



Boletín de Antropología

ISSN: 0120-2510

Universidad de Antioquia

Pazos Cárdenas, Mateo

Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodispóricas contemporáneas en Colombia

Boletín de Antropología, vol. 34, núm. 57, 2019, Enero-Junio, pp. 174-193

Universidad de Antioquia

DOI: 10.17533/udea.boan.v34n57a09

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55759946008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodispóricas contemporáneas en Colombia

Mateo Pazos Cárdenas¹

Magíster en Estudios Latinoamericanos

Estudiante del Doctorado en Antropología Social, Universidad de Campinas (Campinas, Brasil)

Dirección electrónica: mpazoscardenas@gmail.com

Pazos Cárdenas, Mateo (2019). "Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodispóricas contemporáneas en Colombia". En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 34, N.º 57, pp. 174-193.

Texto recibido: 23/03/2018; aprobación final: 25/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v34n57a09>

Resumen. En Colombia, las prácticas culturales pertenecientes al mundo afrodispórico han estado históricamente enmarcadas en los procesos de construcción de nación e identidad nacional. Las músicas y bailes "afro" han pasado de la demonización a la negación, de la folclorización a la patrimonialización y, más recientemente, por los proyectos de industrias culturales. El artículo analiza, a través de un sucido ejercicio de revisión hemerográfica, las representaciones nacionales que se han construido alrededor de dos universos musicales afrodispóricos contemporáneos colombianos: la champeta y la salsa choke. Estos casos de estudio permiten comprender cómo la racialización contribuye a la producción de unos sonidos nacionales (i)legítimos (audio-políticas), pero también una forma específica de cuerpos y corporalidades (bio-política).

Palabras clave: músicas afrodispóricas, champeta, salsa choke, biopolíticas, estudios del sonido.

1 El autor aclara que la realización del artículo no es producto/resultado de una investigación, sino un ejercicio hemerográfico complementado con experiencias etnográficas obtenidas a partir de investigaciones previas sobre las músicas afro-Pacíficas en el mundo contemporáneo y discusiones teóricas presentadas a partir de la bibliografía consultada para el campo de estudio. También, que señala que no recibió dinero de ninguna entidad para el desarrollo de la pesquisa ni fue realizada en el marco de ninguna institución educativa o proyecto vinculado a alguna de ellas.

Audio-Politics and Bio-Politics of Contemporary Afro-Diasporic Musics in Colombia

Abstract. Cultural practices belonging to the Afro-Diasporic world in Colombia have been marked historically in nation-building and national identity processes. “Afro” music and dances have passed through demonization to denial, from folklore to heritage, and more recently, to cultural industry projects. The article analyzes, through a succinct exercise of hemerographic revision, national representations constructed around two Colombian contemporary afro-diasporic musical universes: champeta and salsa choke. These study cases allow to understand how racialization contributes to the production of (il)legitimate national sounds (audio-politics), but also a specific form of bodies and corporalities (bio-politics).

Key Words: Afro-Diasporic Musics, Champeta, Salsa Choke, Bio-Politics, Sound Studies.

Audio politiques et biopolitiques de la musique afro diasporique contemporaine en Colombie

Résumé. Les pratiques culturelles appartenant au monde afro-diasporique colombien ont été historiquement marquées dans les processus de construction de la nation et de l'identité nationale. La musique et les danses « Afro » sont passées de la diabolisation au négligement, du folklore à la patrimonialisation et, plus récemment, aux projets d'industries culturelles. Cet article analyse, à travers d'un exercice de synthèse, les représentations nationales construites autour de deux univers musicaux afro-diasporiques contemporains colombiens: la champeta et la salsa choke. Ces études de cas permettent de comprendre en quoi la racialisation contribue à la production de sons nationaux légitimes (i) (audio-politiques), mais aussi d'une forme spécifique de corps et de corporalités (biopolitique).

Mots-clés: musique afrodisporique, champeta, salsa choke, biopolitique, études sonores.

Áudio-políticas e bio-políticas das músicas afrodispóricas contemporâneas na Colômbia

Resumo. As práticas culturais pertencentes ao mundo afrodispórico na Colômbia têm estado historicamente marcadas nos processos de construção de nação e identidade nacional. As músicas e bailes “afro” têm passado da demonização à negociação, da folclorização à patrimonialização e, mais recentemente, pelos projetos de indústrias culturais. O artigo analisa, através de um curto exercício de revisão hemerográfica, as representações nacionais que se têm construído em volta de dois universos musicais afrodispóricos contemporâneos colombianos: a champeta e a salsa choque. Estes casos de estudo permitem compreender como a racialização contribui à produção de uns sonidos nacionais (i) legítimos (áudio-políticas), mas também uma forma específica de corpos e corporeidades (bio-política).

Palavras-chave: músicas afrodispóricas, champeta, salsa choque, biopolíticas, estudos do som.

Obertura: ruidos, cuerpos y movimientos

En su clásico ensayo sobre la música en la sociedad occidental moderna, Jacques Attali (1995) comenta sobre el ejercicio de domesticación –y por tanto, del establecimiento de un orden mediante el control y la violencia– que ocurre sobre los ruidos en su proceso de convertirse en articulaciones sonoras que puedan ser catalogadas como música. El ruido, señala este autor, es una sonoridad que interfiere en la transferencia de un mensaje entre un emisor y un receptor, lo que implica que el ruido

existe —es definido— únicamente en relación con este sistema comunicativo dentro del cual se inserta. Al considerarse una interferencia, el ruido es entonces sinónimo de desorden, de contaminación, de peligro, de amenaza.

Estos adjetivos que caracterizan al ruido son los mismos que definen o, mejor, se atribuyen a la alteridad. El otro también es amenazante para el orden simbólico que instaura el yo, el otro —como el ruido— se opone a la cultura, se ubica en el lugar de lo salvaje y de lo indescifrable, de la naturaleza misma. Si la música es la organización racional de sonidos —o de ruidos—, entonces esta es detentada por la mismidad, mientras que el desorden acústico, la bulla estruendosa y peligrosa, la cacofonía de los ruidos, es propia de la otredad; tanto la mismidad intenta ordenar la peligrosidad del otro como la música propone regular el ensordecedor ruido:

Hoy, la máquina repetitiva ha producido el silencio, el control político centralizado de la palabra y, más generalmente, el ruido. Por todas partes el poder reduce el ruido de los otros y añade la prevención del sonido a su arsenal. La audición se convierte en un medio esencial de vigilancia y de control social. Hoy, todo ruido evoca una idea de subversión. (Attali, 1995: 181-182)

En Colombia, este proceso alrededor de la (i)legitimidad de las músicas nacionales se construye y define mediante una estratificación sonora que, en este escrito, toma como hipótesis de trabajo la marca étnico-racial, que supone lo afro-diaspórico como universo cultural que se encuentra en un lugar de subordinación frente al proyecto nacional blanco-mestizo en la región latinoamericana (Gilroy, 1993; Wade, 2002, 2009, 2011; Andrews, 2007). Es por esto que se propone el concepto de “audio-política” como el conjunto de tecnologías sociales y de poder a través de las cuales se legitima la producción, circulación, escucha e interpellación de determinadas sonoridades musicales en el marco de una comunidad nacional, en este caso en Colombia. El artículo, entonces, analiza las “audio-políticas” construidas alrededor de dos músicas afrodispóricas colombianas que surgen en contextos locales fuertemente influenciadas por tradiciones culturales afrodescendientes (la Costa Caribe y la región del Pacífico), pero que a la vez han alcanzado un mediatisado nivel de consumo y escucha a nivel nacional: la champeta y la salsa choke.

Dicho esto, al hablar de músicas y universos sonoros afrodispóricos no podemos dejar de lado la preocupación por el uso y movimiento del cuerpo como reacción frente a este tipo de sonidos; la importancia del vínculo cuerpo-música en la producción sonora afrodispórica ha sido señalada anteriormente por un gran número de autores(as) en diferentes contextos socio-históricos (Hall, 1991; Gilroy, 1993; Rose, 1994; Wade, 2002; Desmond, 2003; Cunin, 2007; Sanz Giraldo, 2014). Es por ello que el análisis de las audio-políticas que se construyen sobre este tipo de músicas en Colombia no puede ir separado del análisis de las bio-políticas —entendidas como las tecnologías del saber/poder que se elaboran en el Occidente

moderno para ejercer un disciplinamiento sobre los cuerpos humanos que encarnan y reproducen la máquina capitalista (Foucault, 2012)– que se articulan sobre los cuerpos que se mueven al ritmo de estas sonoridades, que encarnan y materializan unas prácticas dancísticas específicas.

Para lograr este cometido analítico, se utilizó como estrategia metodológica una revisión de prensa del periódico de mayor circulación del país, el diario *El Tiempo*, preguntando a esta fuente la manera como narraba los universos particulares de la champeta y la salsa choke: cuáles eran los temas que más relevancia presentaban, cuáles eran las opiniones que se presentaban respecto a ellos y quiénes eran los sujetos a los que se les daba voz en estas notas. Sin embargo, en el diario *El Tiempo* se encontró una numerosa cantidad de notas referentes a la champeta, pero muy pocas que abordaran el tema de la salsa choke. Es por ello que se decidió por revisar el periódico *El País*, el de mayor circulación en la ciudad de Santiago de Cali (epicentro de producción de este ritmo musical), para complementar las fuentes y la información que estas pudieran proveer para el análisis. No se tuvo una unidad temporal delimitada para el análisis, por lo que se revisaron todas las notas de prensa que se encontraron al insertar en el buscador digital de ambos periódicos las palabras “champeta” y “salsa choke”.

El artículo se desarrolla a lo largo de cuatro apartados. En el primero, se hace un breve recuento sobre los lugares simbólicos de las músicas y danzas afrodispóricas en los procesos de construcción de la identidad nacional colombiana a finales del siglo XIX y a lo largo del XX. El segundo y el tercero analizan algunos aspectos audio-políticos y biopolíticos de la champeta y la salsa choke en la Colombia contemporánea. El último apartado presenta unas suscintas reflexiones a modo de conclusión.

Músicas y danzas afrodispóricas en los procesos de construcción de identidad nacional en Colombia

La historia de la identidad musical nacional de Colombia ha sido un proceso estrechamente vinculado a los proyectos de consolidación del Estado moderno. Diferentes autores han expuesto las estrategias de construcción de las naciones latinoamericanas posteriores a las independencias de la Corona española a lo largo del siglo XIX, en los cuales fue preponderante el ideal de “blanqueamiento”, tanto racial como cultural (Wade, 2002, 2009, 2011; Andrews, 2007; Hernández Salgar, 2007; Blanco, 2009). En Colombia, particularmente, el relato nacional oficial se propuso desde las élites teniendo como eje articulador el mestizaje con aspiraciones europeas, tratando así de homogenizar la diversidad cultural y étnica propia del país.

Las prácticas musicales no estuvieron exentas de este proyecto, por lo que desde el siglo XIX se priorizaron las tradiciones (géneros, ritmos, instrumentos) provenientes del universo cultural europeo como aglutinadoras de lo que se buscaba

que se identificara como “músicas nacionales”, tanto en Colombia como en toda América Latina (Wade, 2002; Turino, 2003; Andrews, 2007; Hernández Salgar, 2007).² Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX, fue generalizada en la región latinoamericana la apropiación de las músicas y bailes de la “gente negra” (y también de las clases bajas) por parte de las clases medias y altas: el danzón y el son en Cuba, la danza en Puerto Rico, el tango en Buenos Aires, el samba en Brasil, el merengue en República Dominicana, la cumbia y el porro en Colombia (Wade, 2009).³ Para que esa apropiación y popularización de estas músicas pudiese ocurrir, fue necesario el “blanqueamiento” de estas por parte de las élites mestizas, que en últimas eran quienes las comercializaban y, en su gran mayoría, producían. En Colombia, esto implicó una resignificación de las músicas del Caribe más comerciales (principalmente el porro y la cumbia), en las cuales se matizaron las “marcas afro” más evidentes para poder ser consumidas por un mayor público nacional mediante un blanqueamiento sutil en la mayoría de ritmos, suficiente para masificarlo pero no lo suficiente para no exotizarlo (Wade, 2002, 2011).⁴

La estigmatización sobre las músicas afrodisiáspólicas en Colombia fue generalizada a lo largo del siglo XX. Para mencionar un ejemplo, Peter Wade retoma una columna de la *Revista Semana* del año 1947, en la que el periodista José Gers escribe sobre las músicas “negras” y sus bailes en los que “las parejas de rubios deben brincar, torcer un ojo mientras lanzan una pierna, mover la cadera en giros

- 2 En el caso colombiano, este “nacionalismo musical” iniciado en el siglo XIX estaría amarrado a lo que Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (2008) llaman “regímenes de colombianidad”, unos dispositivos heterogéneos que buscan homogenizar, contener y normalizar jerárquicamente a las poblaciones diversas de un amplio territorio bajo la égida de “lo nacional”. El despliegue de cátedras de “historia patria”, los manuales de urbanidad, las constituciones, los catecismos y también las “músicas nacionales” hicieron parte de estas estrategias de construcción de la “identidad colombiana”.
- 3 En este proceso de apropiación y “enclasamiento” de estas tradiciones musicales populares, tuvieron una gran importancia la aparición de músicos blanco-mestizos educados en escuelas y academias de música en Bogotá, como es el caso de Lucho Bermúdez y Pacho Galán –por mencionar algunos de los más afamados–, quienes contribuyeron a la difusión de estas músicas hacia el interior del país y su asociación con el cosmopolitismo y el modernismo de la época (Turino, 2003), pero también a la “elitización” de las mismas, al ser transportadas a los elegantes salones de baile de los clubes de moda de la época en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín (Wade, 2002, 2011; Blanco, 2009).
- 4 Wade (2009) menciona que en el caso de las músicas de las poblaciones indígenas, estas se mantuvieron como referentes anticuarizados de “folclor”, por lo que su comercialización fue mucho más discreta, tardía y específica para algunos países, como el caso de Perú. El mismo autor, en un texto previo (2002), resalta que otras tradiciones musicales “más negras”, que no eran tan populares ni consumidas tan masivamente, quedaron ubicadas en el lugar del “folclor”, significando “lo verdaderamente negro”. Esto nos demuestra que no todas las tradiciones musicales afrodisiáspólicas fueron apropiadas de igual manera, ni todas fueron instrumentalizadas y masificadas desde unas intenciones nacionalistas por parte de las élites.

lúbricos, ponerse bizcos y desparramarse como los sapos" (Wade, 2008: 113-114). Los estereotipos culturales hacia las poblaciones afrodescendientes se complementaron con la producción intelectual de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, afines al determinismo biológico: se presumió que las regiones con climas más fríos (principalmente la región Andina) permeaban los comportamientos de sus habitantes (reservados, callados, calmados), mientras que las regiones cálidas (en donde se ubicaron históricamente la mayoría de afrodescendientes) y sus poblaciones fueron percibidas como menos "ortodoxas" y más cercanas a "lo salvaje", a "lo natural", a "lo otro" (Wade, 2002; Cunin, 2003; Restrepo, 2007).

Sin embargo, esta percepción de las prácticas culturales pertenecientes al universo afrodescendiente en Colombia también ha tenido otros matices más cercanos a la seducción y fascinación por parte de los públicos consumidores blanco/mestizos. Las tradiciones "afro" fueron y han sido valoradas como superiores en los ámbitos referidos a lo corporal como el baile, la sexualidad y la fuerza física (Viveros, 2000; Wade, 2002, 2009), en un juego de ambivalencia, de repulsión y seducción, ampliamente descrito por los autores mencionados a lo largo de este apartado. La superioridad en estas artes, sin embargo, es subvalorada teniendo en cuenta el lugar social que ocupan el cuerpo y la carnalidad en el orden moral de Occidente moderno como sinónimos de pecado (moral cristiana), ocio (moral burguesa/capitalista) e inferioridad frente a "lo racional" (moral científica/intelectual). Este orden concibe al cuerpo como limitado y confinado al orden de lo privado, en el cual lo que recuerde a su experiencia sensorial debe ser eliminado o matizado (Le Breton, 2005). El uso del cuerpo en las sociedades modernas sólo parece legítimo en el sentido de ser una máquina disciplinada hacia la repetición técnica, que se escinde del sujeto para reproducir el capital (Citro, 2011). En este sentido, "el baile por el baile" –o "el sexo por el sexo", "el cuerpo por el cuerpo" – es improductivo, al menos en el sentido esperado por el capitalismo de los dos siglos pasados (Gilbert y Pearson, 2003).

Precisamente, el análisis sociohistórico recuperado hasta ahora no es sólo aplicable a las tradiciones musicales afrodescendientes, sino también a las prácticas dancísticas asociadas a estos ritmos y los usos corporales que estas implican. En efecto, a medida que avanzaba el siglo XX, la población colombiana empezó a moverse al son de cumbias y porros, que lentamente fueron penetrando hacia el interior del país, pero también en el interior de los cuerpos mestizos, produciendo así una nueva cinestesia, unos nuevos sentidos de los usos y movimientos corporales (Wade 2008). La tensión entre la novedad y lo "moderno", por un lado, y la asociación a lo sexual y lo vulgar (marca racial "afro"), por otro, fue una constante en el proceso de aceptación de estas nuevas tradiciones en diferentes escenarios geográficos y culturales del país. Para ello, los bailes "costeños" debieron suavizar sus movimientos pélvicos y marcar una mayor distancia entre los cuerpos. La caracterización de los cuerpos nacionales y sus movimientos operaron como marcas de producción de identidades y lugares sociales referidos al género, la raza y

la clase (Desmond, 2003), en donde sólo ciertos sujetos (las comunidades negras, particularmente, pero también los sectores de clases populares y las mujeres) parecieron ser poseedores de un cuerpo y, por tanto, poseedores de las posibilidades, limitaciones y estigmas sociales que ello implicaba (Citro, 2011).

En la Colombia moderna, a pesar de la fuerte resistencia ideológica, pero también gracias al impulso comercializador y “blanqueador” de las disqueras productoras de “música tropical”, desde la segunda mitad del siglo xx y hasta nuestros días, la cumbia se convirtió en un referente de identidad musical nacional indiscutible (Wade, 2002). Igualmente ha ocurrido en el mundo actual con el vallenato, género de la Costa Caribe que ha recogido elementos de otros ritmos como la cumbia y el porro, ganando con una enorme popularidad en los últimos treinta años, tanto al interior del país como hacia afuera, y logrando ser un referente internacional colombiano para América Latina, paralelamente a los *pop-stars* como Shakira, Juanes, Carlos Vives –este último importantísimo para la propulsión de este género– y los reggaetoneros o músicos urbanos contemporáneos como J Balvin y Maluma.

Champeta y “champetúos”: música, baile y orden moral en la Costa Caribe colombiana

La champeta⁵ es un género musical surgido en los barrios populares de ciudades de la Costa Caribe como Cartagena y Barranquilla a finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado, teniendo como base fundamental de origen las fiestas de *picós*. Estos iniciaron en los años 50 y 60 como reuniones en las que, en los equipos de sonido (*sounds-systems*), se ponían músicas locales (como cumbias y porros) e internacionales (sones, mambos y posteriormente salsa) conocidas gracias a los intercambios culturales con la macro-región internacional del Caribe, los cuales fueron posibilitados a través de los puertos comerciales de estas ciudades. Posteriormente, en la década del 70, gracias a algunos comerciantes y marineros, llegaron grabaciones de músicas africanas y afrocaribeñas (reggae, zouk, calypso), las cuales también pasaron a ser difundidas principalmente a través de estos *picós* (Pacini Hernandez, 1993). Este escenario de intercambios y fusiones sería el caldo de cultivo para el género hoy conocido como champeta, que ha retomado de estos ritmos iniciales el uso de guitarras y percusiones e incluido en sus sonoridades características el uso

5 La palabra “champeta”, de acuerdo a la explicación de Martínez Miranda (2011), proviene de mediados del siglo xx, haciendo referencia al nombre de un cuchillo o machete usado por los trabajadores de diversas regiones de la Costa Caribe colombiana en sus oficios cotidianos. Hacia la década de los 60 y 70, los movimientos y técnicas de uso de este instrumento –oscilación constante de piernas y brazos– durante el trabajo, pero también en escenarios de conflictos y riñas callejeras, fueron articulados a algunos bailes en las fiestas barriales que parodiaban enfrentamientos entre personas, los cuales fueron posteriormente asociados a la forma típica de baile de este género musical.

de sintetizadores y sampleos propios de las tecnologías de producción musical contemporáneas (Pacini Hernandez, 1993; Martínez Miranda, 2011).

Frente a la popularidad que ganaron, principalmente entre las clases más populares, los *picós* y la champeta fueron estigmatizados y denostados por las élites blanco-mestizas de estas ciudades en las décadas del 70 y 80 del siglo pasado, asociados a prácticas y escenarios incitadores de violencia. Sin embargo, a finales de los 80 y principios de los 90, el fenómeno sociomusical de la champeta se expandió a las clases medias de varias urbes de la costa, gracias al impulso comercial a través de algunas emisoras radiales y varios compilados en CD que empezaron a circular en los comercios informales. Finalmente, a principios del siglo XXI, la champeta se popularizó a nivel nacional con un relativo y corto boom, que precedería a la entrada del reggaetón al país a mediados de la primera década de este siglo. En la Colombia contemporánea, la champeta ha vuelto a ganar una relativa popularidad por cuenta de algunos reconocidos artistas cartageneros como Mr. Black y Martina La Peligrosa, quienes han posicionado diversos sencillos musicales a lo largo de las emisoras nacionales, aunque con una presencia mucho más marcado en el nivel regional de la Costa Caribe.

La champeta y el conjunto de prácticas culturales articuladas alrededor de este universo simbólico, así como los “champetúos” (adjetivo usualmente despectivo para caracterizar a las personas que asisten a los *picós* y escuchan este género musical), han sido objeto de diferentes procesos de regulación y estigmatización en la época reciente. Tal vez uno de los casos más sonados de prohibición de este género musical y el que dio inicio a la ola de audio-políticas frente a estas sonoridades, ocurrió a principios del año 1999, cuando Manlio Tejeda Gutiérrez, en ese entonces alcalde de Malambo (Atlántico), en el marco de las fiestas municipales, prohibió la champeta, según él, porque “transmite mensajes subliminales a los que la escuchan y bailan, transformándolos en seres violentos y agresivos” (Prohibida la champeta en Malambo. 1999). El mismo diario entrevistó posteriormente al funcionario público, quien dijo que no tenía una fundamentación científica para tales aseveraciones, aunque previamente había mencionado en un discurso público que “está científicamente demostrado que esta cacofónica algarabía, difundida por los mercaderes de *pick-up* (*picós*), propicia comportamientos violentos y degenera en alteraciones del orden público” (Santos Calderón, 1999).⁶

La polémica suscitada por este hecho generó que incluso personajes de renombre nacional como Armando Bendetti (político barranquillero, actual senador

6 Esta legislación “audio-política” no es exclusiva de la época reciente. Diferentes decretos en los períodos colonial y republicano se preocuparon por regular las prácticas culturales (musicales y dancísticas, entre otras) de las poblaciones “afro” en la costa. Un ejemplo de ello, en 1921, es el Acuerdo 13 del Concejo de Cartagena, en donde se prohibía el baile de “cumbia o mapalé” en toda la ciudad y varios de sus corregimientos aledaños.

de la República) y Enrique Santos Calderón (reconocido periodista y hermano del expresidente Juan Manuel Santos) escribieran en este periódico al respecto. Precisamente, Santos Calderón defendía la existencia de la champeta, aunque criticó su avance e intromisión frente a lo que parece ser la música “tradicional”: “está bien que existan el rap o el trance, e incluso la mediocre e insulsa champeta, como expresiones musicales en sí mismas [...]. Lo que choca, irrita y subleva, es cuando el porro comienza a rapearse o se champetiza la cumbia” (Santos Calderón, 1999).⁷

En Cartagena ocurrió algo similar en el año 2000, pues la alcaldía municipal y la policía departamental relacionaron la ola de violencia que azotaba a la ciudad y al departamento con las fiestas de *picós* (en donde la música más sonada era, precisamente, la champeta). En 2001, aparece un acuerdo entre el Consejo Distrital de Seguridad, las autoridades locales y organizadores de bailes populares para “racionar” los bailes de champeta en las fiestas de la ciudad: el compromiso que adquirieron los organizadores de baile establecía que se intercalara una champeta por cada cuatro o cinco temas de cualquier otro ritmo como merengue, vallenato o salsa (Racionan champeta para frenar pandillas, 2001), recurriendo al argumento de la asociación de la cultura “champetúa” con la violencia, el comportamiento “antisocial” y el licor.

Las situaciones anteriormente descritas evidencian que la champeta es vista como una práctica cultural que atenta contra el orden social y la moral pública, pero además como una “basura” contaminante que al ser escuchada parece que convierte a sus oyentes también en desechos sociales. Esta última reflexión conlleva, por una parte, a asumir a los públicos consumidores de esta música como sujetos pasivos y alienados que reproducen mímicamente el contenido lírico de una canción en sus prácticas de vida cotidianas (Rivera, 2009).⁸ Por otra parte, implica que los intérpretes de champeta y su público aficionado encarnan la marginalidad en la Costa Caribe colombiana, pero en un lugar social que está atravesado por marcadores raciales (afro, en este caso) y de clase, puesto que no necesariamente todas las personas que producen, escuchan o bailan este ritmo son señaladas socialmente (Cunin, 2003; Rivera, 2009; Sanz Giraldo, 2014). Un escucha o bailarín de champeta blanco-mestizo o de las clases medias-altas de cualquier ciudad de la Costa Caribe o del país tendrá muchas menos posibilidades de ser juzgado por su preferencia musical

7 En otras ciudades de la costa caribeña colombiana ocurrieron situaciones similares. Por mencionar algunos casos, en Tolú (Sucre) en el año 2001, los *picós* fueron prohibidos por decreto municipal, así como en 2006 en el municipio de Ciénaga de la Virgen (Bolívar), aduciendo razones de contaminación auditiva.

8 Situaciones de prohibición y estigmatización similares sobre músicas afrodispóricas en otros lugares de América son expuestas por Rivera (2009) en el caso del reggaetón en Puerto Rico, por Sanz Giraldo (2014) para el funk carioca en Brasil, y por Rose (1994) en su análisis del hip hop en Estados Unidos.

y, en tal caso, no será visto como un problema social, sino como una cuestión de “mal gusto”.⁹

Las audio-políticas frente a la champeta en la Costa Caribe colombiana se reactivaron en el año 2015, materializadas en un proyecto de acuerdo presentado en el Concejo de Cartagena por el concejal Antonio Salim Guerra del partido político Cambio Radical, que llevaba por título *Por medio del cual se dictan normas para regular la participación de menores de edad en bailes o danzas que incidan en el contacto físico de tipo sexual y que hagan apología al sexo o a posiciones sexuales de algún tipo*. Este proyecto tenía como precepto que este tipo de músicas y bailes –como la champeta– “estimulan el instinto sexual en los niños y niñas, lo cual, a su vez, es causa de la proliferación de embarazos adolescentes” (Montaño, 2015). El político añadió que el proyecto está sustentado por quince estudios realizados en el país y en Latinoamérica que hablan sobre las “afectaciones fisiopsicológicas” de los niños y niñas al ser expuestos a estas músicas (estudios que nunca fueron presentados, ni en la entrevista ni en el proyecto radicado al Concejo). El concejal Luis Gutiérrez Gómez complementaba: “hay que mandar una señal a la ciudadanía de que el Concejo de la ciudad está en desacuerdo con eso, que nada tiene de cultura. Es nuestro deber proteger la niñez” (Pasó en segundo debate decreto contra ‘bailes eróticos’ para menores, 2015). De nuevo, como se mencionó en la introducción, la cultura se opone a la naturaleza, la música al ruido (la champeta).

Cabe en este momento resaltar que la preocupación por la “defensa de los niños” es uno de los eslóganes propios de la derecha conservadora en Colombia –aunque también en otros países, en el marco más amplio de la defensa de la llamada “familia tradicional”–, concibiendo a niños, niñas y adolescentes por debajo de los 18 años como “menores de edad” –esto de acuerdo a los Derechos de la Niñez (aprobados por la ONU en 1989), pero también en el marco de la propuesta epistemológica kantiana de la “mayoría de edad”–, en donde estos se consideran como sujetos de derechos vulnerables, que no tienen la madurez física ni psicológica para tomar decisiones autónomas y por ello deben ser tutelados y protegidos. En esta histeria conservadora frente al erotismo en la infancia, se presume además que niños, niñas y adolescentes son seres completamente asexuados, “virginales”, “puros”, que aparentemente aún no tienen –o no deben tener– en sus cerebros el “chip” de la sexualidad (el cual aparece o tiene “permiso” de operar, de acuerdo a esta lógica, a los 18 años) y que cualquier incitación relacionada con el mundo de la sexualidad por parte de adultos hacia la infancia (con un límite de edad que varía de acuerdo a cada Estado-nación) es vista como una aberración tanto legal como

9 Bourdieu (2012) enfatiza en su análisis de la construcción social del “gusto” (del “bueno” y del “malo”) que estos procesos simbólicos demarcan un lugar social de distancia de unos individuos o grupos sobre otros, un “nosotros” frente a un “ellos”, lo cual fija las exclusiones e inclusiones de estos dentro de los órdenes de enclasamiento.

moral, que debe recibir los más fuertes castigos desde estos dos ámbitos (Rubin, 1989). Así, las músicas como la champeta no sólo van a “corromper” la sociedad incitando a la violencia, las adicciones y los vicios, sino que también van a degradarla desde su seno familiar, atacando a los “inmaculados” infantes.

Teniendo esto en cuenta, no es tan sorprendente que el mencionado proyecto fuese aprobado por el Concejo de la ciudad el 24 de noviembre de 2015 y pasara a sanción por parte del alcalde Dionisio Vélez. Ante el insólito hecho, algunos concejales promotores del proyecto se manifestaron: “este es un acuerdo histórico en defensa de la niñez. Hacemos un llamado para que el Congreso legisle en este sentido; por ejemplo, antes de que una canción salga al mercado debe pasar por el filtro del Ministerio de Educación, que defina si puede sonar en la radio o solo en bares” (Prohíben bailes eróticos en colegios de Cartagena, 2015). Sin embargo, el proyecto quedó archivado por errores de redacción del mismo, así como por prioridades políticas y clientelistas de la administración municipal de la ciudad, lo cual significó un cese mediático de la polémica.

Para finalizar este apartado, es importante mencionar que a pesar del señalamiento y la condena de la que ha sido blanco, la champeta también ha tenido otro tipo de usos políticos más benevolentes. En la campaña electoral para elecciones regionales del año 2006, se usaron jingles publicitarios de candidatos(as) en ritmo de champeta a lo largo de diferentes municipalidades de la costa caribeña del país. En 2007, el ritmo fue vuelto a usar en un programa promovido por la Alcaldía de Cartagena contra la explotación sexual de menores (programa “Con nosotros NO”, cuya canción eslogan es interpretada por El Sayayín, reconocido artista del género). En 2009, la canción “Súmate y actúa” (interpretada por Anne Swing) fue usada en una campaña de seguridad ciudadana promovida por la, en ese entonces, alcaldesa de Cartagena, Judith Pinedo. En 2015, los artistas Ramy Torres y Louis Towers colaboran con el Departamento Administrativo de Tránsito y Transporte (DATT) de Cartagena con la canción ‘Datteate’, enfocada en responsabilidad y comportamiento vial.

Salsa choke o las nuevas músicas del Pacífico urbano colombiano

La salsa choke es un género musical nacido alrededor de 2008 como un claro ejemplo de la mezcla cultural y musical de las poblaciones afrocolombianas contemporáneas. Esto se afirma porque, a pesar de que la salsa choke tiene sus orígenes a partir de la experiencia musical de sujetos afrocolombianos (hoy en día famosos cantantes del género como CJ Castro o Yeison Ibargüen) en poblaciones del Pacífico colombiano como Buenaventura y Tumaco, la propuesta se cristaliza en la ciudad de Cali como escenario receptor de una fuerte migración de poblaciones negras, especialmente en los barrios orientales –y marginales– de la urbe. Este género fusiona elementos

musicales de la salsa clásica, el hip hop, el ragga, el dance-hall y el reggaetón, con algunas sonoridades propias de los ritmos tradicionales de la región del Pacífico (usando instrumentos como la marimba, el clarinete y el guasá). Las letras de sus canciones también son claves para comprender la condición contemporánea y urbana de estas músicas, las cuales hablan sobre la cotidianidad de estas poblaciones (el barrio, la familia, el “parche”, la rumba), haciendo uso de modismos y formas del lenguaje propias de las poblaciones negras del Pacífico colombiano.

Así, entonces, tanto la salsa choke como la champeta nacen como expresiones musicales barriales en contextos urbanos –las ciudades de Cali y Cartagena, respectivamente–, los cuales se convierten en el escenario apropiado para el surgimiento de estos fenómenos, pues conjugan una numerosa población habitante afrocolombiana, presentan fuertes migraciones intra-regionales que las articulan con zonas de la ruralidad de sus respectivos departamentos (Valle del Cauca y Bolívar) y regiones (Pacífico y Caribe), y además sostienen unas relaciones comerciales propias de las ciudades emergentes en el escenario globalizado de finales del siglo XX y principios del XXI, que las vinculan con universos musicales de otras regiones del continente e, incluso, del mundo. Del mismo modo que para la champeta, es crucial para el origen de la salsa choke las conexiones internacionales propiciadas gracias a un escenario portuario –en este caso, el puerto de Buenaventura– y las dinámicas globalizadoras que este permite en lo comercial y también en lo cultural, así como a los movimientos migratorios –legales o ilegales– de los años 70 y 80 del siglo XX, que permitieron la entrada al país de sonoridades caribeñas como los sones cubanos, la salsa neoyorquina y, más tardíamente, el hip hop y el rap. Si para el caso de la Costa Caribe los puertos de Barranquilla y Cartagena fueron el enlace nacional con la modernidad musical del siglo XX, para la región suroccidente y fundamentalmente para la ciudad de Cali, la conexión con Buenaventura significó su paulatina inserción al mundo moderno globalizado del pasado siglo.

A pesar de contar casi con una década de existencia sonora, la salsa choke se mantuvo en una especie de *underground*, producida y reproducida casi exclusivamente en los barrios con mayor concentración demográfica de poblaciones afrodescendientes de Cali, en unas cuantas discotecas y con eventuales rotaciones de pocas canciones pegajosas en algunas emisoras de la ciudad y en varias de las municipalidades de la región del Pacífico (de donde eran originarios los primeros intérpretes del género o donde tenían familiares o amistades). Fue en 2014 cuando la salsa choke se volvió un fenómeno musical en el país, gracias a la participación de la selección nacional masculina de fútbol en el Mundial de Brasil. Este equipo estaba conformado por un número significativo de jugadores afrocolombianos como Pablo Armero (nacido en Tumaco, Nariño), Juan Guillermo Cuadrado (en Necoclí, Antioquia) y Carlos Sánchez (en Quibdó, Chocó), entre otros, quienes conocían la salsa choke por las redes familiares y sociales que los vinculaban al universo geográfico y cultural del Pacífico y a la ciudad de Cali (donde viven varios

de los familiares de ellos). Estos jugadores enseñaron algunos pasos de baile característicos de la salsa choke a sus compañeros de equipo y cada vez que marcaban un gol, lo celebraban con estas coreografías. Ante la curiosidad de los televidentes y seguidores del equipo nacional por saber cuál era la música imaginaria con la que ellos celebraban sus anotaciones, la salsa choke se catapultó con una inesperada fama a nivel nacional, siendo una canción interpretada por la agrupación Cali Flow Latino, el “Ras tas tas”, la que mayor reconocimiento y rotación comercial logró.

A diferencia de la champeta o del reggaetón, la salsa choke no ha sido objeto de señalamientos en el país en el sentido de ser considerada una afrenta al orden social y moral nacional, ni por sus letras ni tampoco por su manera de ser bailada. De hecho, la particular forma de bailarla ha generado en buena parte del país un interés por aprenderlo e interpretarlo en todo tipo de fiestas, tanto por niños, niñas, jóvenes y adultos.¹⁰ Algunos intérpretes de estas músicas aparentemente son conscientes de la delgada línea que bordea la salsa choke en términos de su fácil estigmatización nacional al ser una música afrodisíspórica, por lo que declaran su distancia frente a otras como el reggaetón y reafirman la condena moral frente al género puertorriqueño: Jhohan Barona, vocalista de la agrupación The Latin Black afirma que la salsa choke “es un movimiento musical que [...] no es para nada vulgar, a la gente que tiene hijos menores de edad le gusta mucho porque no se baila rastrellado y se baila con la luz prendida, cosa que con el reggaetón no se hacía” (Montiel Lugo, 2014). La declaración de este intérprete nos permite comprender una de las causas principales por las que el baile de estas músicas no ha sido condenado por el régimen biopolítico blanco-mestizo colombiano, y es porque en su gran mayoría de pasos, la salsa choke se baila sin contacto físico con la pareja de baile o con una distancia considerable entre las zonas pélvicas de las personas que bailan juntas, a diferencia de la champeta y el reggaetón, en donde precisamente estas zonas –o también la zona pélvica de los hombres con los glúteos de las mujeres– están en constante roce y proximidad.

Esto no quiere decir que la salsa choke haya estado exenta de críticas y juicios audio-políticos frente a su propuesta estética. Los principales señalamientos están referidos a la pobreza de su propuesta en términos de composición musical, la cual parece compensada con la destreza de los bailarines de este ritmo. Personajes reconocidos en el mundo local de la salsa en la ciudad de Cali como Álvaro Granobles (ex-integrante del Grupo Niche) y Benhur Lozada (melómano y programador de radio con décadas de experiencia) han declarado repetidamente en diferentes medios de comunicación que es un fenómeno cuyo éxito está asociado más a los(as) bailarines(as) que a la calidad de la música misma. José Aguirre, reconocido pro-

10 El paso básico consiste en un movimiento doble en cada uno de los pies alternado y coordinado con las manos junto a un meneo de cadera, parecido a la forma de bailar bachata, aunque a mayor velocidad y con una ondulación más pronunciada en la parte de los hombros.

ductor musical de salsa en Cali, declara al diario *El País* que “la propuesta, musicalmente, es elemental. Salvo algunas excepciones, se graba de modo artesanal pues lo hacen los propios muchachos con un computador y una tarjeta de sonido [...]. Es música de armonía elemental. Sería injusto decir que es salsa, cuando ésta ha bebido del jazz y ha sido interpretada por grandes voces” (Libreros, 2014). Otras voces de melómanos y “salsómanos” de la ciudad, que no fueron retomadas de la revisión de prensa sino consultadas en conversaciones personales por el autor de este artículo, son un poco más severas en sus calificaciones hacia la salsa choke, la cual llega a ser catalogada como música para hacer ejercicio en las clases de “rumba” en los gimnasios o para bailar en “la hora loca” de las fiestas.¹¹

Lo que este escenario evidencia es que la salsa choke es cuestionada por su legitimidad como producción musical, por la falta de complejidad en el proceso de ordenamiento sonoro que implica la composición musical, y por no “exigir” lo suficiente a los oídos de los “expertos” musicales vinculados al universo de la salsa en su proceso de escucha y disfrute. Esto implica una reactualización de la clásica discusión entre los “salsómanos” sobre la salsa “culto”; es decir, la salsa clásica más asociada al latin-jazz y a sus raíces de la segunda mitad del siglo XX (e, incluso, a las nuevas propuestas salseras realizadas en el país en su mayoría por jóvenes blanco-mestizos que estudiaron música en diferentes universidades de las principales ciudades del país), y la salsa “vulgar” (mejor conocida como “salsa rosa”, salsa “de motel”) que irrumpió en la década de los 80 y 90 del siglo pasado, criticada por sus letras sosas y su falta de despliegue musical comparado con las grandes orquestas de los inicios del género. La salsa choke se ubica, de acuerdo a lo comentado, en el lado de “lo vulgar”, de la salsa “poco inteligente”, creada por uno sujetos afrocolombianos de clases populares sin mayor formación académica, que se han apropiado de algunas tecnologías de la creación y producción sonora de las que lograron valerse y de algunos conocimientos empíricos en música para crear estas nuevas sonoridades afrodispóricas propias del Pacífico urbano colombiano, las cuales parecen no satisfacer los estándares de calidad y “gusto” de la “crítica especializada”.¹²

11 Las clases de “rumba” son una modalidad de entrenamiento físico que lleva varios años con alta popularidad en los gimnasios del país, especialmente entre las mujeres, en las cuales se realizan ejercicios al ritmo de músicas que se caracterizan por un rápido *beat* como el boogaloo, el merengue y la propia salsa choke. La “hora loca”, por su parte, es un espacio que se ha popularizado en diferentes celebraciones del país como matrimonios, quince años, cumpleaños, entre otros, donde durante un período (que generalmente es el punto culmen de la fiesta) ponen canciones para bailar en grupo y en el cual usualmente las personas se ponen gorros, máscaras, pelucas o usan elementos “carnavalescos” para ambientar el momento “loco” de la reunión.

12 Esta situación no deja de ser paradójica, teniendo en cuenta la ausencia de apoyo por parte de la Alcaldía de Cali frente a las nuevas agrupaciones intérpretes de salsa en la ciudad, contrastado con el constante apoyo que reciben las agrupaciones de baile del género (por ejemplo, con la

El señalamiento crítico referido a que la mayor virtud de la salsa choke está en la experticia y destreza de sus bailarines(as) y no en la composición musical, nos ubica nuevamente en el estereotipo de la concepción occidental moderna sobre el cuerpo y su detrimento frente a la razón (Le Breton, 2005). El acto de bailar –mover el cuerpo coordinadamente–, así sea realizado magistral o innovadoramente (como ocurre en muchos de los casos de las personas que bailan estas músicas), no compensa la ausencia de complejidad intelectual en el proceso de composición lírica o rítmica de un articulado sonoro. Bailar sigue siendo menospreciado frente al acto de interpretar, componer o, incluso, escuchar un ritmo. Igualmente, el baile vuelve a caer como una posesión exclusiva de los sujetos afrodescendientes, como uno de los pocos lugares distópicos donde el universo blanco-mestizo no puede triunfar sobre el afrodispórico.

Finalmente y al igual que la champeta, la salsa choke ha tenido diversos usos políticos a pesar de su reciente difusión como música popular. En el año 2014, la salsa choke fue incluida en el desfile del Salsódromo, evento inaugural de la Feria de Cali en donde las más afamadas compañías de baile de salsa de la ciudad recorren una de sus principales autopistas al ritmo de música en vivo y pistas de temas clásicos salseros. En la campaña electoral de 2015, varios candidatos al Concejo Municipal de la ciudad aparecen en jingles publicitarios ambientados a ritmo de salsa choke; ese mismo año, la canción oficial del Mundial de Atletismo de Menores realizado en la ciudad, se llama “A Cali llegarás”, compuesta por Hugo Candelario (famoso intérprete de músicas del Pacífico colombiano), la cual fusiona sonidos tradicionales de las músicas del Pacífico sur con elementos propios de la salsa choke. Finalmente, el sistema de transporte masivo de la ciudad –MIO– ha usado jingles de agrupaciones famosas del género como Los Traviesos y Joel Mosquera en sus campañas de “cultura ciudadana” respecto al buen uso del servicio.

Coda: cuerpos ruidosos, ruidos corporales

La champeta y la salsa choke cumplen con varias características para ser consideradas músicas transgresoras. Una de ellas es que son producidas, en su gran mayoría, por sujetos de las clases populares de dos grandes urbes colombianas como Cartagena y Cali que, además, también en su gran mayoría son sujetos afrodescendientes o con fuertes vínculos al mundo afrodispórico, no sólo colombiano sino regional (Caribe) e internacional (Estados Unidos e, incluso, África).¹³ Esto los

realización del Festival Internacional de Salsa, el cual precisamente está enfocado en el baile y no en la interpretación), las cuales han incluido en los últimos años pasos propios de la salsa choke como una de las innovaciones más sobresalientes.

13 Esta distinción entre “afrodescendientes” y sujetos “con fuertes vínculos al mundo afrodispórico se hace siguiendo a Betty Ruth Lozano Lerma (2013), quien propone una diferenciación entre

convierte en sujetos marginales que no encarnan –o encarnan en muy poco– el ideal propio de lo que la nación colombiana se imagina y proyecta de sí misma frente a su ciudadanía y hacia el exterior: un país blanco-mestizo que tiene en su “historia patria” unas expresiones indígenas y afrodescendientes que hoy en día existen de manera “sutil”, pero no de la manera exacerbada como las presentan estas músicas y sus prácticas dancísticas.

Otra de las características que estigmatizan a estas músicas es el hecho de ser sonoridades propiamente urbanas y contemporáneas. Esto se afirma porque en el escenario del multiculturalismo actual, algunas de las tradiciones y expresiones culturales propias de grupos étnicos “diversos” –las “formaciones nacionales de alteridad” (Segato, 2007)– suelen ser “preservadas” y fomentadas mediante políticas estatales y procesos propios del proyecto patrimonializador, tanto a nivel nacional (encabezados por el Ministerio de Cultura) como a nivel internacional (siguiendo las directrices de la Unesco). Sin embargo, manifestaciones culturales como la champeta y la salsa choke no tienen unos orígenes ni unas prácticas tan radicalmente definidamente como “otras” para ser incluidas dentro de los proyectos de patrimonialización nacionales, lo cual, entre otras, les permitiría recibir respectivas ayudas del Estado –mediante incentivos económicos para festivales y exhibiciones, proyectos productivos de fomento a la grabación de estas músicas, etc.–. Esto hace que se cuestione implícitamente su fusión, su inasibilidad, su tránsito constante entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global, entre lo afrodescendiente y lo criollo. En palabras de Elisabeth Cunin:

Las músicas populares y tradicionales, o incluso folclóricas, de las costas del Pacífico (bam-buco, chirimía, currulao) y del Caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una autenticidad africana supuesta o en una perspectiva de legitimación de una relación jerárquica entre la costa y el interior. No es el caso de la champeta. Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra”: el tambor es sustituido por la caja de ritmos, el recuerdo de la esclavitud o el cimarronaje por el relato de la vida diaria, las danzas bien orquestadas por demostraciones sexuales inequívocas, el traje folclórico por los Nikes y el jean cayendo, la sala de espectáculo por el solar. (Cunin, 2007: 178-179)

las poblaciones afrocolombianas en tres grupos: “grupos étnicos” (que poseen características culturales ampliamente diferenciadas del resto de la población colombiana), “sectores de continuidad cultural” (que se reconocen como “negros” o “afros” pero que son migrantes hacia zonas mestizas en búsqueda de oportunidades laborales y económicas o desplazados de sus territorios por el conflicto armado) y “no étnicamente diferenciados” (que han vivido procesos más fuertes de mestizaje cultural en contextos urbano-mestizos). Esto implica reconocer una diversidad de experiencias de “transculturación” entre las poblaciones afrocolombianas y no generalizar sobre las vivencias de los mismos bajo una sola categoría “étnica” o “identitaria”.

Es preciso plantear una posición crítica frente al discurso patrimonializador estatal que considera a las expresiones culturales como estáticas, ancladas en el pasado y, en consecuencia, las administra mediante una “anticuarización” anacrónica. Como lo analiza Stuart Hall (1991), precisamente en lo referente a las expresiones musicales del universo afrodiáspórico, el Occidente moderno precisa demarcar los límites de estas músicas “otras” para controlarlas, fijarlas y apropiárlas para sus lógicas estatales y comerciales. Es por esto que las propuestas estéticas (corporales, y auditivas) de la salsa choke y la champeta, mediante sus mezclas y apropiaciones de la herencia, la tradición y las nuevas tecnologías y modas, proponen un lenguaje novedoso que nos habla de cómo comprender la experiencia afrodiáspórica en la Colombia contemporánea, que se ubican en una posición liminal frente a las estrategias de control del Estado-nación blanco-mestizo y por ello pueden llegar a ser tan amenazantes. Como lo plantea Édouard Glissant (2002), parecen plantear una “poética de la Relación”, la cual trasciende los encierros y límites necesarios para la reproducción de la Modernidad Occidental blanco-mestiza, y pueden permitir comprender las articulaciones culturales e identitarias múltiples, de orígenes locales y globales, propias del mundo contemporáneo.

Así y todo, queda claro que estas músicas son en ocasiones articuladas a y fomentadas desde los discursos hegemónicos estatales a nivel local y regional, buscando masificar mensajes políticos a través de estas sonoridades, gracias a su popularidad entre diferentes sectores sociales, especialmente los de las clases más bajas. Esta situación nos habla sobre los diversos usos sociales de las prácticas culturales de la “otredad” en el mundo contemporáneo, las cuales no precisan ser aniquilada o extirpadas de la “identidad nacional” –como se pretendiese en el siglo XIX– sino, por el contrario, producidas y reguladas bajo el manto estatal y el discurso multicultural propio de los últimos casi treinta años (Segato, 2007; Wade, 2011). En este sentido, la producción y normatización de la alteridad puede, en algunos casos, devenir en señalamiento y prohibición, o en fomento e instrumentalización política, en otras ocasiones.

Finalmente, ambas músicas presentan ciertas características en sus estilos dancísticos que denotan una propuesta “hiper-real” del cuerpo y sus movimientos, lo cual genera procesos de estigmatización mediados por lógicas clasistas y racistas, sumadas a un pánico moral frente al orden biopolítico blanco-mestizo imperante en la idea nacional colombiana que presume un cuerpo reservado y controlado, “bien puesto”, sometido a la razón en concordancia con el ideal moderna de Occidente. Estos bailes presentan una propuesta “hiper-real” y, si se quiere leer de esa forma, “hiper-sexual” del cuerpo femenino, la cual más allá de considerarla una degradación del mismo, puede ser leída como una apuesta corporal de empoderamiento o una agencia activa de las mujeres frente al deseo y la seducción (Sanz Giraldo, 2014), como una afrenta al orden del sistema de dominación de la cofradía masculina en las sociedades occidentales. Frente a un mandato histórico de ninguneo –no

exclusivo del ámbito corporal—hacia el universo simbólico de lo “femenino”, estas sonoridades y sus bailes permiten, desde una perspectiva analítica interseccional, la visibilización de lo oculto, el estruendo de lo acallado: mujeres y hombres moviendo sus cuerpos de una manera “otra”, polimorfa e inasible, configurando así un escenario propicio de prácticas disruptivas frente al paradigma étnico-racial y clasista de la sociedad colombiana.

El estruendo auditivo y visual que generan la champeta y la salsa choke ante la nación colombiana es demasiado “negro”, demasiado “vulgar”, demasiado “sexual”. Estas músicas presentan unas corporalidades y unas dancísticas frente a las cuales no se puede “cerrar los ojos” y unas sonoridades demasiado ruidosas para ser fomentadas como parte de la identidad nacional y la imagen del país frente a sí mismo y frente a otras naciones. En ocasiones, cuando estos ritmos se “suavizan” y son útiles en los proyectos de interpellación local en pro de la construcción de ciudadanía o “cultura ciudadana”, son válidos aunque vistos con mucho cuidado y recelo. Cuando no logran ser domesticados por la institucionalidad estatal y fijados en un lugar controlado y regulado, cuando se mantienen como parte de la expresión popular y cotidiana del goce y lo festivo, del exceso, del derroche y de lo “hiper-real”, entonces se estigmatizan o, en últimas, se criminalizan.

Referencias bibliográficas

Andrews, George Reid (2007). *Afrolatinoamérica 1800-2000*. Iberoamericana, Madrid.

Attali, Jacques (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, México D. F.

Blanco, Darío (2009). “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña”. En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 23, N.º 40, Medellín, pp. 102-128.

Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo (2008). “Introducción: colombianidad, población y diferencia”. En: en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (eds.), *Genealogía de la colombianidad. Form discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*, pp. 10-40. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Citro, Silvia (2011). “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar”. En: Silvia Citro (coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, pp. 17-58. Biblos, Buenos Aires.

Cunin, Elisabeth (2007). “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta”. En: *Revista Aguaita*, N.ºs 15-16, Cartagena, pp. 176-192.

Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. ICANH-Universidad de los Andes-IFEA-CESO-Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá.

Desmond, Jane (2003). “Embodying difference: issues in dance and cultural studies”. En: Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New cultural studies of Dance*, pp. 29-54. Duke University Press, Durham.

Foucault, Michel (2012). *Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad del saber*. Siglo xxi, Madrid.

Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós, Barcelona.

Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, Cambridge.

Glissant, Edouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones del bronce, Barcelona.

Hall, Stuart (1991). “The local and the Global: Globalization and Ethnicity”. En: Anthony D. King (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, pp. 19-39. Macmillan-SUNY at Binghamton, Binghamton.

Hernández Salgar, Óscar (2007). “Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia”. En: *Latin American Music Review*, vol. 28, N.º 2, Austin, pp. 242-270.

Le Breton, David (2005). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Lozano Lerma, Betty Ruth (2013). *Orden racial y teoría crítica contemporánea. Un acercamiento teórico-crítico al proceso de lucha contra el racismo en Colombia*. Universidad del Valle, Cali.

Martínez Miranda, Luis Gerardo (2011). “La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las élites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000”. En *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 25, N.º 42, pp. 150-174.

Pacini Hernandez, Deborah (1993). “The picó phenomenon in Cartagena, Colombia”. En: *América Negra*, N.º 6, Bogotá, pp. 69-115.

Restrepo, Eduardo (2007). “Imágenes del “negro” y nociones de raza en Colombia a principios del siglo xx”. En: *Revista de Estudios sociales*, N.º 27, Bogotá, pp. 46-61.

Rivera, Raquel Z. (2009). “Policing morality, *mano dura stylee*. The case of underground rap and reggae in Puerto Rico in the mid-1990s”. En: Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (eds.), *Reggaeton*, pp. 111-134. Duke University Press, Durham.

Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press, Middletown.

Rubin, Gayle (1989). “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. En Carole S., Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, pp. 113-190. Revolución, Madrid.

Sanz Giraldo, María Alejandra (2014). *Funk carioca e champeta cartageneira: corporalidades, transgressões e negociações em música e bailes de periferia*. Tesis de maestría, Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Segato, Rita Laura (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la identidad*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Turino, Thomas (2003). “Nationalism and Latin American music: Selected case studies and theoretical considerations”. En: *Latin American Music Review*, vol. 24, N.º 2, pp. 169-209.

Viveros Vigoya, Mara (2000). “Dionisios negros. Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia”. En: Luis Fernando García Núñez, Mario Bernardo Figueroa Muñoz y Pío Eduardo San Miguel (eds.), *¿Mestizo yo?*, pp. 95-130. Centro de Estudios Sociales-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Wade, Peter (2011). “La mercantilización de la música “negra en Colombia en el siglo xx”. En: Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocariéño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, pp. 147-164. CIESAS-IDR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, México D.F.

Wade, Peter (2009). *Race and sex in Latin America*. Pluto Press, Londres.

Wade, Peter (2008). “La presencia de lo negro en el mestizaje”. En Elisabeth Cunin (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe*, pp. 107- 127. INAH-UNAM-CIALC, México.

Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación*. Vicepresidencia de la República de Colombia-Multiletras Editores, Bogotá.

Hemerografía

Libreros, Lucy Lorena (2014). “Un viaje a los orígenes de la salsa ‘choke’”. En: *El País*, 24 de agosto.

Montaño, John. (2015). “Los ‘bailes eróticos’ en Cartagena están a punto de prohibirse”. En: *El Tiempo*, 9 de julio.

Montiel Lugo, Meryt (2014). “Música tropical, del Pacífico, vallenato y ‘salsa choke’, los otros ritmos de la Feria de Cali”. En: *El País*, 28 de diciembre.

“Pasó en segundo debate decreto contra ‘bailes eróticos’ para menores” (2015). En: *El Tiempo*, 15 de julio.

“Prohiben bailes eróticos en colegios de Cartagena” (2015). En: *El Tiempo*, 25 de noviembre.

“Prohibida la champeta en Malambo” (1999). En: *El Tiempo*, 22 de enero.

“Racionan champeta para frenar pandillas” (2001). En: *El Tiempo*, 11 de septiembre.

Santos Calderón, Enrique (1999). “Prohibida la champeta”. En: *El Tiempo*, 7 de febrero.