieu, Pierre (1978) *La Distinción*, Editorial Tauros, Madrid.
- Cohen, Sara. (1995), “Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place” in *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 20, No. 4*.
- Clay, A. (2012). *The hip-hop generation fights back*. New York: New York University Press.
- Comaroff, Jean y Comaroff, John (1992) *Ethnography and the Historical Imagination*. Introduction. Westview.
- Connel, John. Gibson, Chris. (2003) *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London and New York: Routledge.
- Contreras, Hernandez, Nicolás Ramón (2002) “Champeta/ terapia: un pretexto para revisar las ciudadanía culturales en el gran Caribe”. Foro *Champeta, vida y ser de Cartagena*. Universidad de Cartagena, 22 de Agosto de 2002.
- Contreras Hernandez, Nicolás Ramón. (2008) “La cultura picotera: continuidad de la herencia Africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe” en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*.

- Cooper, Carolyn (2004) *Sound Clash*. Palgrave MacMillian, Nueva York.
- 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.
- _____ (2003) «Identities a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)», Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.
- _____ (2007) “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una música negra, la champeta” en *Aguaita* No. 15-16. Diciembre 2006-Junio 2007.
- Giraldo, Jorge (2014) *Sonidos populares en Barranquilla: Capitales de la música champeta y africanay sus mediaciones con el desarrollo social*. Monografía para optar por el título de Magister en Desarrollo Social, Universidad del Norte, Barranquilla.
- 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.
- Hager, S. (1984). *Hip hop*. New York: St. Martin's Press.
- Hebidge, Dick (1987) *Cut n' mix: Culture, indentity and the Caribbean Music*. Routledge.
- Hope, Donna (2006) *Inna Dancehall: popular culture and the politics of identity in Jamaica*. Unibersity of the West Indies Press.
- Hope, Donna (2006b) “Passa Passa: Interrogating Cultural Hybridities in Jamaican Dancehall en *Small Axe Magazine* No. 21, Volumen 10, Indiana University Press.
- Lemos, Ronaldo. Castro, Oona. (2008) *The paraense technobrega Open Bussiness Model*. Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV DIREITO RIO, Supported by167 International Developement Research Centre (IDRC). Río de Janeiro: Aeroplano editor.

- Martinez, Luis Gerardo. (2003) *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las élites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Monografía de grado para optar por el título de historiador. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia.
- Moskowitz, David (2006) *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady and Dancehall*. Greenwood Prees, Westport.
- Moskowitz, David (2007) *Bob Marley: A biography*. Greenwod Biographies, Greenwod Press, Westport.
- Mosquera, Claudia y Provansal, Marion (2000) “Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta”, *Revista Aguaita*, No. 3, pp. 98-114.
- Mosquera, Claudia. Pardo, Mauricio. Hoffman, Odile (2002) “Las trayectorias sociales e identitarias de los afrodescendientes” en *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias Sociales e Identitarias*. Universidad Nacional de Colombia, Icanh.Perez, Gerson Javier. Salazar Mejía, Irene. (2007) *La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios*. Documentos de Trabajo sobre Economía Regional, No 94. Cartagena de Indias: Banco de la República, Centro de Estudios Económicos y regionales (CEER), Agosto.
- Muñoz Vélez, Luis 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.
- Negrón-Mountaner, Rivera, Raquel Z. (2009) “Nación Reggaetón” en *Revista Nueva Sociedad* No. 223.
- Pacini Hernandez, Deborah (1993) “The picó phenomenon in Cartagena, Colombia” en *revista América Negra* No. 6. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pardo, Mauricio. (2010) “Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena” en: Ávila Domínguez Freddy, Pérez Montfort Ricardo et

- Rinaudo Christian (eds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., CIESAS-IRD-Universidad de Cartagena-AFRODESC. 168
- Rivera, Raquel Z., Marshal, Wayne, Pacini Deborah (2009) Reggaetón's Socio Sonic Circuitry en *Reggaetón: Refiguring American Music*. Duke University Press.
- Samponaro, Philip (2009) "Oye mi canto" ('Listen to my song'): The History and Politics of Reggaeton" en *Popular Music and Society* Vol. 32, No. 4.
- Sanz, María Alejandra (2011) *Fiesta de picó: Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena*. Monografía para optar por el título de Antropóloga, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario
- Small, Christopher. 1999. "El musicar: un ritual en el espacio social". En *Trans*, enero. Disponible en www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm.
- Spivak, Gayatri (1988) *¿Puede hablar el subalterno?* Revista colombiana de Antropología Vol. 39.
- Trouillot, Michele-Rolph (1995) *Silencing the past. Power and the production of History. The university of Chicago Press*.
- Wade, Peter (1997^a), "La comunidad negra y la música" en *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia-ICANH-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.
- Wade, Peter (1997^b). "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.
- Wade, Peter 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.
- Walker, Klive (2005) *Dubwise: Reasoning from the reggae underground*, Inmsonmiac Press, Toronto.

LISTADO DE CANCIONES

Actívense, Volumen No. 11, Passa Passa Sound System, 2011:

<https://www.youtube.com/watch?v=vAesp7F77Eg>

No me Hables, MostaMan, Lil' Silvio y Kevin Flores, Sencillo, 2015:

https://www.youtube.com/watch?v=p_Lg2cFRtNs

Yo sigo pa' lante, DJ Dever y Kevin Flores, Sencillo Farra Rap Records S.A.S., 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=roO1G52Qzkk>

Volumen No. 1 Passa Passa Sound System, DJ Dever, Independiente, Cartagena, 2008.

<https://www.youtube.com/watch?v=uqLeFnsALY&list=PL1SBB3Rnye8y9no3nvvQEg8QmryTMymie>

Enredao, Lil' Silvio: <https://www.youtube.com/watch?v=iCsfJuWPe3M>

Voy a Amanecer, Lil' Silvio: <https://www.youtube.com/watch?v=JZwIT1XmI0g>

Si quieres Dancehall, Reyes on the Mic: <https://www.youtube.com/watch?v=V-2DimgVJiQ>

Tienes la Sonrisa, Lil' Silvio, El Vega, Ñejo, Sencillo, producción DJ Dever y The Lion Records, 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=F3XR78yI2xU>

Resignada, Daniela y Andrea, Producción DJ Dever y OMR, Passa Passa Sound System Volumen No. 5, 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=BLCF25bVHwY>

La turbina, Elio Boom, “Terapia criolla con Elio Boom”, Yamiro Marin, 1995:

<https://www.youtube.com/watch?v=6B3QHJjigYI>

Busco alguien que me quiera, El Afinaito, “La champeta s tomó a Colombia”, Codiscos, 2001:

https://www.youtube.com/watch?v=c_YipXIKEGo

El camaleón, Michel y Lilibeth, Prod. Picó el Chulo, Cartagena, 2009:

<https://www.youtube.com/watch?v=PWyJfaMuaIg>

Préndete, Reyes on the Mic, VCB Producciones, Cartagena, 2008:

<https://www.youtube.com/watch?v=2Eo9bf5b-8o>

Im' Still in love with you, Alton Ellis, “Sings Rock and soul”, Studio One, Kingston, Jamaica, 1967:

<https://www.youtube.com/watch?v=yR8XrBKLC1E>

Los legendarios de la Champeta DJ Dever y Kevin Florez, colaboran Louis Towers, Melchor, Mr. Black, Boogaloo, Eddy Jay, Cándido Pérez, Nando Black, Hernán Hernandez, Ito El Intocable, Elio Boom y Papo Man, Farra Rap Records, 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=AooteN9MdQU>