



Caribbean Studies

ISSN: 0008-6533

iec.ics@upr.edu

Instituto de Estudios del Caribe

Puerto Rico

Celis, Nadia V.

Bailando el Caribe: Corporalidad, identidad y ciudadanía en las Plazas de Cartagena de Indias

Caribbean Studies, vol. 41, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 27-61

Instituto de Estudios del Caribe

San Juan, Puerto Rico

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39229305002>

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

re^{al}alyc.org

Sistema de Información Científica

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

BAILANDO EL CARIBE: CORPORALIDAD, IDENTIDAD Y CIUDADANÍA EN LAS PLAZAS DE CARTAGENA DE INDIAS

Nadia V. Celis

ABSTRACT

This article reviews the conflict about the use of public space by folkloric dancers performing in the historical center squares of Cartagena city, in the Colombian Caribbean. It documents the persistence of historical tensions surrounding blackness in the construction of the city's identity, as well as its variations in the production of the city as touristic destination. The article explains the dancers' battles for their right to work and represent their cultural legacy as a struggle over the meaning of Cartagena and its cultural identity, against the images promoted by historical discourse and the touristic industry. Based on "corporeal feminism," works on Caribbean identities, and dance studies, it highlights the role of "bodily consciousness" in Caribbean identity, illustrating how bodies carry and enact the memory of its excluded fragments. The public bodies of these dancers call into attention alternative practices of agency and citizenship, by way of which marginalized subjects localize themselves and negotiate their belonging to a national project that, despite its allegedly pluralistic politics, they recognize and expose as excluding.

Keywords: dance, embodiment, citizenship, race, Caribbean, Cartagena

RESUMEN

Este artículo analiza el conflicto en torno al uso del espacio público por los bailarines folclóricos en las plazas de Cartagena de Indias, en el Caribe colombiano, documentando la persistencia de las tensiones históricas en torno a lo negro en la construcción de la identidad hegemónica de la ciudad, y sus variaciones ante la producción de Cartagena como destino turístico. Explica la disputa de los artistas por su derecho al trabajo y a la representación de su herencia cultural como una lucha por el significado y la representatividad de la cultura de la ciudad, contra las imágenes promovidas por el discurso histórico y la industria turística. Con base en el "feminismo corpóreo", los estudios del Caribe, e investigaciones en torno a la danza, subraya el lugar de la "conciencia corporal" en la identidad cultural caribeña, ilustrando cómo los cuerpos preservan y actualizan la memoria de sus fragmentos excluidos. Los cuerpos públicos de estos bailarines llaman la atención

hacia prácticas “encarnadas” de agencia y ciudadanía por medio de las cuales los sujetos marginalizados se localizan y negocian las condiciones de su pertenencia a un proyecto de ciudad y nación que, pese a sus pretendidas políticas pluralistas, reconocen y exponen como excluyente.

Palabras clave: baile, corporalidad, ciudadanía, raza, Cartagena, Caribe

RÉSUMÉ

Cet article analyse le conflit concernant l'utilisation de l'espace public par les danseurs folkloriques de Carthagène des Indes de la région Caraïbe colombienne. L'article retrace la persistance des conflits historiques relatifs à la présence afro dans la construction de l'identité hégémonique de la ville et les différents éléments constitutifs avant d'être une destination touristique. En outre, il présente le débat des artistes sur leur droit de travail et la représentation de la culture de la ville par rapport aux images promues dans le discours historique et l'industrie touristique. Tout en considérant le « féminisme corporel », des études caribéennes ainsi que des recherches liées à la danse, l'article met l'accent sur le rôle de la conscience corporelle dans l'identité culturelle caribéennes en démontrant comment les corps préservent et actualisent la mémoire des éléments exclus. L'exhibitionnisme de ces danseurs attire le public vers des pratiques « sensuelles » inspirées par des agences et citoyens à travers lesquels les sujets marginalisés se circonscrivent et négocient les conditions de leur appartenance à un projet de ville et de la nation qui, malgré leurs présumées politiques pluralistes, sont reconnus et identifiés comme des exclus.

Mots-clés : danse, corporalité, citoyenneté, race, Carthagène, Caraïbes

Recibido: 29 junio 2011 Revisión recibida: 6 septiembre 2012 Aceptado: 8 septiembre 2012

...identification is in the end conditional, lodged in contingency. Once secured, it does not obliterate difference. The total merging it suggests is, in fact, a fantasy of Incorporation... Identification is, then, a process of articulation, a suturing, an over-determination not a subsumption.
 (Stuart Hall 1996:3)

Articulation is not uniquely a function of the domain of writing or speech; rather the definition of articulation derives from the 'flexing of joints.' If literature speaks the illusion of national unity, might dance not articulate the struggle that belies the illusion? We discover the political consciousness of those silenced by the dominant discourses of national identity in a place other than that of the "voice of the master" or the literature of the continent. We find politics in motion.

(Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz 1997:23)

Al bajar el sol en la “Ciudad heroica”, cercano el fin de la faena diaria para los nativos y del día de playa para los visitantes, se cuela entre los sonidos callejeros del “Corralito de piedra” el llamado de la tambora.¹ De los primeros, los menos afanados aplazan el retorno a sus casas en los barrios más allá de la muralla para conglomerarse alrededor de músicos y bailarines callejeros. Los segundos llegan seducidos por la promesa de “lo auténtico”, o ansiosos por materializar el Caribe rítmico insinuado por los folletos turísticos, en la única plataforma pública permanente de baile folclórico en Cartagena de Indias: las plazas del Centro histórico. Así, tarde a tarde, con la terquedad de un ritual antiguo, los bailarines, y su público, toman posesión de un espacio que reclaman como propio; ganándose con el despliegue de la belleza, flexibilidad y resistencia de sus cuerpos negros, la complicidad de las miradas, los movimientos, y los bolsillos, de locales y extranjeros.

Horas más tarde se les ve sentados del otro lado de la emblemática Torre del Reloj —portón que separa el Centro antiguo de su más contigua periferia— donde esperan el transporte colectivo que los devuelve a su barrio, a la realidad más allá del vestuario y el maquillaje, una realidad que se insinúa en el sonriente deambular de los sombreros con los que solicitan del público la “colaboración” de la que dependen el sustento propio y el de sus familias. Entre 45 y 70 oscila el número de jóvenes vinculados a los tres grupos que, desde el año 2001, protagonizan este recorrido danzante: *Cy tambó África* (dirigido por Alejandrina Torres Gómez y Oscar Indaburo), *Cy tambó Colombia* (dirigido por John Jairo Livingston) y *Candela Viva* (dirigido por Elmer Teherán). Sus presentaciones son diarias durante las altas temporadas turísticas y se realizan en las Plazas de Bolívar, de los Coches, de San Diego y de Santo Domingo, que los grupos se turnan, bailando cada uno un promedio de cinco temas por plaza. Las danzas interpretan ritmos emblemáticos del Caribe colombiano —Cumbia, Bullerengue, Tambora, Fandango, Mapalé— junto a ocasionales préstamos a tradiciones hermanas como la de la Costa Pacífica de Colombia.

Del lado de los barrios, los grupos surgieron de la lucha cotidiana con la pobreza, la “alta necesidad de educación” y “tanto niño desorganizado y vulnerable”, según el testimonio de la señora Alejandrina Torres Gómez, co-directora de *Cy tambó África* y fundadora del primero de los grupos: *Soneros de la paz*. Expresión de la intensa dinámica en torno a la música y el baile que distingue a las comunidades cartageneras, *Soneros* se formó en el barrio Paraíso #1, con niños que Torres Gómez, hija de un músico y bailarina desde niña, optó por congregar alrededor de los tambores, tras el fracaso de su proyecto de crear una escuela comunitaria. Varios de los miembros de los actuales grupos fueron directamente arrebatados a las pandillas, cuya presencia en los barrios marginados

de Cartagena ha crecido exponencialmente en los últimos años.² La búsqueda de “otro horizonte”, como explica Torres Gómez su traslado del barrio hacia el Centro de la ciudad, suscitó nuevas batallas para sus miembros. Su uso de las plazas públicas, la calidad y la representatividad de sus presentaciones, los ha hecho objeto de polémicas, demandas y persecuciones policiales.³ Entre el año 2009 y el 2010, los grupos pasaron de la amenaza inminente de expulsión definitiva a la temporal regulación de sus actividades a través de permisos bimestrales otorgados por la Oficina de Espacio Público con el aval del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena. Esta última alternativa surgió de las disputas de que fueron objeto los bailarines durante las discusiones del Plan Especial de Manejo y Protección del Patrimonio Histórico, aprobado en el 2010 por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural en concordancia con los requerimientos de la UNESCO.

Este artículo revisa las fuerzas que se sintetizan en el conflicto suscitado por la apropiación y el uso del espacio público por los bailarines folclóricos de las plazas de Cartagena de Indias. Documenta, en primer lugar, la persistencia de las tensiones históricas en torno a la población afrodescendiente en la construcción de la memoria y la identidad de la ciudad, así como algunas variaciones en la representación de su componente negro en el contexto de la producción de Cartagena de Indias como Patrimonio Histórico de la Humanidad y destino turístico nacional e internacional por parte de las élites locales y nacionales. La situación de estos bailarines revela también las fisuras y desigualdades que subyacen en la nación multicultural delineada por la Constitución Política de Colombia de 1991. A pesar de sus innegables contribuciones a la lucha por los derechos de las minorías en la nación, su retórica celebratoria de la diversidad ha supeditado la discusión de las realidades socioeconómicas que continúan perpetuando la marginación de sus actores, sin eliminar ni los prejuicios ni las jerarquías asociados a las diferencias étnicas y regionales. En este marco, propongo entender la disputa de los artistas por su derecho al trabajo en las Plazas y a la representación de la cultura regional, como una lucha, a su vez, tanto por el territorio y el ejercicio de una ciudadanía plena como por el significado y la identidad de la ciudad, contra una imagen hegemónica de Cartagena que no ha sido posible fijar pese a su ansiosa reiteración a lo largo de su historia.

Los ataques contra la actividad de los grupos en las plazas tuvieron como objeto inicial el “ruido” de los tambores. Aprovechando, además, la legítima preocupación de algunos sectores por la exposición de los bailarines y bailarinas a la explotación en el circuito del turismo sexual —que su presencia a altas horas de la noche en el Centro histórico podía facilitar—, residentes del Centro y entidades públicas y privadas vinculadas a la industria turística promovieron la expulsión de los grupos de

las Plazas. La potencial expulsión fue detenida temporalmente gracias a gestiones individuales. Entre éstas cabe destacar la intervención de la Corporación Cabildo, entidad que apoya la profesionalización y circulación de artistas tradicionales y populares colombianos, con énfasis en la región Caribe. Cabildo implementó en el año 2010 el proyecto “Arte y Calle”, el cual se proponía garantizar a los bailarines su permanencia en estas plazas a través de la cualificación de las muestras culturales y la formación artística, psicosocial y en emprendimiento de los artistas callejeros. Así, la corporación entró a reemplazar a un Estado cuya intervención se limitó al otorgamiento de los permisos, condicionados a un reglamento que se reduce a la definición de horarios y espacios, la exclusión de los menores de edad y una advertencia para que no se “genere molestia a la ciudadanía”, so pena de que la autoridad policial, siempre vigilante, revoque los permisos. En manos de “Arte y Calle” quedó no sólo la organización de esta comunidad sino la formulación de un *Manual de presentaciones* que incluye aspectos estéticos y coreográficos como la demarcación del espacio “escénico” y el uso de atuendos “coherentes a su presentación musical”, entre otros de carácter más ambivalente como “no hablar ni corregir delante del público” y “matizar las ejecuciones de los instrumentos musicales para cumplir con las normas de decibeles exigidas por la administración”.⁴

Problemas de financiación y con el proceso de formación de los bailarines dificultaron la continuidad de “Arte y calle”, suspendido durante el segundo semestre del 2010. Si bien las respuestas de los directores, la asistencia de los miembros de los grupos al entrenamiento y su asimilación de los patrones de ejecución musical y coreográfica dispuestos por sus instructores fueron ambivalentes, cuando no directamente reticentes, los frutos de esta primera fase se vieron en la cualificación de la muestra folclórica —mejoras en el vestuario y la puesta en escena— así como en una mejor promoción de sus presentaciones. Esta transformación facilitó a los grupos incrementar sus actuaciones privadas locales, recibir invitaciones nacionales e internacionales y figurar en campañas de fomento turístico de la ciudad. “Arte y calle” inició una nueva etapa en el segundo trimestre del 2011, gracias a un convenio entre varias entidades públicas y privadas, incluyendo la Universidad Tecnológica de Bolívar, la Agencia para la Cooperación Española y el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena. El proyecto trabajó en esta segunda fase con treinta artistas en artes escénicas, música y danza, quienes concursaron voluntariamente para acceder al programa y entre los cuales permanecieron miembros de solo uno de los tres grupos de baile, *Cy tambó África*. Los bailarines folclóricos comparten hoy el escenario de las Plazas con una gama cada vez más amplia de artistas callejeros: mimos e imitadores de celebridades de la música como un Michael Jackson salsero y un Shakira *trans*,

breakdancers, estatuas vivas, docenas de artesanos y uno que otra mala-barista o músico extranjero de paso por la ciudad; además de los usuales vendedores de agua, cervezas, helados y “raspaos” y las mujeres negras del legendario Palenque de San Basilio, con sus palanganas de frutas y dulces en la cabeza, ahora disfrazadas con pintorescos vestidos. Aunque durante el 2011 la regularización de los permisos les brindó cierta estabilidad, el cambio de gobierno en el 2012 ratificó la incertidumbre de su “derecho” a este espacio. Los bailarines siguen teniendo que trabajar sin los permisos cuando no son entregados a tiempo y continúan, según denuncian sus miembros, siendo objeto tanto de acoso policial como de discriminación por parte de la nueva administración.

El polivalente rol de lo folclórico y la cultura popular en la formación y legitimación de las identidades regionales y nacionales ha sido objeto predilecto de los estudios culturales en las últimas décadas. Este artículo subraya los distintos roles asumidos por formas “encarnadas” de expresión y participación social en la puesta en práctica y en escena de la ciudadanía. Portadores de la memoria fragmentada y emblemáticos de la sutura no cicatrizada que constituye la identidad de la ciudad, los cuerpos negros de los bailarines de las Plazas llaman la atención hacia prácticas no verbales de pertenencia por medio de las cuales los sujetos se posicionan y negocian las condiciones de su *identificación* con un proyecto de ciudad y de nación que reconocen y exponen como excluyente e incompleto, pese a sus alardes democráticos y pluralistas.⁵ Leyendo la apropiación corporal del espacio, y de la memoria, mi análisis formula y ensaya respuestas posibles a algunas de las preguntas susceptibles de abordarse a través del estudio del movimiento como “texto social primario” (Desmond 1997:36), aunándose a esfuerzos previos de pensar el cuerpo no sólo como símbolo o receptor de significados sino como creador de identidades individuales y colectivas, así como de estudiar sus lenguajes, efectos políticos y poéticos.⁶

Las bases teóricas de este enfoque surgen del cruce de las premisas del denominado “feminismo corpóreo” (Grosz 1994) con la exploración de las subjetividades postcoloniales en el contexto de los estudios caribeños. Las revisiones feministas de la relación entre sujeto y poder, y una consideración del sujeto como “encarnado”—*the embodied subject*—, sustentan mi acercamiento a la “conciencia corporal” de las y los caribeños. Denomino “conciencia corporal” a esa propensión a “pensar” con o desde el cuerpo, reconocible en numerosas expresiones populares y en los esfuerzos de filósofos, literatos, historiadores y científicos sociales por definir esa “cierta manera” que acerca las diferencias del expandido meta-archipiélago caribeño (Benítez Rojo 1989). Si bien la “distintiva relación con el cuerpo” de las culturas afrodiáspóricas ha sido aludida en trabajos fundamentales como los de Paul Gilroy (1993) y Edouard

Glissant (1997), y es documentada por docenas de trabajos sobre la cultura popular caribeña, son aún pocos los esfuerzos académicos por revisar la relación entre los cuerpos y la cultura desde un paradigma que presuma la agencia y capacidad creativa de los primeros.⁷ El libro de Ángel Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile* (2010), es piedra angular en la urgente reconsideración ya no sólo de la música popular —reconocida como herramienta de socialización, convivencia y afianzamiento de la identidad en el Caribe— sino del baile. Quintero define este último como la materialización del tiempo en el espacio, es decir, como la activación de las heterogéneas y fragmentadas genealogías y visiones del mundo que convergen en la particular historia caribeña, y que, a través de la expansión de nuestras músicas mulatas bailables, contravienen, dentro y fuera del Caribe, la hegemonía de la racionalidad occidental. El baile resitúa al cuerpo como ente vivo, que es escrito y escribe una historia de violencia, resistencias y negociaciones con el poder, la cual no es posible entender sin acercarnos, a su vez, al goce. En el baile es posible además encontrar el vocabulario y las herramientas para explorar las distintas articulaciones de los cuerpos en otras geografías y coreografías de la vida cotidiana.

La re-conceptualización de la “ciudadanía desde abajo” de la socióloga Mimi Sheller (2012), resulta particularmente iluminadora para entender, además, las implicaciones políticas de esa “conciencia corporal”. Ampliando previas exploraciones de la relación entre la regulación de la sexualidad y la definición de ciudadanía en el Caribe, Sheller propone un concepto de esta última más allá de sus definiciones jurídicas, que considere las nociones de pertenencia y convivencia implícitas en las “prácticas encarnadas de libertad”, es decir, en los usos y relaciones de los cuerpos con las que los sujetos del Caribe popular han negociado con variadas formas de marginación. La autora argumenta que

the claiming and performance of citizenship is at its core a negotiation of freedom that is based on how bodies are used (one aspect of personal freedom), how bodies are socially interrelated with other bodies (one aspect of civic freedom), and how state practices regulate and legislate the uses of and relations between bodies (one aspect of sovereign freedom), with the regulation of sexualities being key here. (2012:7)

En la medida en que la regulación de la ciudadanía es, en última instancia, un *performance* dependiente de la reiteración pública de los límites y jerarquías de género, raciales y sexuales, cualquier manifestación de autonomía del cuerpo está siempre en tensión, insiste Sheller, con los esfuerzos estatales y liberales de controlar a la población a través de la sexualidad, la reproducción, el núcleo familiar, la propiedad y la fuerza laboral. De allí el potencial político de la “agencia erótica” que la autora, haciendo eco de los estudios culturales y de la sexualidad en el

Caribe, atribuye al *performance* en la cultura popular. A estas prácticas adjudica rastros de una ideología alternativa de libertad de ascendencia africana, sembrada en el uso y la experiencia del cuerpo sensual como eje de conexiones que contestan y reconstituyen el espacio de lo público (2012:23-28).

Cartagena, y el Caribe colombiano todo, es un escenario privilegiado para el análisis de las prácticas encarnadas de ciudadanía, y del baile como escenario privilegiado de las mismas, dada su prolífica expresividad dancística. Entre las compañías locales de danza folclórica, contemporánea y urbana, cabe destacar las innovaciones en torno al folclor afro colombiano de *Ekobios*, dirigido por Dixon Pérez; la investigación y puesta en escena de la experiencia y la identidad diáspórica del colectivo *Atabaques*, con Wilfram Barrios a la cabeza; y el proyecto pedagógico hacia “una nueva ética del cuerpo” que desarrolla en comunidades marginadas de la ciudad el *Colegio del cuerpo*, dirigido por el bailarín y coreógrafo Álvaro Restrepo. El baile es además una práctica de interacción permanente en barrios y escuelas de la ciudad, donde operan docenas de grupos de danzas y comparsas folclóricas, agrupaciones de baile tropical y de *BBoys*, inspirados por el rap y la cultura *Hip Hop*. Proliferan igualmente en las comunidades cartageneras los espacios informales de congregación en torno a ritmos como la salsa, la champeta y, más recientemente, el reguetón y el “danzal” —*dancehall*—, propulsados por la cultura del *picó*, cuyo rol en el reconocimiento de una identidad pancaribeña y afrodiásporica retomaré en la segunda parte de este artículo. Un estudio sistemático del baile en Cartagena —y en el Caribe— tendría que contemplar las distinciones de clase, género y raza, los códigos, creencias y valores puestos en escena en los gestos, giros, acercamientos y contoneos que dan forma al baile social. Tendría que preguntarse, como sugiere Jane Desmond (1997), por las actitudes sociales hacia el cuerpo y las relaciones históricamente constituidas entre distintos tipos de cuerpos, así como por las nociones en torno al tiempo y el espacio deducibles a través de la observación de ¿quién y cómo baila?, ¿qué se baila y qué no?, ¿cuándo? y ¿dónde?, o ¿quién no baila? y ¿por qué? en escenarios tan variados como las fiestas en las casas, las discotecas, los bares salseros, las casetas, las calles y hasta el transporte público. Urge también cuestionar por qué en una ciudad en la que se baila tanto en tan diversos espacios y, en el discurso, tan comprometida con la preservación de su patrimonio tanto arquitectónico como intangible, resulta conflictiva la danza folclórica en las plazas del Centro. En la siguiente sección contextualizo esta problemática en medio de las contradicciones y oscilaciones de la identidad de Cartagena de Indias en el imaginario nacional y de cara a sus relaciones con el Caribe. En la última parte de este artículo, analizo algunas de las figuras, temas y

sentidos que surgen de la memoria encarnada y puesta en escena por los bailarines en cuestión.

Las “dos Cartagenas” y el Caribe

*Quiero contarle mi hermano, un pedacito de la historia negra,
de la historia nuestra, caballero. Y dice así: Uhh! Dice!*

(Joe Arroyo, “Rebelión”)

El lugar de “La Costa”, y en particular de Cartagena, en la construcción discursiva y material de la nación colombiana ha sido, desde sus orígenes, problemático. Cartagena de Indias fue puerto y fortín estratégico del Caribe colonial, pasando a convertirse, a principios del Siglo XIX, en bastión de la gesta independentista: una de las primeras provincias de la entonces Nueva Granada en declarar independencia absoluta de España y el principal baluarte de contención contra “La Reconquista” española. La participación de “La Heroica” en la formación de la República fue, sin embargo, oscurecida por el discurso histórico oficial, debido al antagonismo entre las élites de la capital, Santa Fé de Bogotá, y las de Cartagena, con fuertes lazos con el Caribe insular. No obstante, unas y otras coincidieron en su negación de los actores populares. Mestizos, mujeres, indígenas, mulatos y negros fueron reducidos, en la narrativa oficial sobre la formación de la República, a una masa ignorante de borrachos exaltados, cuya fuerza salvaje fue preciso usar en las guerras de Independencia y luego neutralizar con el buen juicio de los criollos. Este discurso, institucionalizado tanto por la palabra escrita como por su expresión monumental, enmarcó las relaciones centro-periferia a escala nacional y a nivel local, al igual que la interacción, en cada ciudad, entre las élites y su respectiva “otredad”.

Revisiones y cuestionamientos recientes de la “comunidad imaginada” (Anderson 1983) por esa élite criolla, destacan el liderazgo de la dinámica e influyente clase de artesanos y comerciantes de Cartagena a principios del siglo XIX, en su mayoría mulatos y negros libres, en la planeación y ejecución del movimiento independentista. Alfonso Múnera Cavadía (1998) remite al racismo subyacente en el centralismo socioeconómico y cultural del proyecto republicano, el “fracaso” de la nación colombiana, dominada por un acérrimo regionalismo y por la mezquindad de una clase dirigente incapaz de conciliar sus intereses sectoriales para suturar los fragmentos de la desmembrada composición geopolítica del país. En su afán de crear una nación, en principio “hispanica” y posteriormente “andina”, blanca o mestiza, pero en cualquier caso ajena a su ascendencia africana, las élites criollas recurrieron, entre otras estrategias, a renombrar en el mapa oficial de Colombia, el

Mar y la Costa Caribe como Océano y Costa “Atlántica”. Con ese gesto, subraya Gustavo Bell Lemus: “dejamos de ser caribes para asumir una pertenencia al mundo Atlántico con el cual estuvimos unidos de muchas maneras, pero que nos desposeía de nuestra verdadera e histórica dimensión espacial, clave para entendernos a nosotros mismos y nuestra peculiar situación en el mundo” (1999:20). Fue así como se impuso desde finales del siglo XIX, y con el beneplácito de las élites cartageneras, “una interpretación de la historia urbana encaminada a sobredimensionar los legados, vínculos y relaciones con España, y a negar las amplias, fructíferas y persistentes relaciones con el Caribe” (García Usta 2010:16).

En su fundacional trabajo sobre la música y la cultura afrodiáspórica en Colombia (1998, 2003), Peter Wade documenta el ambivalente papel de la cultura “negra” en medio de este blanqueamiento discursivo de la nación. La música y los bailes de herencia africana, asociados con la llamada “música costeña”, fueron un referente constante para la prensa y la academia nacional, que hasta mediados del siglo XX se valió de ese otro interno para representar la “vulgaridad” a superar en aras de materializar la imaginación de la nación europea y/o mestiza. El exotismo en la percepción de “lo negro” persistió pese a la popularización de ritmos como la cumbia y el porro que, promovidos por la industria disquera, reemplazaron a los aires andinos en la definición de la música “colombiana” y en su representación internacional durante la segunda mitad del Siglo XX. La situación de los bailarines de las Plazas de Cartagena ejemplifica los remanentes de ese exotismo en la Colombia contemporánea, pese al desplazamiento del “mestizaje” por el “multiculturalismo” en el discurso estructurador de la nación.

El declive de la importancia geopolítica de Cartagena durante La República sumió a la ciudad en una larga recesión económica, que cesó ya entrado el Siglo XX, con base en la industria, la revitalización del puerto y, posteriormente, el comercio y el turismo. En 1984, la declaración de Cartagena por la UNESCO como Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad, vendría a replantear el valor y el significado de la ciudad en el contexto nacional, al igual que las dinámicas internas de preservación y recreación de la memoria, fundamentales en su desarrollo posterior. Con la progresiva restauración de sus edificaciones, plazas y monumentos, Cartagena pasó a convertirse, en la proyección mediática y en la imaginación de los colombianos, en el “recinto colonial”, una especie de oasis en el desierto de la violencia nacional, la ciudad de la que los colombianos pueden sentirse orgullosos y el espacio seguro para todo tipo de eventos, convenciones, visitas e inversiones nacionales y extranjeras.

La capitalización de su historia colonial y de sus atributos turísticos coincidió con la recomposición de los lazos regionales y panregionales

que han restituido a Cartagena, y a la costa norte colombiana, su identidad caribeña, permitiendo al país localizarse en medio de importantes iniciativas políticas y económicas como el CARICOM y la Asociación de Estados del Caribe. Entre los motores de esta “re-caribeñización” de Colombia cabe destacar la difusión internacional de la música, la literatura y el arte producidos desde el Caribe colombiano; el reconocimiento y la valorización de las culturas regionales en el contexto de la nación pluriétnica y multicultural promovida por la Constitución de 1991 y la intensa documentación de las particularidades regionales desde la investigación académica en la región.⁸ Jorge García Usta destaca la labor, durante la segunda mitad del siglo XX, de escritores como Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Germán Espinosa y Roberto Burgos Cantor y de pintores como Alejandro Obregón y Enrique Grau, en “el redescubrimiento caribe de Cartagena por vía de la creación estética”, facilitado por la recreación de ese universo de objetos, comportamientos, estilos, encuentros étnicos y formas festivas “que eran su forma de entrever, de sugerir, de ir planteando la condición diferente de la ciudad, una condición descomplicada, tolerante, humorística, musical, mágica: una condición caribe” (2010:36). Este proceso subrayó a su vez las afinidades del Caribe colombiano con otros países del Caribe, fruto tanto de los fenómenos históricos compartidos —la esclavitud, el cimarronaje, el mestizaje, el comercio— como de un intercambio que se había sostenido, más allá de los vaivenes de las identidades hegemónicas locales y nacionales, en la cultura popular.

En el último medio siglo, la revitalización de los lazos de Cartagena con el Caribe colonial y postcolonial debe mucho también a la agresiva promoción de la ciudad por parte de la industria turística, principal beneficiaria de las políticas de preservación y restauración del patrimonio arquitectónico, así como de la apertura hacia la inversión extranjera que identifican el proyecto actual de ciudad. Entre las problemáticas que hermanan a Cartagena con el Caribe de la fantasía turística contemporánea están: el culto a la historia colonial y/o al Edén reencontrado escenificado en las postales; la preservación velada de las jerarquías coloniales en su estructura política y en las drásticas desigualdades socioeconómicas; la exotización de la cultura vernácula y la capitalización de las energías laborales, lúdicas y sexuales de los cuerpos nativos para el servicio y entretenimiento del visitante; y la sistemática exclusión de los locales para abrir paso a los extranjeros en el Centro histórico y sus zonas aledañas, vertiginosamente apropiadas por la industria hotelera y las multinacionales de finca raíz. El protagonismo de la herencia cultural africana en la estratégica comercialización de la ciudad como caribeña, acentuó a su vez las contradicciones internas en cuanto al componente poblacional y cultural afrodescendiente de Cartagena, abocando tanto

a las élites como a su clase media mestiza y mulata al reconocimiento de la presencia de una mayoría que sigue siendo el blanco de prácticas endémicas de discriminación y marginación y remarcando las desigualdades ligadas a las políticas de blanqueamiento que han caracterizado sus doscientos años de vida independiente.

La producción política y mediática de la promesa económica del turismo ha agravado a su vez la brecha que divide al Centro histórico, el sector turístico y los proyectos de urbanización de la Zona Norte, de “la otra ciudad”. La estratificación geopolítica del paisaje social y económico de Cartagena de Indias es una realidad experimentada a diario por la mayoría de sus habitantes y documentada por variedad de investigadores, escritores, artistas y ciudadanos cartageneros. Aspectos como la condición geográfica del territorio sobre el que se fundó la ciudad —un conjunto de islotes separados por la bahía y la Ciénaga de la virgen; la arquitectura militar legada por el fuerte colonial y preservada en la muralla que continúa enmarcando el “corralito de piedra”; y la expansión desigual de sus áreas periféricas— hoy incentivada tanto por el auge de finca raíz como por el fenómeno del desplazamiento de las víctimas de la guerra; han contribuido a la naturalización de la escisión entre “la ciudad” —de limitado acceso para la mayoría de sus ciudadanos— y la otra ciudad —rara vez accesible al visitante. Leonel Díaz Sarmiento remite al siglo XIX esa bipolaridad que define la imagen interna y externa de Cartagena de Indias: “de un lado, los discursos de una realidad de cifras y sucesos alarmantes, y por el otro, el discurso oficial de la ‘Ciudad turística e histórica’ de cifras y sucesos atractivos expuestos para vender la ciudad” (2001:74). La concentración en la industria turística como eje de la economía local vino a acentuar las desigualdades reproducidas por estos discursos, facilitando la apropiación material de “la ciudad” por poderosas alianzas entre élites locales, la industria turística y las constructoras multinacionales. La producción de la ciudad “histórica” ha operado simultáneamente sobre su restricción al Centro y la negación del valor histórico a otros espacios de la ciudad, poniendo en evidencia “la lógica social de una ciudad centralizada y excluyente, que pretende encontrar en el relato de una historia heroica, afianzada escenográficamente en el patrimonio monumental, el sostén de sus repetidas propuestas de desarrollo turístico” (García Usta 2010:43). El proyecto de control y “seguridad democrática” del gobierno de Álvaro Uribe, presidente de Colombia entre los años 2002 y 2010, contribuyó también, como denuncia Elizabeth Cunin, con la mitificación de la ciudad como recinto seguro, avalando la invisibilización de las comunidades periféricas y contribuyendo a la ambivalencia local hacia una “otredad” negada, asociada con violencia y atraso, o reducida al fetiche para su uso en la promoción turística de la ciudad a través de figuras de una “alteridad

perfecta” como la India Catalina o la Palenquera (2007:38).

Aunque de manera no tan rápida ni proporcional, las últimas dos décadas han visto crecer simultáneamente el cuestionamiento a las estrategias de exclusión que han permitido el desplazamiento de sus clases populares, el ocultamiento de la miseria de mucha de su población y la preservación, de la mano de la piedra y la historia oficial, de los privilegios de los habitantes de “la ciudad” económica y simbólicamente hegemónica. La visibilidad invitada por el embellecimiento y comercialización del Centro histórico —cuyos residentes originales fueran desterrados por hoteles boutique, joyerías, restaurantes y bares con precios tasados en dólares—, trajo como consecuencia fortuita una creciente atención al escenario de pobreza extrema de una porción significativa de su población, promovida por sus turbadoras aunque breves apariciones en prensa y televisión nacional e internacional.⁹ La participación política de grupos poblacionales —mujeres, afrodescendientes, indígenas y grupos LGBT— y sus reclamos ante deudas urgentes como la igualdad de oportunidades y el mejoramiento de las condiciones de vida de la mayoría de los ciudadanos, han venido también en aumento, en un fenómeno a escala nacional que evidencia los avances en cuanto a conciencia y ejercicio de derechos condensados y fortalecidos por la Constitución Política del 91.

En el año 2007, la cultura política local, reconocida por su nepotismo y rampante corrupción, sufrió un importante remeson cuando, elegida por lo que se consideró el primer “voto de opinión” en la historia electoral de la ciudad, llegó a la alcaldía Judith Pinedo, cuya campaña y plan de gobierno se identificó con el lema: “Por una sola Cartagena”. Entre los intentos de la administración de Pinedo por articular y suturar la ciudad, la promoción de la cultura popular funcionó como comodín. Su esfuerzo de reivindicación del aporte popular al desarrollo de la ciudad llegó a su cima en el 2011, al lanzar la agenda de celebración del Bicentenario de la Independencia de la ciudad, abocada, en palabras de la alcaldesa: “al desarrollo de una memoria histórica, no de piedra y bronce, sino de carne y hueso”, con un énfasis deliberado en el protagonismo de negros y mulatos en el proceso de Independencia.¹⁰ Los efectos materiales de tales esfuerzos sobre la ciudad, cuyo proyecto hegemónico se ha estructurado sistemáticamente sobre la subalternidad de sus clases populares, ameritan una discusión aparte. No obstante, es importante reconocer los esfuerzos de esta administración en cuanto a la revalorización de la herencia cultural y la redefinición de la memoria. En particular, cabe destacar la labor del Instituto de Patrimonio y Cultura en pro de la recuperación de tradiciones como las Fiestas de Independencia y las de la Virgen de La Candelaria, así como en el fomento de la participación de “la otra ciudad” en eventos artísticos y culturales fuera y dentro del

Centro histórico, más loable si se considera el limitado presupuesto de este organismo, encargado de fomentar la actividad cultural de toda la ciudad. A través del IPCC, la administración de Pinedo acogió y legitimó institucionalmente variedad de procesos de apropiación artística del espacio público, ciudadanías culturales e iniciativas de grupos poblacionales, avalando un proceso de reescritura de los imaginarios simbólicos que, aunque lento y difícil, estimuló y fortaleció la participación política ciudadana. La displicencia por parte de los estamentos conservadores de la ciudad continuó durante estas iniciativas, de modo ostensible en la carencia de patrocinio a las actividades culturales y la producción de artistas locales en contraste con las inversiones privadas en eventos como el Festival Internacional de Música (clásica) o el Hay Festival, encuentro internacional de escritores, organizados en escenarios cartageneros por empresas culturales transnacionales y con énfasis en públicos nacionales y extranjeros. Las políticas culturales de esta administración fueron drásticamente interrumpidas tras el cambio de gobierno en el 2012, con la reasignación de la dirección del IPCC a una ficha política del nuevo alcalde.

El capítulo de impacto más masivo y quizás el más duradero en la historia de la “re-caribeñización” de Cartagena de Indias se escribió y se continúa escribiendo desde “la otra ciudad”, al margen tanto de su versión “letrada”—aún dominantemente mestiza— como de la foto para la postal. A diferencia del proceso de intensa comercialización que popularizó la “música costeña” en el ámbito nacional e internacional, del debate intelectual que reivindicó el folclor y la literatura regional o de la producción de la ciudad para los folletos turísticos, el movimiento que rearticuló Cartagena con las antillas plurilingües y con la diáspora africana no fue un proceso discursivo. Bailando, los cartageneros de los barrios más pobres dieron lugar a la singular cultura del picó.¹¹ Los picós, gigantescos sistemas de sonido fruto del ingenio tecnológico y el criterio estético de coleccionistas y empresarios locales, fueron los encargados de difundir el sonido “duro” de la música afrodiásporica en Cartagena, estimulando la afirmación pública de esa identidad negra escarnecida tanto por las élites blancas como por sus clases medias mestizas y mulatas (Paccini 1996, Contreras 2003). Primero fue la “salsa”, desde el son cubano hasta la música jíbara puertorriqueña, junto al sonido “latino” de Nueva York, que capturó a los locales mucho antes de que saliera de su marginalidad social y comercial, perdiendo interés entre los bailadores cartageneros cuando se impuso su versión romántica. Después sería la “música africana”, mezcla de música antillana y de diversos orígenes continentales y diaspóricos, traída desde principios de los setenta por viajeros y luego por los dueños de los *picós*, previa a su difusión en Europa y Occidente con la etiqueta de *world beat*. Ya en los ochenta, la “champeta”

—nombrada despectivamente como un arma blanca que se usaba en las peleas atribuidas a las “casetas” de baile— se convertiría en “terapia”, en el primero de una serie de intentos de difundir esta música más allá de los barrios populares. El más exitoso de estos intentos fue el Festival de Música del Caribe, fundado en 1982, que reunió por más de una década a grupos y artistas antillanos y africanos, llevando el fenómeno iniciado por los picós de sus espacios marginales a los escenarios legítimos de la ciudad. Deborah Paccini remarca el papel del Festival en la revelación de las conexiones caribeñas y las raíces africanas de la ciudad para los cartageneros de todos los sectores y para el público nacional que visitaba la ciudad turística año tras año durante la Semana Santa. Al poner en el mismo escenario a músicos colombianos y afro-caribeños, el Festival, dice Paccini “dramatically highlighted their common origins, providing a powerful visual and aural manifesto to the effect that la costa’s cultural affinities lay not with the Andean interior but with the Caribbean to its north...” (p. 450). El subtexto de esta puesta en escena era aún más profundo: “not only were Cartagena and the coast Caribbean rather than Andean and mestizo, they were part of the pan-African world as well” (p. 453).

Pese a tratarse de una empresa privada con conciertos difícilmente accesibles para el bolsillo de los bailadores de las casetas, el Festival acogió a los picós y sus seguidores en fiestas paralelas o “picotódromos”, que llegaron hasta las afueras del Centro histórico si bien fueron eventualmente suspendidos por las quejas de los “ciudadanos” contra el ruido y las masas potencialmente violentas que se aglomeraban, ya demasiado cerca, en torno al sonido. Las transmisiones radiales y televisivas hicieron igualmente accesibles a quienes no asistían al Festival ese espejo en el que, según Enrique Muñoz, “se miraron y lograron desprenderse paulatinamente de sus timideces” (p. 25). De este modo, dice Muñoz, “lo que empezó en el barrio, en las calles, se fue apropiando de los diversos sectores de Cartagena como parte de la identidad de los afrodescendientes”, despertando en ellos “una memoria adormecida de lo africano... que ya les pertenecía” (p. 26). La continuidad de esa memoria en el mundo del picó se aprecia, entre otros rasgos comunes a las culturas del sonido africanas y afrodiáspóricas, en la preferencia por el volumen en altísimos decibeles y la acentuación de los bajos, que ponen literalmente a vibrar el cuerpo del bailador, así como en la apropiación local de la tecnología de masas, una suerte de actualización de la estructura de llamado y respuesta entre tambores y bailador que caracteriza a las músicas de sus ancestros. Muñoz enfatiza, además, la centralidad del cuerpo en el proceso de reiteración de esta memoria, subrayando como, en medio de la incomprendición lingüística de músicas de tan diversos orígenes, “solo el cuerpo estaba en capacidad de entender

aquellos mensajes musicales a través del ritmo” (p. 21).

El despertar de esa memoria fomentó los experimentos locales con los ritmos extranjeros, cuya combinación con los “beats” del folclor regional daría luz a la “champeta criolla”, cumbre de la reappropriación de esa tradición afrodescendiente por parte de la marginalia cartagenera y costeña. Ya en el Siglo XXI, esa mutación local, cuyas letras narraban las peripecias de los barrios de Cartagena y Barranquilla, la otra gran urbe del Caribe colombiano, se ha convertido en ritmo emblemático de la ciudad popular. Si bien continúa produciéndose mayoritariamente en los barrios mismos, hoy se escucha en la radio y versiones más o menos “estilizadas” de la misma han captado la atención de disqueras nacionales, si bien sus reproductores más efectivos son los vendedores de CDs piratas. En los barrios marginales, siguen reinando los *picós*. Honrando su vocación para la innovación, su espíritu pancaribeño y el gobierno del baile, fueron estos los que dieron la bienvenida a ritmos como el reggae panameño, el reggaetón y, más recientemente, el “danzal”, nombre criollo para del *dance hall* jamaiquino.



Cy tambó África, Plaza de los coches. Foto: Nadia V. Celis

El baile de los grupos folclóricos en el centro de Cartagena debe considerarse en su continuidad y contigüidad con esa forma de “folclor urbanizado” (Contreras 2003)¹² que constituye la champeta. El énfasis en la africanidad de estos bailes, que puede observarse tanto en la

selección de las danzas y sus introducciones como en el nombre del más antiguo de los grupos, *Cy tambó África*, puede asociarse también con ese proceso de toma de conciencia de la memoria encarnada de sus raíces africanas propulsado por la música y el baile. La presencia de los bailarines en las plazas expande, a su vez, la toma del espacio físico y social avanzada por la cultura del *picó*, cuya invasión sonora se propaga desde los bailes exclusivos en sectores marginados —a los que aún hoy no puede ingresar el “ciudadano” legítimo— hacia las calles de la ciudad, usando como transmisor el ubicuo sistema sonoro de los buses y busetas (las guaguas). Al llevar el “ruido” de la tambora al corazón mismo de la ciudad, los bailarines folclóricos acentúan la disputa tanto por el espacio como por la representación de la identidad entre esa Cartagena popular, la Cartagena discursiva —la de la Ley y la de los intelectuales— y la Cartagena de la fantasía mantenida y materializada por la industria turística y sus aliados.

La memoria encarnada

As a hinge between the population and the individual, the body, its distribution and habits, alignments, pleasures, norms, and ideals are the ostensive object of governmental regulation, and the city is both a mode for the regulation and administration of subjects but also an urban space in turn reinscribed by the particularities of its occupation and use.

(Elizabeth Grosz 1995:108).

Tanto el ataque directo de sus detractores como la tibieza del apoyo institucional a los bailarines de danzas folclóricas en las plazas de Cartagena resultan sugerentes en el contexto esbozado. La ambivalencia en torno al ser y el lugar de los bailarines se aprecia no sólo en las posiciones “oficiales”, sino también en las percepciones de los espectadores locales, nacionales y extranjeros en torno a sus presentaciones. Las apreciaciones positivas, en especial de ciudadanos cartageneros, ponderan la alegría y vitalidad que los tambores y los bailarines imprimen a la plaza (“le dan vida al folclor”), el rol que tienen en la preservación del componente africano de la cultura regional (para “saber el origen de nuestra cultura” y “para que no se pierda”), y en la educación del turista en la cultura local (“para mostrar nuestra cultura a las personas que vienen de otros lugares”). Entre las negativas se destaca su descalificación por criterios “estéticos” (“monótonas”, “desordenadas”; “nos dañan la vista” —se queja una estudiante bogotana); y la acusación reiterada de la necesidad económica manifiesta por los bailarines al recoger propinas, como signo de la falta de “sentido cultural” de sus presentaciones: “Se hace con el fin de conseguir dinero, sin sentido cultural”, dice un visitante

de otra ciudad de la Costa. Esta misma posición se resume de manera contundente en la voz de un mesero del sector turístico local: “No tienen sentido cultural, al contrario, destruyen el sentido cultural. La verdad ellos deberían salir de las Plazas, ellos no tienen nada para mostrar, siempre es lo mismo”. Las distintas versiones de ciudad que operan y se negocian entre propios y extranjeros, son también evidentes en la referencia a los turistas de algunos espectadores locales: “Para el turista es bueno, pero para los cartageneros es muy fastidiosa”; o, en contraste, “[los bailarines] son la máxima expresión de la cultura en Cartagena, hay que apoyarlos y dignificarlos... se integra en ellos al turista con nuestra cultura de manera casual en escenarios públicos. Y al turista le gusta ser sorprendido por circunstancias positivas”. También los extranjeros encuentran en los bailarines la realización de sus propias expectativas, globalmente cada vez más orientadas hacia una oferta cultural que vivifique la experiencia del sitio visitado: “para nosotros es un recorrido por la cultura de ustedes”, señala uno; “tuvimos que buscarlo mucho... pensé que en Cartagena habría baile y folclor en todas partes”, se queja otra.¹³

Entre los comentarios de los espectadores desprevenidos, brillan por su ausencia las acusaciones contra el ruido, origen de las demandas por parte de los vecinos de las Plazas, los rumores en cuanto a la vulnerabilidad de los jóvenes al tráfico sexual, y los reclamos por el uso inadecuado del espacio público, argumentos que cimentaron las propuestas de expulsión contra los bailarines. Tanto el ruido como el abuso del espacio público y el comercio sexual de menores, son problemas reales en “las dos ciudades”, en espacios y circunstancias de las que son protagonistas desde importantes comerciantes del sector turístico hasta vendedores ambulantes. En cuanto al uso del espacio público, definido, según el Plan de Ordenamiento Territorial de Cartagena (POT), por su destinación a “la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales de los habitantes” (p. 177), urge considerar que las mismas plazas y sus calles aledañas han sido tomadas progresivamente, y no sin controversia, por las mesas, sillas y clientes de costosos bares-restaurantes. Varios establecimientos del Centro y docenas de fiestas privadas en distintos momentos del año, compiten también en decibeles con la problemática tambora de los músicos folclóricos. La incongruencia entre el discurso y la práctica en torno al uso del territorio de la ciudad es aún más evidente al revisar los objetivos del POT, entre los cuales es pertinente destacar, el de “fortalecer la **identidad** y la **integración cultural** [énfasis agregado] de la población cartagenera... a través del estímulo al reconocimiento propio de su entorno físico, para conseguir que acceda a la **identificación de los potenciales productivos** que le garanticen una calidad de vida acorde con sus costumbres y con la sostenibilidad de su entorno” (p. 8). El documento contempla entre

sus políticas, a su vez, “crear espacios para el desarrollo de proyectos colectivos, que faciliten la cohesión de la ciudadanía en general” y “recuperar y mantener el desarrollo de la memoria colectiva histórica y cultural del Distrito” (p. 9). ¿Por qué, entonces, no acoger y celebrar la memoria colectiva que los bailarines actualizan en este espacio?

Las declaraciones recogidas sugieren contemplar, entre otras motivaciones no explícitas, el cuestionamiento de su derecho a representar la cultura de la ciudad y una ansiedad ante los mensajes e imágenes que su presencia y su presentación en el contexto de la “ciudad histórica” pone en escena, tanto para los observadores locales como para los visitantes. La desconfianza suscitada por su exposición pública contrasta también con la celebración de la tradición musical y dancística por las escuelas de baile que se presentan en espacios privados, como hoteles, discotecas, bodas, o en eventos públicos legítimos, como desfiles y festivales.

Susan Reed comenta el ambivalente lugar que ocupan los bailarines de cara al discurso histórico y la representación de la identidad:

As an embodiment of cultural heritage, the dancer becomes inscribed in nationalist histories and is refigured to conform to those histories, yet ambivalence about the dancers and their practices is often evident because the practices themselves often resist being fully incorporated into nationalist discourses. Indeed, the very aspects that make dances appealing and colorful as representations of the past may be precisely the things that do not easily fit into the self-representation of the nation. (1998:513)

A diferencia del proceso de “estilización” sufrido por las agrupaciones folclóricas reconocidas, el *performance* de *Cy tambó África*, *Cy tambó Colombia* y *Candela Viva* continúa llevando la marca de la historia negra de la ciudad en su estado más “crudo”. Sus presentaciones combinan la expresión cultural con una estrategia de sobrevivencia, poniendo en evidencia la pobreza de “la otra ciudad”, no por coincidencia su porción más negra, enmascarada por la oferta folclórica avalada por la industria turística. Su autoidentificación y representación de una herencia africana ni idealizada ni estéticamente blanqueada, y su *performance* desde y contra la marginación, materializan y actualizan en el espacio de las Plazas el peligro permanente del retorno de lo reprimido, de ese organismo abyecto que, como documenta Alfonso Múnera, ha representado históricamente la amenaza moral y política al cuerpo de la nación y a su mito de unidad mestiza “cuya historia está exenta de conflictos y tensiones raciales, y en la que ha imperado una democracia racial … vigente en sus líneas esenciales, pese a los enunciados retóricos de la constitución de 1991, hasta el día de hoy” (2005:39-41). Asimismo, tanto su llegada como su resistencia a retirarse de las Plazas, representan la permanencia en el espacio de la ciudad “histórica” de la memoria de la otra ciudad,

sus lenguajes, visiones y formas de socialidad que, como señala Enrique Muñoz en su consideración de la champeta, “ofende bulliciosamente a los sectores sociales que nunca se reconocieron en el mestizaje, viven soñando con los parentescos de ser ellos depositarios de ser limpios de sangre a usanza de una filosofía que proclamaba el privilegio de la raza blanca dentro de las políticas coloniales” (p. 22).

Ahora bien, la proliferación de significados e identidades de la



Candela Viva. Foto: Nadia V. Celis

ciudad que emergen y compiten en estas puestas en escena, tal como documentan las respuestas del público encuestado, sugiere que la construcción de la identidad local no puede entenderse desde el paradigma de una oposición que excluye a la “otra” Cartagena, sino como el resultado de la tensión permanente entre múltiples ciudades que negocian, aunque en condiciones claramente desiguales, su pertenencia con y contra el discurso y la imagen hegemónica de la ciudad hispánica o “caribeña”, en sus distintos momentos históricos. Como señala en el epígrafe a esta sección Elizabeth Grosz, el cuerpo en la ciudad constituye tanto el objeto inmediato de regulación por el poder como el agente de la escritura y reinscripción de los límites del paisaje urbano. Son esos cuerpos, en su tránsito constante entre las distintas ciudades, los transmisores de la huella, sobre el espacio y la ciudad de piedra, de la historia multiracial, pluricultural y socialmente desigual que dio lugar a la Cartagena policéntrica de hoy, esa historia que “la ciudad” hegemónica, centralizada y elitista, continúa tratando de sacar de las fronteras del Centro y subordinando en sus políticas de desarrollo. De allí que nuevos imaginarios de ciudad puedan surgir de las negociaciones entre los cuerpos-sujetos sancionados como “apropiados”, privados y ajustados a sus posiciones, sean de privilegio o subalternas, y los cuerpos desarticulados de ese proyecto de ciudad. Al escenificar públicamente su condición abyecta, estos últimos subrayan otras prácticas posibles de ser, habitar y ejercer ciudadanía, apuntando al potencial político de la comunicación corporal señalado por Mimi Sheller: “everyday ‘personal’ relations between bodies in both public and private spaces underwrite forms of unequal freedom, while also affording opportunities for social change by allowing for occasional performative destabilization or revision of the conventional interplay between bodies, spaces, and racial, gender, and sexual norms” (2008:347).

El mito de las dos ciudades desconoce y desdibuja a su vez la participación de la clase media local, mestiza y mulata, en su mayoría localizada en torno a los múltiples centros comerciales y residenciales de “la otra ciudad”, sus alianzas y sus ambigüedades ante la imagen de Cartagena promovida por las élites, al igual que sus actitudes hacia la población más pobre y negra de la ciudad. Ejemplos de estas ambigüedades son las polémicas suscitadas por las denuncias contra el racismo que, pese a la abundancia de prácticas discriminatorias en la ciudad, muy pocos ciudadanos se han atrevido a articular. Un caso notorio es el de las hermanas Lena y Johanna Acosta, que produjo un “fallo histórico” contra dos discotecas de la ciudad que les impidieron la entrada en el 2004. El fallo del tribunal departamental, que originalmente protegía el derecho de las Acosta a la igualdad, fue ratificado en mayo de 2011 por la Corte Constitucional, que condenó a los propietarios a pagar cien salarios

mínimos por los prejuicios morales ocasionados por el incidente, en un precedente singular contra la que se consideraba una práctica normal de las discotecas, reservarse “el derecho de admisión” en función del color de la piel. No obstante, las hermanas Acosta fueron perseguidas y tuvieron que abandonar la ciudad por amenazas contra su vida. El otro extremo del espectro puede apreciarse en las reacciones generadas por una columnista mulata que, en febrero de 2011, se quejó en el periódico *El Universal* de no haber sido la beneficiaria de una beca del IPCC, según ella, por no ser suficientemente negra, ya que la beca se decidió por acción afirmativa a favor de una mujer de tez más oscura y perteneciente a organizaciones de afro-descendientes. El debate entre lectores y periodistas a escala local y nacional sacó a relucir las tensiones subyacentes, remarcadas por los recientes esfuerzos ciudadanos e institucionales para hacer visible la persistencia del racismo y la necesidad de reparación en una sociedad donde las prácticas sistemáticas de blanqueamiento y el discurso del mestizaje y el multiculturalismo habían silenciado, con complicidad de sus víctimas, la discusión sobre la discriminación racial.¹⁴

Para finalizar, quiero subrayar las implicaciones de que sea el baile, como lenguaje del cuerpo, el objeto y sujeto del choque de significados en torno a los actores sociales de las Plazas. Al discutir el origen de las músicas mulatas, Ángel Quintero (2010) registra la dicotomía, entre práctica emancipadora y escape en el jolgorio, que ha cifrado el análisis académico del baile. Bárbara Browning sugiere, en su estudio de la samba, una interpretación alternativa, según la cual propone entender las prácticas dancísticas como rituales de la memoria y al cuerpo que baila como récord encarnado de un lenguaje surgido en respuesta a una represión cultural (1995:22). Quintero hace énfasis en el aspecto renovador de la reiteración de esa memoria, destacando cómo, desde sus orígenes, el baile afro-americano fue un producto híbrido, amulatado en el diálogo entre las prácticas culturales venidas de África y las del amo blanco. A este diálogo remite Edinha Diniza, citada por Quintero, la exageración de la sensualidad y el “desorden” en las versiones americanas de ciertos movimientos africanos, gesto que ambos autores leen como un intento de reapropiación del cuerpo, disputado a través del baile al dominio absoluto del amo. Mimi Sheller recurre a un argumento similar en su apreciación de las prácticas encarnadas de los esclavizados africanos y sus descendientes: “against the forces of a world economy that commodified black bodies and the personal relations of domination that inflicted violence on black flesh, resistance has long taken the form of staking a claim not only in one’s own body, but also in a community of bodies who re-claimed agency” (2008:356). Refiriéndose a la sensualidad del baile en la champeta, Nicolás Contreras atribuye a sus movimientos similares efectos: “dos propósitos no racionalizados: de un lado como

mecanismo de defensa —igual sucede con el sonido fuerte— para repeler a los que no son del círculo y, por otro, como un arma de seducción a largo plazo (hoy concretada), para facilitar la negociación y la presencia social, como una forma de trascender el anonimato” (2003:36). Al mensaje implícito de “este cuerpo (y espacio) es mío”, y a la reiteración ritual de la memoria encarnada de una resistencia ancestral, debe remitirse la incomodidad de “la ciudad” ante la presencia de los bailarines en las plazas del Centro, y ante el “ruido” de la tambora.¹⁵



Cy tambó África, Plaza de Bolívar. Foto: Nadia V. Celis

Resistencia, agilidad, flexibilidad y velocidad se aúnan con la “exagerada” sensualidad de bailes como el Mapalé, para producir, con esta hipérbole encarnada, una parodia de la abyección histórica de lo negro. En esa mimesis, cuya agencia y carácter subversivo son reiterados por el cuestionamiento del derecho de los bailarines al uso del espacio público, afloran y se remarcán los distintos niveles de ciudadanía que la ciudad conserva de su herencia colonial y las desigualdades que impiden suturar el cuerpo fragmentado de la misma en torno a “una” identidad. Para ilustrarlo cabe destacar la resistencia a algunas de las medidas sugeridas por “Arte y Calle” en el proyecto de profesionalización de los grupos folclóricos. Si bien sus directores y miembros se ajustaron a la

reglamentación negociada con el IPCC y acogieron con explícito agrado-cimiento algunas de las enseñanzas de los instructores, la puesta en práctica de las mismas, así como la inconstancia y deserción en distintos momentos del proyecto, revela sugerentes ambivalencias por parte de los bailarines hacia este esfuerzo externo por hacerlos “aceptables”. La consideración de algunos de los requisitos de cualificación de “Arte y calle”, ilumina el diálogo establecido, desde la memoria y la conciencia corporal, entre los bailarines y “la ciudad”. Mientras la insistencia en cambiarse “en privado”, en asumir la plaza como un escenario, demarcarlo y limitar su acción a un cuadrado imaginario sobre el piso, en “limpiar” la coreografía de movimientos que se consideran “excesivos” y en remitirse a lo ensayado tuvieron menos eco entre los artistas, la evolución de las presentaciones revela una asimilación ecléctica y creativa de aspectos como la “expansión del vocabulario” y la creación de nuevas “frases corporales”, traducidos en novedades en el repertorio y en la coexistencia entre una mayor precisión coreográfica con el “desorden” y la improvisación.

No es de extrañarse que la resistencia de los bailarines se efectúe desde la reiteración de lugares comunes en torno a lo negro —desorden, exceso, impudor, sensualidad, habilidad rítmica y resistencia física, entre otros. Susan Reed remarca el lugar que el baile ha jugado en la “auto-exotización”, “the process by which the colonized come to represent themselves to themselves through the lenses of the colonizers”, de individuos y culturas de muchas naciones postcoloniales (p. 515). Al revisar esta reacción, urge tener en cuenta, sin embargo, el componente estratégico de estas prácticas de auto exotización, de cara a las contradicciones de las élites, la clase media y la industria turística ante los sectores populares de la ciudad, excluidos por un constante ejercicio de violencia simbólica de los espacios reservados para el turista, aunque llamados a proveer servicios baratos, el indispensable entretenimiento y el “sabor local”. La representación de los estereotipos sobre lo negro, como propone Stuart Hall, debe entenderse como una estrategia de auto-representación ante la imposibilidad de escapar al régimen de la representación. Parodiar los estereotipos es ponerlos a trabajar en su contra, al hacer visibles sus mecanismos de naturalización y simplificación para convertirlos en el espejo del deseo velado del espectador, sus contradicciones y su fetichismo.¹⁶ Si bien los niveles de agencia, así como de articulación verbal y racional de estas prácticas varían, estas expresiones de la memoria pueden considerarse como un ejercicio de “conciencia corporal”. Refiriéndose a la constante alusión al ritmo y la sensualidad como atributos “naturales” de los negros, tanto en su caracterización externa como en la respuesta de los sujetos mismos, Peter Wade (2003) advierte la importancia de no recaer en el esencialismo que ha dominado

la percepción del cuerpo negro y propone pensar la *encarnación* como el proceso por medio del cual una persona o una comunidad, negocia su identificación con las versiones vigentes de la diferencia racial. Wade referencia testimonios de bailarines que hablan del aprendizaje de la danza como un “trabajo con el cuerpo”, vehículo de la exploración de un potencial interno del individuo que aflora en este aprendizaje facilitando la expresión activa de su pertenencia a la negritud. En el caso de los afrodescendientes, la recreación en el baile de esta pertenencia “situaria inmediatamente essa pessoa num contexto tanto transnacional quanto nacional, já que os elementos implicados (por exemplo, “o ritmo negro”) evocam tanto a diáspora quanto a nacionalidade” (p. 166). Este proceso internacionalizante del baile y de la música, agrega Wade, cuando es canalizado por los medios masivos, es igualmente válido para imaginar comunidades nacionales y no solo musicales (p. 168). Las múltiples identificaciones encarnadas por los bailarines de las Plazas de Cartagena aluden a las contradicciones implícitas en los discursos que enmarcan la ciudadanía de Cartagena, la costa norte colombiana y Colombia, además de las desigualdades sociales que siguen atravesando el Caribe post y neocolonial.



Candela Viva. Foto: Lizeth García

De su conciencia sobre los estereotipos, de sus negociaciones con la mirada que los cataloga de exóticos y de su resistencia a las condiciones

impuestas para encajar y ser dignos de representar la ciudad, hablan los altibajos en la energía desplegada en las presentaciones de estos bailarines y bailarinas, a quienes no ha habido manera de enseñarles a repetir una y otra vez en su perfecta ejecución los movimientos ensayados, ni de imprimirlas la perpetua sonrisa del artista del espectáculo. Sería hipócrita sostener esa sonrisa, de cualquier modo, tras un día difícil o durante los cinco bailes interpretados por cada grupo, a veces más de una vez en cada una de las cuatro plazas recorridas, cada noche. Hay que mirarlos, en cambio, cuando salen del “espacio escénico” y juegan entre ellos. Entonces, me consta, pueden reír a carcajadas.

A manera de conclusión

Este artículo se escribió con conciencia de sus aspectos coyunturales, a sabiendas de que para la fecha de su publicación algunos de los datos tejidos en torno a la presencia de los bailarines en las Plazas de Cartagena, podrían ser cosa del pasado. Cartagena de Indias experimenta ya una nueva mutación de su memoria, forzada por la superposición material y tangible de sus gentes por edificios y urbanizaciones con propietarios nacionales y extranjeros, seducidos por los diseños “made in Miami” o por la evocación europea de ciudades como “Barceloneta de Indias”. A fuerza de su exclusión del territorio de la ciudad histórica, las manifestaciones encarnadas de su memoria siguen replegándose a esas otras ciudades en la ciudad que, aunque subordinadas económica y políticamente a la primera, constituyen su memoria viva y su presente continuo. Inútil es, entonces, sacar conclusiones. Prefiero, en estos párrafos finales, esbozar algunas líneas de interpretación derivadas de este fenómeno que considero perennes y relevantes al resto del Caribe.

Las tensiones en torno a la presencia y la imagen proyectada por los cuerpos negros de los bailarines en las plazas de Cartagena arrojan luces en cuanto a las políticas locales, regionales y nacionales de la memoria, sus dinámicas de exclusión e inclusión y sus complicidades con la capitalización del Patrimonio por las fuerzas globales que alimentan la industria turística. Plantean la necesidad de considerar, para la reformulación de proyectos de ciudad y nación realmente democráticos, las nociones y prácticas en torno al espacio y el territorio, el diálogo entre el Estado y el interés privado en su diseño y las distintas versiones de ciudadanía implícitas en las políticas públicas, así como la materialización empírica y las negociaciones de sus residentes con esas concepciones y políticas. Abren también el debate en cuanto a las resistencias existentes, y las posibles, a estas dinámicas; y evidencian la necesidad sostenida de movimientos sociales, artísticos y culturales que visibilicen las prácticas actuales de discriminación y continúen promoviendo la descolonización, a través de

la reivindicación cultural y socioeconómica de los actores marginados por el discurso histórico y sus actualizaciones políticas.

La situación de los bailarines negros en las Plazas subraya también cómo, pese a los distintos estadios de la democratización constitucional alcanzados por las diversas naciones del Caribe y Latinoamérica, una cosa es la palabra y otra es la práctica, una la enunciación de lo político y otra la voluntad política. Las contradicciones encarnadas por los bailarines y en torno a ellos llaman la atención sobre las limitaciones de la letra, tanto la de la Ley como la del discurso académico, a menudo atrapado en sus fidelidades a la razón, la palabra y las herramientas teóricas y críticas prestadas al Atlántico blanco. Restringir a sus manifestaciones discursivas o simbólicas la explicación o la solución a los dilemas del poder, supone dejar de lado un mundo de saberes y prácticas no verbales en los que sobrevive el registro de sus incongruencias, excesos y resistencias, un mundo donde reina la conciencia corporal. De allí la invitación planteada por este artículo a reconsiderar los cuerpos como objeto de estudio y a interpretarlos como fuente de aproximaciones alternativas a cuestiones empíricas y ontológicas, desde los avatares de la economía formal e informal hasta distintos modos y modelos de ser, de habitar y pertenecer, de crear el espacio y de coexistir en y con él. Se trata, en últimas, de honrar los saberes y las estrategias de negociación del Caribe popular, en perpetua tensión con el Caribe de la palabra y con el Caribe de la postal.

Epílogo: Carta de la directora de *Cy tambó África a la autora.*

Cartagena, agosto 23, 2012

cordial saludo:

espero en dios se encuentre bien.

es un placer para nosotros saber que hay una persona interesada en el bienestar de nosotros.

nosotros nos sentimos desamparados por parte de la administración, tanto de la alcaldía como del instituto de patrimonio y cultura. estamos muy agradecidos de que todavía estamos practicando en el colegio con el permiso que usted nos consiguió. del proyecto de arte y calle no hemos tenido mas conocimiento. estamos en el proyecto de emprende* para organizarnos como empresa, pero necesitamos ayuda para podernos organizar.

de igual manera nosotros seguimos luchando con los permisos para que la policía no nos moleste. a pesar de que nosotros pasamos todos los días en el mismo sitio, no nos dejan de molestar.

nosotros nos sentimos discriminados por la administración, porque ellos saben que la visión de la cultura en las plazas somos nosotros pero cuando hay un evento llaman a otros grupos.

con la [nueva] directora del ipcc, nunca ha podido sacar el tiempo para dialogar con nosotros.

gracias por todo.

Alejandrina Torres

* Emprende es una iniciativa de la Cámara de Comercio de Cartagena y otras entidades privadas que apoya la organización e institucionalización de variedad de “empresas culturales”

Agradecimientos

Alejandrina Torres Gómez y Oscar Indaburo, directores de *Cy tambó África*; John Jairo Livingston, director de *Cytambó Colombia*; Rafael Ramos, director de Corporación Cabildo; Lizeth García y otros miembros del equipo de “Arte y Calle”. Y a los bailarines.

Notas

¹ “La Heroica” y el “Corralito de piedra” son dos de los epítetos usados para referirse a Cartagena. El primero alude a la resistencia de los patriotas al sitio de la ciudad por Pablo Morillo en 1815, durante la Reconquista emprendida por España tras el primer movimiento de Independencia de las provincias de la Nueva Granada. El sitio cobró, a fuerza de hambre y fusilamientos, entre otras ejecuciones, la tercera parte de la población cartagenera (las cifras oscilan entre 7000 y 12000 muertos). El “corral” alude a la más notoria de sus fortificaciones, la muralla que aún circunda la mayor parte del Centro histórico, cuya construcción se inició a finales del Siglo XVI y tardó dos siglos en concluirse.

² Para el 2007 se reportaba ya con alarma la existencia de 69 pandillas organizadas, en las que participaban 2700 jóvenes de la ciudad. Ver “Avanza el pandillismo en Cartagena de Indias”. Consultado el 21 de agosto de 2012. <<http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/article-126917.html>>.

³ En un testimonio escrito para esta investigación por Alejandrina Torres Gómez, la fundadora atestigua la evolución de este conflicto, que llegó a su cumbre cuando, en el año 2004: “Fuimos atropellados en la Plaza de Santo Domingo. La policía nos atropelló, nos golpeó,

nos encerraron en la estación de policía". A partir de entonces, y con la ayuda de la administradora de un restaurante de la misma plaza, que contribuyó al establecimiento de turnos y horarios entre los grupos, los bailarines empezaron a recoger firmas de apoyo y a organizarse para defender su derecho al uso de las plazas.

- ⁴ *Manual de presentaciones* facilitado por la Corporación Cabildo.
- ⁵ Tomo de Stuart Hall (1996) la caracterización de la identidad como un punto de sutura o encuentro entre las prácticas y discursos que construyen las posiciones adjudicadas a cada sujeto en relación con un orden social, y los procesos de subjetivación individuales o las articulaciones temporales por medio de las cuales los sujetos negocian con estas posiciones. Dado que la efectividad de esta sutura depende tanto de la interpellación social como de la aceptación del sujeto de sus respectivas posiciones, Hall propone pensar esa sutura como contingente, reemplazando la primacía de la identidad en la agenda teórica por una atención a las *identificaciones* simultáneas y sucesivas de los sujetos.

- ⁶ Dice Desmond:

So ubiquitous, so ‘naturalized’ as to be nearly unnoticed as a symbolic system, **movement is a primary, not secondary, social ‘text’**; complex, polysemous, always already meaningful, yet continuously changing. Its articulation signals group affiliation and group differences, whether consciously performed or not. Movement serves as a marker for the production of gender, racial, ethnic, class, and national identities, it can also be read as a signal of sexual identity, age, and illness or health, as well as various other types of distinctions/ descriptions that are applied to individuals or groups, such as ‘sexy.’ (1997:36)

- ⁷ En su célebre *Black Atlantic*, Paul Gilroy llama la atención hacia la necesidad de considerar la particular cultura expresiva, la música y las relaciones sociales ligadas a la misma, como punto de convergencia desde el cual entender una serie de problemáticas comunes a la experiencia post-esclavista. Un camino fundamental sería observar los distintos patrones del uso del lenguaje que caracterizan la diáspora africana:

The oral character of the cultural settings in which diaspora musics have developed presupposes a **distinctive relationship to the body**—an idea expressed with exactly the right amount of impatience by Glissant: ‘It is nothing new to declare that for music gesture, dance are forms of communication, just as

important as the gift of speech. This is how we first managed to emerge from the plantation: aesthetic form in our cultures must be shaped from these oral structures.' [(Caribbean Discourse, 248)]. (1993:74)

Gilroy remite "la quinesia distintiva de las poblaciones post-esclavistas" a la limitación del acceso al lenguaje verbal y la palabra escrita en medio de las brutales condiciones de la esclavitud. A su vez, atribuye un potencial emancipador al fortalecimiento de la expresividad del cuerpo forzado por la limitación de la palabra, la cual considera una fuente de cuestionamiento al privilegio del lenguaje y la escritura como expresiones preeminentes de la conciencia humana (p. 74-75).

- ⁸ Dos ejemplos notorios del papel político de los académicos en el reconocimiento del componente Caribe al interior de la nación y en su reconexión con el Gran Caribe, son la trayectoria del historiador barranquillero Gustavo Bell Lemus, Vicepresidente de la República de 1998 al 2002 y actual embajador de Colombia en Cuba, y el caso del también citado historiador cartagenero Alfonso Múnera Cavadía, embajador de Colombia en Jamaica de 1999 a 2003 y elegido como secretario de la Asociación de Estados del Caribe en el 2012.
- ⁹ Ver, por ejemplo, el revelador reportaje en torno al comercio sexual en Cartagena de Guillermo Arturo Prieto en "El mundo según Pirry:" *Los fantasmas de la ciudad de piedra*, transmitido en televisión nacional en julio de 2007, y hoy disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=5rbT6N0nom8>>; así como la nota de Juan Forero para de *Washington Post* de enero 23 del 2009 "Rags in the Shadow of Riches. Prosperity of the Newly Glitzy Colombia Masks Rampant Misery Throughout Slums", también disponible en la web en <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2009/01/22/AR2009012203958.html?hpid=artslot>>. Nótese a su vez el contraste con dos notas del *New York Times*: "Love and Cartagena" de Anand Giridharadas, publicada en la sección de viajes el 29 de abril de 2010, titulada en alusión a una novela de Gabriel García Márquez, y cuya foto principal es la de dos miembros de *Candela viva* bailando en la Plaza de Bolívar; y "Security and Style Increase Sales in Cartagena" por Khris Craul, de mayo 12 del 2011, ponderando sus ventajas para la finca raíz internacional. Disponibles en la web en: <<http://travel.nytimes.com/2010/05/02/travel/02cartagena.html>> y <http://www.nytimes.com/2011/05/13/greathomesanddestinations/security-and-style-increase-sales-in-cartagena.html?_r=3>.

¹⁰ En el discurso, presentado en el acto inaugural del 4 de febrero de

2011 en la Plaza de la Paz de Cartagena, y reproducido posteriormente por la prensa y varios medios de difusión local con el título de “Bicentenario de la Independencia de Cartagena de Indias: Por una memoria de carne y huesos”, dice Pinedo que “...el Bicentenario es nuestro mejor pretexto para seguirle apostando, como hace ya algunos años le venimos apostando con la ayuda de los estudiosos de la ciudad, al desarrollo de una memoria histórica no de piedra y bronce, sino de carne y hueso”. Y cierra:

Nos sentimos orgullosos de la belleza de la piedra. Nuestras murallas, fuertes, baluartes y nuestros bellos caserones coloniales conservan parte de nuestra memoria y son patrimonio no sólo nuestro, sino también de toda la humanidad. Pero la piedra no tiene sentido sin el calor humano, por eso la conmemoración del Bicentenario es la mejor apuesta para fundar una nueva memoria, que nos recuerde ojalá para siempre que la historia la construimos todos. Así tal vez por fin encontraremos la reconciliación en esta ciudad frente al mar Caribe, que este año celebra 200 años de vida independiente.

¹¹ “Cultura del picó” puede llamarle puesto que, como señala Deborah Paccini (1996), la construcción de estos mega sistemas de sonido supone una estética que involucra desde un gusto musical de inusitado cosmopolitismo por parte de los recolectores de la música y dueños de los picós, hasta la creación de redes de seguidores permanentes, pasando por la decoración que identifica a los gigantescos equipos. La “religión del goce” llama Nicolás Contreras al fenómeno suscitado por los picós, enfatizando el carácter devocional de sus seguidores, sus rituales y “la capacidad para inducir furor e inducir el extasio del oyente y el bailador” (2003:41). Contreras enfatiza también otros elementos tejidos en torno al baile como los atuendos y la jerga champetuda, mientras Enrique Muñoz (2003) da mayor énfasis a la sofisticación semántica y estética del lenguaje corporal que se “habla” en la caseta.

¹² Nicolás Contreras cataloga a la champeta como folclor urbanizado: “un proceso de creación colectiva que, desde la marginalia, posibilita desde los diferentes aspectos de la cotidianidad la reconfiguración y reconstrucción del folclor ancestral del Caribe colombiano, que al pasar de un imaginario sociocultural y cultural agrícola a una economía industrial y de intercambio manufacturero produce grandes migraciones hacia los centros urbanos de la región, ocasionando con ello la urbanización del folclor ancestral” (p. 34).

¹³ Los comentarios citados fueron recogidos en encuestas realizadas

en el marco de la evaluación del proyecto “Arte y calle”, y facilitadas para esta investigación por la coordinadora del proyecto, Lizeth García Ruiz.

- ¹⁴ Ver: “Negreada o blanqueada” de Martha Amor en *El Universal* de Cartagena de febrero 5 de 2011, y las respuestas a la misma: “Esta negra no es tan negra” de Daniel Samper Pizano (*El Tiempo*, febrero 12 de 2011); “¿No es suficientemente negra?”, Editorial de *El Universal* del 11 de febrero de 2011; “Negro tenía que sé” (*Semana*, febrero 15 de 2011) y “La pobre negrita” (*El Universal*, febrero 18 de 2011) de Claudia Ayola; “Acción y reacción” de Nadia Celis (*El Universal*, febrero 21 de 2011); “Más que una piel negra” de César Rodríguez Garavito (*El Espectador*, febrero 22 de 2011); y “Certificado de negro” de Héctor Abad Faciolince (*El Espectador*, marzo 13 de 2011).
- ¹⁵ El desasosiego ante el llamado del tambor es legendario en la ciudad desde los tiempos de Pedro Claver (1580-1654), el santo local, canonizado por su defensa de los negros y reconocido en el anecdotario cartagenero no sólo por curarlos antes de devolverlos al trabajo, sino por perseguirlos de plaza en plaza para arrebatarles los tambores.
- ¹⁶ Sobre el diálogo con los estereotipos y su apropiación en la reivindicación de su identidad negra, ver, por ejemplo, el artículo de Emily Walmsley sobre el caso de los afroecuatorianos: “Bailando como negro: ritmo, raza y nación en Esmeraldas, Ecuador” (2005). Mara Viveros Vigoya documenta una similar apropiación del estereotipo sobre la hipersexualidad del hombre negro entre inmigrantes de la Costa Pacífica en Bogotá en “Dionysian Blacks: Sexuality, Body, and Racial Order in Colombia (2002). El mejor ejemplo para el caso cartagenero de estas estrategias, lo presenta una campaña iniciada en el año 2011 que retoma los dichos y creencias populares para invertirlos en una afirmación de la herencia y los rasgos físicos y culturales negros. La campaña, que ha recibido gran atención mediática, se titula “Negro tenía que sé!”, y es el proyecto de 25 jóvenes del Barrio Villa Hermosa, en la Localidad 3 de “la otra ciudad”.

Referencias

- Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias D.T. y C. 2001. *Plan de Ordenamiento Territorial del Distrito Turístico y Cultural de Cartagena de Indias*. Decreto 0977 del 20 de noviembre de 2001. Cartagena de Indias, Colombia.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.

- Bell Lemus, Gustavo. 1999. "Colombia, país Caribe". *Memorias del IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe*, editadas por Jorge García Usta y Nadia Celis. Barranquilla, Colombia: Fondo de publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Brennan, Denise. 2010. "Sex Tourism and Sex Workers Aspirations". Pp. 307-323 en *Sex for Sale: Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*, editado por Ronald J. Weitzer. New York: Routledge.
- Browning, Barbara. 1995. *Samba: Resistance in Motion. Arts and Politics of the Everyday*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Constitución Política de Colombia*. 1991. Presidencia de la República. Consultada el 12 de Mayo de 2010. <<http://web.presidencia.gov.co/constitucion/index.pdf>>.
- Contreras Hernández, Nicolás. 2003. "Champeta/terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano". *Huellas: Revista de la Universidad del Norte* 67 y 68:33-45. Consultado el 22 de agosto de 2012. <http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas/ebook/huellasno67_68/index.html>.
- Cunin, Elizabeth. 2007. "Turismo en Cartagena: Vendo, luego excluyo". *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural* 7:34-39.
- Desmond, Jane. 1997. "Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies". Pp. 33-64 en *Rebellions of Everynight Life. Culture and Dance in Latin/O America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham, NC y London, UK: Duke University Press.
- Díaz Sarmiento, Leonel. 2007. "El discurso urbano en Cartagena". *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural* 7:67-77.
- Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz. 1997. "Rebellions of Everynight Life". Pp. 9-32 en *Rebellions of Everynight Life. Culture and Dance in Latin/O America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham, NC y London, UK: Duke University Press.
- García Usta, Jorge. 2010. [2004]. *Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad Caribe de Cartagena?* Cartagena, Colombia: Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias e Instituto de Patrimonio y Cultura.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Glissant, Édouard. 1997. *Le Discours antillais*. París: Gallimard.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics*

- of Bodies*. New York: Routledge.
- . 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Hall, Stuart. 1997. “The Spectacle of the ‘Other’”. Pp. 223-290 en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall. London: Sage Publications.
- . 1996. “Introduction. Who Needs Identity?”. Pp. 1-17 en *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay. London: Sage Publications.
- Múnera, Alfonso. 2005. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá, Colombia: Planeta Colombiana S.A.
- . 1998. *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano: 1717-1810*. Bogotá, Colombia: Banco de la República y El Áncora.
- Muñoz, Enrique. “Música popular: bailes y estigmas sociales, La chambomba, la verdad del cuerpo”. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte* 67 y 68:18-32. Consultado el 21 de agosto de 2012. <http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas/ebook/huellasno67_68/index.html>.
- Paccini Hernández, Deborah. 1996. “Sound Systems, World Beat and Diasporan Identity in Cartagena, Colombia”. *Diaspora* 5(3):429-466.
- Quintero Rivera, Ángel. 2009. *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Reed, Susan A. 1998. “The Politics and Poetics of Dance”. *Annual Review of Anthropology* 27:503-32.
- Sheller, Mimi. 2012. *Citizenship from Below: Erotic Agency and Caribbean Freedom*. Durham, NC y London, UK: Duke University Press.
- . 2008. “Work That Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom”. Pp. 345-376 en *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*, editado por Holger Henke y Karl-Heinz Magister. Lanham, MD: Lexington Books.
- Viveros Vigoya, Mara. 2002. “Dionysian Blacks: Sexuality, Body, and Racial Order in Colombia”. *Latin American Perspectives* 29(2):60-77.
- Wade, Peter. 2003. “Compreendendo a ‘África’ e a ‘negritude’ na Colômbia: a música e a política da cultura”. *Estudos Afro-Asiáticos* 25(1):145-178.
- . 2000. *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

- . 1998. “Blackness, Music and National Identity: Three Moments in Colombian History”. *Popular Music* 17(1):1-19.
- Walmsley, Emily. 2005. “Bailando como negro: Ritmo, raza y nación en Esmeraldas, Ecuador”. *Tabula Rasa* 003 (enero-diciembre):179-195.